

La fotografía de Santiago Santos, antes del paisaje

I. Mirar el muro

La búsqueda incesante del paisaje en su estado original: la naturaleza, y sus transformaciones, ha llevado a Santiago Santos (Salamanca, 1964) a desarrollar un cuerpo de trabajo a lo largo de su carrera que cuestiona, pone en tensión y dilata la relación entre el ser humano y aquello más primitivo —en su vertiente más natural—, que lo rodea. Su recorrido a través de este género fotográfico ha reflejado su inquietud constante por plasmar esos ecos en la memoria de una organicidad del espacio natural que se nos revela en sus huellas, en nuestra mirada, y en la construcción de un concepto que el autor desentraña desde el acercamiento y la distancia.

Si toda fotografía es, de alguna manera, un acto de memoria que detiene aquello que fluye; la fotografía de paisaje añade a esa operación una capa de complejidad que le es propia. Para definirlo de esta manera, en 1906, ya Otto Schlüter¹ precisaba dos formas de paisaje: el *urlandschaft*, paisaje original y el *kulturlandschaft*, paisaje cultural; más cercano a nuestros tiempos, Gérard Lenclud aborda la definición del término como una construcción atravesada por valores e ideas predeterminadas², categoría que refrenda Michel Collot cuando plantea que el paisaje se define por la perspectiva desde donde es considerado³. Por su parte John Brinckerhoff Jackson afirmaba la condición primera del paisaje como lugar antes de que como imagen, pero destacando su existencia como espacio sujeto a relaciones y construcciones transformadas por el ser humano⁴. El paisaje no es, por tanto, solo lo que el obturador captura en un momento dado, sino la acumulación cultural, histórica y social de todo lo que ese territorio ha sido, guarda en su superficie y oculta en su interior. Es el resultado de una mirada y la representación que se hace de la misma.

Santos conoce bien esa relación. De ahí que su recorrido fotográfico pueda leerse como una interrogación sostenida, por un lado, sobre lo que a través de su cámara es capaz de retener: la memoria, el tiempo, la mirada; y por el otro, de lo que inevitablemente se le escapa.

¹ En su obra de 1906 "Die Ziele der Geographie des Menschen" (Los objetivos de la geografía humana), el geógrafo alemán trabaja con estas definiciones diferenciando sus connotaciones.

² Voisenant, Claudie (1992), "À propos de paysages". En *Terrain* 18, París, p. 137.

³ Collot, Michel (1986), "Points de vue sur la perception des paysages". En *Espace géographique*, 15/3, Paris, pp.: 211-217.

⁴ Brinckerhoff Jackson, John (1970), *Landscapes. Selected writings of J. B. Jackson*, University of Massachusetts, Amherst.

Su nuevo proyecto expositivo ocupa, en esta ocasión, el claustro superior de la Casa de las Conchas (Salamanca) con cuatro composiciones principales que nos sitúan en un momento singular de su trayectoria. Da un salto desde el formato convencional de la imagen dentro del marco, para generar una propuesta instalativa compuesta por cuatro “muros” de vegetación, integrados por distintas fotografías conexas que ha realizado en diferentes momentos y lugares y que, dispuestas en el espacio, sumergen al espectador y le rodean en varios estados de una misma posibilidad.

De esta manera nos presenta los muros verdes y frondosos, ocres y grises de *Antes del paisaje*. Mientras en otras series, Santiago Santos se centra en lo que la fotografía puede capturar más allá de lo que el ojo pierde de vista, interesándose por preguntas que comparte con buena parte de la fotografía documental de su generación: qué es este territorio, cómo se ve, qué guarda; en esta acumulación de imágenes se detiene ante aquello que nunca podrá completamente entrever: el umbral, la superficie impenetrable y el interior negado de la misma imposibilidad. Es así como su obra se vuelve más precisa, más consciente de dónde está el límite entre lo que la fotografía puede decir y lo que le está vedado. De ahí que la primera reacción ante estas composiciones pueda ser la de extrañeza.

En nuestra cultura, la fotografía de naturaleza, suele imponer una distancia. La tradición del paisaje (pictórica, fotográfica o cultural) educó nuestra percepción y representación, ubicándonos en un punto distante desde el cual el territorio se despliega ante nosotros como algo que podemos alcanzar, abarcar y poseer con los ojos. El paisaje, en ese sentido, se traduce casi siempre en la naturaleza convertida en imagen legible, contemplada sin ser absorbidos por ella. No obstante, lo que Santos nos evoca en *Antes del paisaje* es exactamente lo contrario, una naturaleza que no ha llegado a convertirse en paisaje para nuestra percepción y consumo, que aún no ha aceptado ser domesticada ni por el ser humano ni por su mirada, y que devuelve esa mirada sin entregarse plenamente a ella.

