

Los paisajes biológicos de Fernando Falconí

Susan Rocha¹

“La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir
que el ser que la mira”
George Didi Huberman²



1. *La forma de la vida (estudio)* (2019), fotografía del artista.
2. *Los 3 Dominios* (2019) fotografía del artista.
3. *Aproximación y apuntalamiento*, (2020), fotografía del artista.

Fernando Falconí ha usado a la apropiación como un recurso significante y formal durante su trayectoria como artista, con imágenes científicas, pedagógicas, publicitarias y artísticas. En concordancia, en la presente serie se apodera de ilustraciones biológicas; esto nos permite crear una pequeña hipótesis: el artista se ha enfocado en plasmar una articulación entre arte, ciencia, memoria y naturaleza, un viejo cuadrinomio del arte. Pero en las ilustraciones científicas se suele distinguir claramente la especie retratada, en contraposición, en estas pinturas no hay un elemento vegetal o con un lugar específico, sino una creación.

La relación entre arte y ciencia nos lleva a pensar en la imagen como documento traducible, especializado, académico y que necesita una exégesis. Para interpretar la pintura de Falconí buscaremos pistas en los referentes sustraídos, decantados e injertados

¹ Investigadora, curadora, historiadora del arte, gestora cultural, crítica cultural, con indagaciones en las políticas culturales de museos y en las pedagogías no formales aplicadas a museos. Co-creadora de: Paralaje.xyz. Actualmente, trabaja como directora del Sistema integrado de archivos y herbarios de la Universidad Central del Ecuador y docente de la misma institución. Posee varias publicaciones académicas, así como, acerca del arte moderno, catálogos expositivos, textos de arte para niños.

² George Didi Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, pp. 32.

que utilizó para crearla. Este procedimiento hace que su obra sea, sin lugar a dudas, el resultado de una eclosión de imágenes múltiples formadas por tiempos y estilos heterogéneos. Por ello, me apoyaré en la idea de Didi Huberman sobre la imagen-memoria, ya que la memoria es psíquica en su proceso y anacrónica es sus efectos de montaje, reconstrucción y decantación del tiempo (2000: 60).



4. *Cosmología con Trazadores de la Estructura a Gran Escala del Universo* (2012). Instituto de Astrofísica de Canarias (IAC). Recuperado de: shorturl.at/DJKOY
5. *Senderos de prospecciones petrolíferas en Ancón* (2018). Recuperado de: GoogleEarth.
6. *Imagen matriz A.* (2019). fotografía del artista.

En esta serie, Falconí selecciona y sustraе imágenes de un entorno virtual. Luego, elige un esquema, lo reconstruye, fragmenta y lo monta, superpone o injerta, a veces, en otro esquema. Este método nos permite sedimentar su obra en capas de testimonios temporales y estéticos. Su *Imagen matriz A* puede ser vista como un conjunto neuronal, un rizoma, una raíz, una estructura a gran escala del universo, pero proviene de un *GoogleEarth*, es una vista aérea de los senderos de prospecciones petrolíferas en la población de Ancón en la provincia de Santa Elena.

La polisemia y ambivalencia visual que contiene su *Imagen matriz A* nos muestra que Falconí ha construido una serie de relaciones formales de semejanza y equivalencia entre los objetos de estudio de diversos campos del saber. Su dibujo podría ser un río, una galaxia, un árbol, unas calles, un nervio; de esta forma, estos elementos pasan a ser visualmente similares e indistinguibles. Por ello, su pintura relaciona las convenciones estéticas y técnicas que percibimos en las ilustraciones científicas, cuyas conexiones nos permiten introducir nuevas preguntas y abrir sentidos acerca de su obra.

En principio, se considera que las imágenes científicas documentan de forma precisa una información visual con la finalidad de conservar y transmitir un conocimiento socialmente construido. Por ello, suelen recurrir al recurso didáctico de aumentar detalles minúsculos y visibilizar lo imperceptible para facilitar su uso académico y comprensión

formal. Esto nos hace pensar en la ilustración como microscopio o telescopio, es decir, como un dispositivo visual que coloca al mundo en la escala de la percepción humana, porque estas ilustraciones edifican la imagen desde los aparatos creados por la ciencia, tal como lo hizo Falconí con sus *Imagen Matriz A*.



7. *Ciruelo floreciente* (1814). Hokusai, K. Recuperado de: shorturl.at/iKNOY
8. *Ciudad de Guayaquil* (2004). Instituto geográfico militar del Ecuador – Produguías. Recuperado de: shorturl.at/kIST6
9. *Imagen matriz B* (2020). fotografía del artista.

La *Imagen matriz B* de Falconí posee como referente a las pinturas asiáticas, en especial a los libros ilustrados sobre Japón de Katsushika Hokusai. Esas tintas, usando un término anacrónico, podrían describirse como “minimalistas” y corresponden a un estudio muy preciso de un fragmento de la naturaleza. De igual forma, extrae de un plano al Estero Salado que atraviesan a la ciudad de Guayaquil. El resultado es una rama de árbol.

Se podría decir que las dos imágenes que Falconí utiliza como matriz y estructura para las pinturas son una especie de paisaje tomado desde una perspectiva aérea, mediada por un dispositivo tecnológico. Esto convierte al referente visual en algo impersonal e incluso distante de la experiencia estética de lo sublime que ha caracterizado a este género pictórico, pero bastante cercano a la idea de “objetividad” científica con la que se produjeron los esquemas filogenéticos. Para Tony Godfrey, “el paisaje es un fenómeno complejo. A veces lo experimentamos de manera directa, nos sumergimos en él, y otras veces lo vivimos de soslayo. (...) En ocasiones, experimentamos el paisaje de manera indirecta en el recuerdo.”¹ Las pinturas de Falconí podrían leerse como paisajes soslayados o indirectos, como memorias de cosas que él imagina, como la germinación de peces. Son ficciones conformadas por la apropiación de imágenes.

Para Simón Schama: “los paisajes son cultura antes que naturaleza; entelequias de la imaginación proyectadas en madera, agua y piedra”². Una cultura que, siguiendo el

¹ Tony Godfrey, *La pintura hoy*, Barcelona, Phaidon, 2020, pp. 245 - 246.

² Simón Schama, *Landscape and Memory*, New York, Vintage Books, 1996, pp. 3.

argumento del mismo historiador, dialoga con la memoria política y social que está plasmada sobre los elementos que componen los paisajes. Entonces, cabe preguntarse: ¿Qué memorias sociales y políticas están proyectadas en estas pinturas de Fernando Falconí? Y luego, ¿qué procesos de montaje, reconstrucción y decantación del tiempo se relacionan con esa memoria? Para responder estas preguntas, vamos a analizar las apropiaciones que el artista realizó. Es decir, el banco de referentes visuales que subyacen en su obra, como placas tectónicas que sedimentan su significado.

Una pista para entender estas memorias proyectadas se encuentra en el árbol usado por los esquemas biológicos, de los que Falconí se apropió, para explicar dos nociones filogenéticas: la ancestralidad, plasmada en el tronco común del cual provienen las especies y la divergencia, manifiesta en las ramas como una bifurcación de especies. Ambas están basadas en la idea darwiniana de “descendencia con modificación”. Es decir, sustentadas en una muy larga metamorfosis donde algunas especies se extinguieron y otras surgen. Por lo tanto, nos hablan de un tiempo que nos trasciende como humanos e incluso como especie porque la trayectoria humana de nacer, crecer, reproducirse y morir es minúscula, frente a la edad de la tierra. De esta forma, imágenes que como el estero¹ nos recuerdan un pasado biológico común.

Derivas de la *imagen matriz A*



10. *Estudio No.1 (El agua)*. (2020). fotografía del artista.
11. *δένδρο* (2019). fotografía del artista.

Un árbol o un alga o un coral ha florecido con brotes de peces que se encuentran ordenados por su tamaño en el centro de esta estructura. Se podría hablar de un extraño

¹ Guayaquil está asentado sobre un manglar, es decir, que su ancestro común es el agua. Y como aconteció con algunas especies, muchas de sus bifurcaciones naturales ya se encuentran extintas porque se ha modificado el espacio.

paisaje marino o de una mutación entre bestiario y herbario. *Estudio No.1 (El agua)* plasma enlaces metafóricos entre dos reinos naturales diferentes: vegetal y animal. Esta imagen nos deja en suspenso, porque parece ser heteróclita por rareza, pues su proceso de germinación es anormal (en lugar de frutos o flores da a luz peces). Esta figura desestabiliza la lógica con la que vemos del mundo acuático. Nos interroga acerca de la vida, la permanencia de los ancestros en nosotros, nuestro vínculo con otras especies y nos hace comparar el tiempo de la tierra con el nuestro, dentro de un paisaje biológico.