II. Antes del paisaje

“Después de ayudar con su música a los argonautas en guerras y navegaciones, Orfeo se casó con Eurídice y se estableció en Tracia. Pero no fueron muy felices. Eurídice fue mordida por una serpiente encantada. Y Orfeo tuvo la osadía de descender al Hades para implorar a las divinidades infernales el regreso de su amada. La llegada de su música y de su canto hechizó a los guardianes del

reino de las sombras, quienes no pudieron negarle la gracia que solicitaba. Una sola condición le fue impuesta: Eurídice puede regresar con él al mundo superior sólo si Orfeo no vuelve su cabeza para mirarla hasta que ella esté a salvo bajo la luz del sol. Mas Orfeo, atemorizado por la oscuridad del camino que él abre y guía con los sonos de su lira, olvida la condición de la partida, y, presa de la ansiedad, vuelve la cabeza para mirar a Eurídice y ésta se esfuma al instante: *Quiere él abrazarla... y sólo abraza como un ligero humo*. Orfeo perderá a Eurídice y no conseguirá permiso para regresar al infierno.”⁵

La mirada de Santiago Santos contiene una tensión que lo aleja del documentalismo convencional y ello radica en que su interés no reposa únicamente en reflejar una realidad, sino en interrogarla y dilatarla hasta sus últimas posibilidades. Para él, el territorio que busca y encuentra no es un fin, sino más bien un medio que le permite seguir cuestionando los límites del lenguaje fotográfico. Ocurre así, en su obra, un cruce entre la fotografía documental de territorio, de naturaleza y de paisaje, y la fotografía conceptual, que define su singularidad. Pero ello lo hace sin adscribirse, por completo, a ninguno de los dos terrenos en detrimento del otro.

Al plantear estas composiciones, Santos las identifica como muros, siendo consciente y aceptando que, en ocasiones, mirar la naturaleza no es suficiente cuando nos enfrentamos a ella. Esa mirada, por más que insista, se encuentra ante la incapacidad de penetrar; y esa naturaleza relega, en este acto, aquello que acontece del otro lado a la plena indiferencia para quien intenta observarlo. Dicha inaccesibilidad es la que retrata Santiago. Y aunque nos adentra en una instalación que, en primera instancia, parece inmersiva, nos paraliza ante la idea de que, más allá del muro, existe un orden imposible de desentrañar desde fuera, al margen de la presencia y de la mirada humana.

En este punto, el título de la muestra revela su doble sentido. *Antes del paisaje* no se pretende una descripción temporal ni un ejercicio de resistencia entendido como el retrato del territorio antes de convertirse en imagen. El título de esta exposición es la nomenclatura de una condición permanente en la cual existe una naturaleza que estará siempre antes del paisaje, que no mutará del todo en él, porque necesitando de legibilidad y distancia para convertirse en una operación cultural, esta naturaleza no ofrecerá ni una cosa ni la otra.

⁵ Blanchot, Maurice (1992), *El espacio literario*. Paidós, Barcelona.

Observamos, así, cómo Santiago Santos llega a un lugar en el cual afina sus preguntas. ¿Qué ocurre cuando la fotografía arriba al límite en el que ya no puede avanzar? ¿Qué fotografía se hace cuando la imagen únicamente puede capturar la superficie de algo que permanece inaccesible? En su respuesta, refleja exactamente eso: el muro, la linde, la frontera. Y no intenta encontrar el ángulo que revele el interior, la metáfora que lo explique o el instante decisivo que condense en una imagen lo que la naturaleza guarda. En cambio, permanece en su lugar, ante el muro impenetrable y hace de esa posición el contenido mismo de la obra.