La pintura nos recuerda que todos los seres vivos compartimos un ancestro común de donde se bifurca toda especie¹, idea que sustenta a los esquemas filogenéticos usados por Falconi. Sus pinturas, ciertamente, atraviesan por cambios, mutaciones que pueden coexistir incluso con su imagen matriz y enlazarse a esta con otro referente. Se puede decir que estas obras son *isomorfemas*, es decir, representaciones del mundo. Como tal, nos plantean un sentido porque edifican significados de los fenómenos vitales más allá de lo humano.



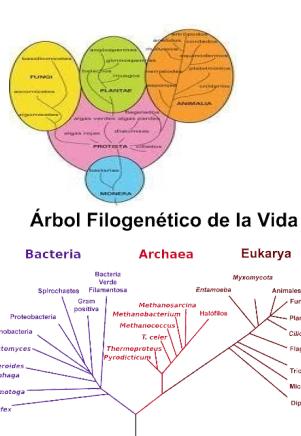
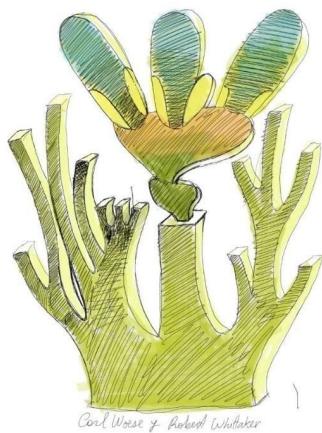
12. *La forma de la vida (boceto)*. (2020). fotografía del artista.
13. *La forma de la vida No.6* (2020). fotografía del artista.

La siguiente imagen, *La forma de la vida*, también parece heteróclita. Su forma nos recuerda al *rizoma*, que es una estructura natural y cultural a la vez. Una raíz donde lo vegetal se asocia con el devenir y el cambio constante como un elemento compartido.

¹ Entrevista virtual realizada por Susan Rocha a Juana Suárez, el 2 de abril de 2020. Nuestro ancestro común es unicelular (anaerobio). Esto produjo dos enfoques opuestos: Uno el ser humano es la culminación del proceso de complejización de la vida. Dos todas las especies son igualmente complejas pues han evolucionado durante el mismo tiempo. Huelga decir que la primera teoría ha sido refutada por su jerarquización antropocéntrica. Por ejemplo, la *Teoría neodarwinista* afirma que existe un origen común, porque las especies se van derivando desde un mismo tronco genético durante miles de años y gracias al azar. Debido a esto, todas las especies actuales son triunfadoras ya que han pasado por el proceso de selección natural al haber logrado sobrevivir a los cambios ambientales.

Por ello, el rizoma ha sido una metáfora de lo humano y un signo de rechazo a la organización jerárquica para el arte contemporáneo y para la comprensión de la vida como noosfera, es decir, como manifestación de la inteligencia de los seres vivos¹. Al mismo tiempo, la representación parece alimentarse de las imágenes de cómics.

Derivas de los esquemas filogenéticos



14. *Injerto (Wose y Whittaker)* (2020). Fotografía del artista.

15. *Esquema filogenético* (1959). Whittaker, R. Recuperado de: shorturl.at/tDEU9

16. *Árbol filogenético de la vida* (1990). Woese, C. Recuperado de: shorturl.at/bMN07

Injerto (Wose y Whittaker) plasma a un árbol con su tronco y ramas amputados. En la parte superior se ha colocado un injerto, una especie de flor gigante de tres pétalos. Esta obra tiene como referente al *Árbol filogenético de la vida* de Carl Woese, y al *Esquema filogenético* de Robert Whittaker. Ambos aportaron con la incorporación del elemento fungi (hongos) y las algas en la filogénesis². Otra vez, una forma vegetal es forma y estructura, continente y contenido de la imagen.

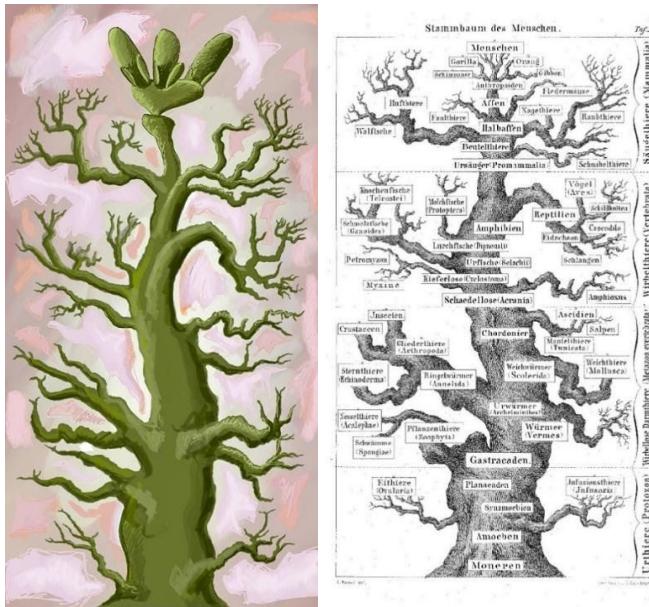
Acodo (Haeckel y Whittaker) proviene del *Pedigree del hombre* que el zoólogo alemán Ernst Haeckel creó en el siglo XIX. Ese esquema exploró la relación de parentesco entre el simio y el hombre y promovió la búsqueda del eslabón perdido entre ambos. Falconi mutila el aparecimiento de simios y humanos e *injerta*, en su lugar, a una planta *epífita*, es decir, a una “huésped” aérea de los árboles. Su injerto es el esquema de Carl Woese, explicado anteriormente. El título hace referencia a la propagación a través del tallo que, de alguna manera, es como germina su injerto.

En esta obra, se establece una relación entre naturaleza, ciencia, arte y memoria. Falconi sabe que el *Pedigree del hombre*, fue una ilustración académica y, a la vez,

¹Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 2004.

²Después de este análisis, ninguno de los dos puede considerarse vegetal, porque pertenecen reinos diferentes tanto morfológicamente como fisiológicamente.

política y social vinculada a su contexto histórico. Se apropió de la imagen que dialoga con la sociobiología que mismo Haeckel creó para hablar de razas “primitivas” (cercanas al eslabón perdido), legitimando el colonialismo y el racismo. Es su representación, Falconi ha eliminado todo el elemento textual. En su lugar, ha colocado un atardecer rosa marino. La obra nos recuerda a una frase del pintor Anselm Kiefer: “La tierra es el lugar de la historia”¹.



17. Acodo (*Haeckel y Whittaker*) (2020). Fotografía del artista.

18. *Pedigree del hombre* (1874). Haeckel, E. Recuperado de: shorturl.at/jIA16

En sus propias palabras, Falconí explica que, dentro de su proceso creativo, él injerta elementos vegetales como si fuera un jardinero². Se trata de alteraciones estéticas diferentes a los injertos que realizaría un agricultor. Después de todo, el jardín se relaciona con el paisaje porque ambos son espacios naturales estetizados gracias a una mediación humana, que organiza y compone los elementos que lo conforman con criterios formales de unidad, orden, proporción, color, etc. En ambos, los injertos operan como añadidos postizos que se integran en la naturaleza y generan efectos prodigiosos.

Al indagar más en estas imágenes, Falconí multiplica los injertos, así, combina los modelos de Woese, Haeckel y Whittaker en una imagen con un fondo apaisado y cálido. El árbol parece más un monumento inerte que un ser vivo, esto debido al color gris

¹ Anselm Kiefer, 1971, en Tony Godfrey, *La pintura hoy...* pp. 267.

² Fernando Falconí, Entrevista realizada el 13 de febrero de 2020.

cemento que posee. Una estatua es algo perenne, usualmente, una idealización de un elemento del pasado con valor histórico. Muchas veces, se ancla a una tradición o legitima un orden social. *Patrón W.H.W* sería un monumento ficticio, una escultura pública de la filogénesis. Pero no es una glorificación de los sistemas clasificatorios de la vida, es más bien una deconstrucción, evidencia que el monumento es exactamente lo opuesto al fluir de la vida. Para el artista: “creo que hay algo totémico en las imágenes que estoy pintando, intento que el color de algunos árboles se asemejen más la piedra”¹.