En ese gesto, algo nos recuerda a la figura de Orfeo en *Las Metamorfosis* de Ovidio. Como cuando este se gira a mirar a Eurídice y su imagen se deshace, Santos avanza hacia lo que no puede ser visto y se acerca al límite de lo representable, pero al alcanzarlo también descubre y reafirma que su obra no consiste en franquearlo, sino en reconocerlo. Si el autor ha recorrido el camino hacia el inframundo de la naturaleza salvaje en muchos momentos de su trayectoria, serie tras serie y pregunta tras pregunta, en *Antes del paisaje* se vuelve para mirarla de frente. Y no la pierde en ese gesto. Como Orfeo, descubre que nunca llegó para ser rescatarla. La naturaleza permanece en su estado original y el ser humano lo hace en el lado opuesto, fuera. Esa constatación, lejos de ser un fracaso, se convierte en la propia obra.

Por ello, la decisión de emplazamiento de Santiago Santos es tan elocuente como la imagen misma. La distancia a la que se sitúa de su objetivo es reflejo de sus intenciones. No busca reorganizar el territorio en clave legible, no busca tampoco alejarse lo suficiente como para abarcarlo, no nos muestra el cielo sobre ella ni una vasta superposición de planos. La posición de su cámara se sitúa en la ubicación precisa de alguien que camina por un sendero y se encuentra con una pared que cierra el paso, comprendiendo que no encontrará la mejor vista, sino que registrará el lugar donde esta termina. Para esto se apoya en la profundidad de campo y, en un género en el que, en su imagen tradicional, la mirada suele viajar hasta el horizonte, aquí difumina ese horizonte, cerrándolo a la vista humana, relegándolo al trasfondo del muro vegetal, porque forma parte del otro lado y casi no tiene grietas por donde colarse.

El propio espacio que sirve de enclave al proyecto expositivo, la Casa de las Conchas (uno de los símbolos identitarios del gótico civil tardío de la ciudad salmantina), es un edificio de finales del siglo XV, cuya piedra, durante más de quinientos años, ha absorbido la luz de la ciudad y la ha devuelto transformada. No se trata de un espacio neutral. Sus paredes hablan de representación y permanencia, a través de la voluntad humana de ordenar el mundo en formas duraderas. Por ello, intervenir ese claustro con vegetación salvaje, con una naturaleza que no ha aceptado ser domesticada, es ya, en sí mismo, un acto de tensión. Y de tal manera, este espacio se comporta

también, por su propia índole arquitectónica, como un umbral. En cuanto no es del todo interior ni tampoco exterior, deja entrar el cielo y convive simultáneamente con la sombra y la luz. Ese carácter liminal, ese estar siempre "entre", es precisamente lo que Santos activa.

El giro no es solo formal. Quien entra en este claustro no viene a contemplar imágenes desde fuera: es envuelto por ellas, situado dentro del paisaje, pero a la vez enfrentado a él. La naturaleza que el fotógrafo ha recorrido y presenciado durante décadas, la que existe más allá de cualquier marco, anterior a cualquier mirada, se instala aquí, en el corazón arquitectónico de la ciudad, y reclama para sí la misma presencia que tiene en el territorio abierto. Lo que ocurre en ese encuentro es algo que excede la experiencia habitual, donde la piedra del claustro y la vegetación de las imágenes no se ignoran, sino que se reconocen. Ambas pertenecen al orden de lo que persiste, de lo que estaba antes y seguirá después. Y el espectador, detenido entre esas dos permanencias, experimenta por un momento lo que Santos ha aprendido a lo largo de toda su trayectoria, que el paisaje no solo se ve, sino que se vive.

Aquella percepción de distancia mencionada la observamos, por tanto, en la decisión instalativa del enclave expositivo. Si en un espacio convencional el espectador puede decidir su emplazamiento, acercándose o alejándose para controlar su experiencia, en este caso el claustro lo permite con limitaciones. El espectador no puede alejarse lo suficiente para contemplar la magnitud total del paisaje y las composiciones, y si así lo hace, la arquitectura se interpone. Pero tampoco puede adentrarse más de lo que el ojo le permite, no puede ver más allá de lo que la grieta asoma.

III. Esa ambigua promesa de peligro

Antes del paisaje propone un lugar y un tiempo paradójicos. “Antes”: en el umbral, en la condición de posibilidad. El paisaje que Santos fotografía lleva la estampa de alguien que ha aprendido a verlo y a escucharlo. Y esa marca del aprendizaje, esa huella del tiempo compartido entre el fotógrafo y el territorio, es lo que hace que sus imágenes sean irreductibles al documento. Es por ello que su propuesta instalativa se convierte en una invitación a participar de ese proceso vivencial que antecede y transcurre en el acto creativo: el de detenerse, el de mirar con tiempo y dejar que los lugares que el autor ha habitado fotográficamente durante décadas, nos transmitan algo de lo que él ha comprendido sobre ellos. No se trata de una transmisión de información, sino de la disposición que surge de haber aprehendido, a lo largo de muchos años, que el territorio tiene más cosas que decir de las que el ojo impaciente puede escuchar.

El gesto que sostiene todo esto es la voluntad de habitar el paisaje antes de mirarlo. No hay aquí la urgencia del reportaje ni de la espectacularidad. La cámara obliga a la espera y convierte el acto fotográfico en una forma de atención sostenida. Si la imagen aislada guarda inquietud y belleza, la apuesta por el trabajo seriado añade otra dimensión: la de la acumulación de encuadres sobre el territorio (retornando en distintas estaciones, a distintas horas, bajo diferentes condiciones de luz y a lugares diferentes, o no —en el caso de dos de ellos—). El paisaje deja de ser un escenario para convertirse en proceso. La fotografía deviene experiencia vital; cada imagen, un indicio; el conjunto, una argumentación.

Para todo ello y para Santos, la técnica es importante. Si nos detenemos en cada foto, somos capaces de verlo: la nitidez en los detalles, la definición de la imagen, el realismo de sus colores, la quietud, pero también el movimiento. Y es que la técnica importa, mas su fotografía no intenta ser puramente técnica, sino valerse del medio para reflejar la realidad imperfecta y natural de lo que acontece, sin artificios. Y así, ante la cuasi perfecta pose de la gran mayoría de las ramas y árboles que componen estos encuadres, encontramos igualmente el movimiento danzante de hojas que bate el viento en el momento preciso y que Santos no rectifica, sino que lo aprovecha, dejando que sucedan las cosas.

Fotografiar un paisaje es siempre, de algún modo, fotografiar el tiempo depositado en él. Es conformar un archivo de algo que, por su propia naturaleza, resiste ser archivado.

Antes del paisaje convierte la propuesta de Santos en algo más complejo que un trabajo sobre la evocación de la naturaleza. Es un trabajo sobre los límites de cualquier archivo cuando su objeto pertenece al orden de la presencia pura, de lo que solo existe en el momento en el que ocurre y que no deja huella recuperable. La naturaleza salvaje que Santos fotografía aquí no tiene memoria en el sentido humano del término, guarda sus propios registros, acumula experiencia, se transforma en función de lo que ha sido, para ella. Simplemente, es, en cada momento, con la plenitud indiferente de lo que no necesita ser recordado para existir. Aquí es donde la tensión entre la memoria acumulada del paisaje y la presencia que este imposibilita contener, se vuelve productiva como clave de lectura.

En sus series anteriores, de las cuales algunas obras se han seleccionado para esta muestra, podemos observar el recorrido que ha llevado a Santiago hasta este punto. Su manera de observar el territorio responde a sus inquietudes sobre el mismo. En sus series que aluden a *desnudos* naturales, *incendios*, la *propiedad privada* y la *ciudad* vista como otro paisaje, Santiago ha buscado a dónde mirar, para contar: la relación humana con el paisaje, la recuperación de lo

salvaje posterior a un ejercicio humanizado de domesticación o estetización del mismo, la observación de la transformación natural de las estaciones, los fenómenos climatológicos, el paso del tiempo... En ellas ha contado con los recursos necesarios para expresarlo. Pero en su última serie, esa que se nos muestra en esta instalación, se supedita a los propios recursos que la naturaleza ofrece.

El fotógrafo viene así de desvelarnos lo que el territorio guarda a enfrentarnos a lo que el territorio es. Transita, de forma regresiva, desde el paisaje hasta lo que sucede antes de construir el mismo. Y lo que ese acto en un final como este revela, para el autor, no es otra cosa que, paradójicamente, la imposibilidad de retenerlo.

Santiago Santos posee, en definitiva, una convicción que, en cada generación necesita ser renovada. Esta convicción se traduce en el ejercicio de una forma de observar el mundo que constituye, en sí misma, un acto ético. Ello se constata porque practica y propone una relación con el entorno basada en la atención, en la paciencia y en el reconocimiento de que lo que existe a nuestro alrededor merece ser mirado con seriedad, detenimiento y afecto.

Eso es lo que la fotografía, en manos de Santiago Santos, hace: mirar en serio. Y pedirnos, a nosotros, que hagamos lo mismo.

Yadira de Armas Rodríguez y Ana Gabriela Ballate Benavides

Salamanca, 2026