19. *Patrón W.H.W.*
(2020). Fotografía del artista.

20. *El arbusto en llamas*
(2013). Fotografía del artista.

Algo interesante de esta obra es que nos hace preguntarnos por las rupturas y los fragmentos inconexos que a veces se presentan como continuidades históricas, edificadas exactamente como monumentos, como verdades irrefutables. Esto acontece, porque en lugar de una síntesis formal, Falconí ensambla imágenes identificables, evidenciando el corte, la fisura, el añadido, el sobrepuerto y configura un relato con estos elementos. Configura una historia heterogénea de la ciencia, donde las contradicciones se visibilizan. La imagen de un tótem es una representación de lo muy antiguo, que preserva algo sagrado, pero que el artista utiliza para desacralizar.

El arbusto en llamas fue la primera obra de esta serie. Representa a un bosque elaborado a través del collage de esquemas filogenéticos. Esta es la única imagen de esta serie donde las palabras no han sido borradas y en lugar de un elemento individual se crea un conjunto, una floresta. Los cuadros cortados provienen de procedimientos mecánicos

¹ Entrevista virtual realizada por Susan Rocha a Fernando Falconí, el 28 de abril de 2020.

(la imprenta) y al estar juntos constituyen una serialidad en sí mismos, que inicia bastante geométrica y se vuelve rizomática en el plano del fondo.

Esta imagen, para el artista es “una de las primeras exploraciones sobre la combinación de gráficos de evolución y ramificación de especies, aunque esa obra es más una sinédoque en la que mezclo dos tradiciones, la científica y la religiosa”¹. Ese ejercicio retórico de suplantación fue retomado seis años después, pero en lugar de incluir y unificar dos tradiciones distintas, fragmenta y disecciona las nociones históricamente construidas por la biología.

Los esquemas filogenéticos, en el fondo, tienen la pretensión de incluir a todas las formas de vida dentro de un mismo gráfico. Para construirlos, los biólogos se han preguntado por las relaciones entre la esencia y la apariencia de los organismos bióticos. Al pensar esa colectividad de relaciones entre múltiples especies se puede pensar también en la individualidad de la vida.

Las obras de Falconí pueden definirse como paisajes biológicos, debido a sus referentes filogenéticos. la forma en que se estructuran nos hace preguntarnos ¿qué tan diferente soy como humano con respecto a las plantas, los hongos, las algas o los animales? Esta es una pregunta que se ha elaborado la biología, la ecología y la filosofía desde hace varios años. De hecho, se puede estudiar algunos comportamientos de la vida vegetal que son similares a los humanos, por ejemplo, el poder de resiliencia de las plantas, su capacidad de adaptación a nuevos ambientes o la facilidad de volver a reproducirse a partir de un fragmento.

En este sentido, lo que vemos en la pintura de Falconí, también nos mira. Nos increpa como especie, por haber afirmado que el hombre es el único animal racional o que los animales solo tienen instinto y carecen de alma. En este sentido, su trabajo es una imagen-memoria, que rememora los discursos científicos que se encuentran subyacentes a esas ideas y las prácticas que de esa jerarquización se han derivado. Y en ese mismo sentido, no es una imagen-totémica, no sacraliza ni enuncia como verdad “el triunfo de la ciencia”. Sus paisajes soslayados son cultura, detrás de la imagen está representada una

¹ Entrevista virtual realizada por Susan Rocha a Fernando Falconí, 28 de abril de 2020.

acumulación histórica de enunciados de las ciencias naturales que, como el paisaje japonés, describen de forma muy precisa un fragmento de la naturaleza y lo exponen a través de una ilustración.

Para Mónica Espinel, Falconi mezcla la estética con la ecología porque esta serie habla de la conservación de las especies¹. Comparto la idea de que la obra se fundamenta en una comprensión ecológica, pero creo que las preguntas que nos hace van más allá de la conservación y nos confronta con nuestra propia condición humana.

¹ Mónica Espinel, “Fernando Falconí o el poder de la imagen”, *Mundo Diners*, No. 454, Quito, Dinediciones, marzo 2020, pp. 76.