

---

## DIBUJO, ARCHIVO Y PAISAJE: HACIA UN CONTRAARCHIVO GRÁFICO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LO ANIMAL

---

Lena Peñate Spicer

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Dpto. Didácticas Específicas

**Resumen:** Este artículo analiza cómo determinadas prácticas artísticas contemporáneas, entendidas desde una lógica gráfica expandida, operan como herramientas críticas para revisar los imaginarios sobre lo animal y el paisaje, cuestionando la supuesta neutralidad de la ilustración científica. El estudio toma como caso la Casa Amarilla (Tenerife), considerada el primer centro primatológico del mundo, impulsada en 1912 y activa en el Puerto de la Cruz entre 1913 y 1918. Desde sus inicios, este enclave estuvo vinculado al traslado de chimpancés desde Camerún, entonces colonia alemana, así como a circuitos científicos europeos de observación, registro visual y archivo. A partir de este contexto y del proyecto artístico «*Memorabilia*», desarrollado desde dicho archivo, se propone el concepto de 'dibujo expandido' como metodología de investigación artística. En este planteamiento, paisaje, archivo y dibujo se articulan como dimensiones entrelazadas de una misma operación crítica: el paisaje como enclave histórico y territorio tensionado por la ruina patrimonial, la presión turística y la espectacularización contemporánea de lo animal; el archivo como régimen de visualidad; y el dibujo expandido como lógica de montaje, inscripción y relectura dentro de una práctica artística situada que, en este primer ensayo visual, adopta una formalización fotográfica y objetual. Mediante el ensamblaje de fotografías, documentos históricos e imágenes procedentes del archivo, «*Memorabilia*» activa un contraarchivo gráfico que permite releer de forma crítica los regímenes de visualidad científica asociados a lo animal y al paisaje. Al poner en diálogo el registro primatológico, la memoria visual de la Casa Amarilla y la espectacularización turística del territorio insular, el ensayo visual revela continuidades en la mirada antropocéntrica. El artículo concluye que el dibujo, entendido como grafía y montaje, abre una vía para producir una lectura situada y crítica de estos materiales visuales.

**Palabras clave:** DIBUJO EXPANDIDO; CONTRAARCHIVO; PAISAJE CRÍTICO; ILUSTRACIÓN CIENTÍFICA; CASA AMARILLA (PUERTO DE LA CRUZ, TENERIFE)

---

## DRAWING, ARCHIVE, AND LANDSCAPE: TOWARDS A GRAPHIC COUNTER-ARCHIVE IN THE CONSTRUCTION OF ANIMALITY

---

**Abstract:** This article examines how certain contemporary artistic practices, understood through an expanded graphic logic, can operate as critical tools for revisiting imaginaries of animality and landscape, while questioning the presumed neutrality of scientific illustration. Focusing on the Casa Amarilla in Tenerife –considered the world's first primatological research station, initiated in 1912 and active in Puerto de la Cruz between 1913 and 1918, and linked from the outset to the transfer of chimpanzees from Cameroon, then a German colony, as well as to European scientific circuits of observation, visual recording, and archival knowledge– the article takes the artistic project «*Memorabilia*» as its central case study. Developed from this historical and visual archive, «*Memorabilia*» allows expanded drawing to be proposed as a methodology for artistic research. Within this framework, landscape, archive, and drawing are articulated as interwoven dimensions of a single critical operation: landscape as a historical site and a territory shaped by patrimonial ruin, tourist pressure, and the contemporary spectacularization of animality; the archive as a regime of visuality; and expanded drawing as a logic of montage, inscription, and rereading within a situated artistic practice that, in this first visual essay, takes on a photographic and object-based form. Through the assemblage of photographs, historical documents, and documentary images, «*Memorabilia*» activates a graphic counter-archive that enables a critical rereading of the regimes of scientific visuality associated with animality and landscape. By bringing primatological records, the visual memory of the Casa Amarilla,

and the tourist spectacularization of the island territory into dialogue, the visual essay reveals continuities in the anthropocentric gaze. The article concludes that drawing, understood as *grafia* and montage, opens a way of producing a situated and critical reading of these visual materials.

**Keywords:** EXPANDED DRAWING; COUNTER-ARCHIVE; CRITICAL LANDSCAPE; SCIENTIFIC ILLUSTRATION; CASA AMARILLA (PUERTO DE LA CRUZ, TENERIFE)

---

## MARRAZKETA, ARTXIBOA ETA PAISAIA: ANIMALTASUNAREN ERAIKUNTZARI BURUZKO KONTRAARTXIBO GRAFIKO BATERANTZ

---

**Laburpena:** Artikulu honetan aztergai da nola jarduten duten zenbait jardunbide artistiko garaikidek –logika grafiko hedatu batetik ulertuta– animaltasunari eta paisaiari buruzko iruditeriak berrikusteko tresna kritiko gisa, zailtzen jartzen baitute ilustrazio zientifikoaren uesteko neutraltasuna. Lanak Tenerifeko Etxe Horia du aztergai, zeina munduko lehen primatologia-zentrotzat jotzen baita. 1912an sustatu zen, eta 1913tik 1918ra bitartean egon zen martxan, Puerto de la Cruzen. Hasiera-hasieratik, txinpantzeak Kamerundik ekartzeko baliatu zen (garai hartan, Alemaniako kolonia zen Kamerun), eta behaketako, erregistro bisualeko eta artxiboko Europako zirkuitu zientifikoekin lotuta egon zen. Testuinguru hori eta artxibo horretatik garrantutako «*Memorabilia*» proiektu artistikoa abiapuntutzat hartuta, «marrakzi hedatua» kontzeptua proposatzen da ikerketa artistikorako metodologia gisa. Planteamendu honetan, paisaia, artxiboa eta marrazketa eragiketa kritiko beraren dimentsio gurutatu gisa artikulatzen dira: paisaia agertzen da ondarearen endekapenak, presio turistikoak eta animaltasuna ikuskizun bihurtzeko joera garaikideak tentsionatutako kokagune historiko eta lurralde gisa; artxiboa, bistaratze-erregimen gisa; eta marrazketa hedatua, muntaketa-, inskripzio- eta berrirakurketa-logika gisa, jardunbide artistiko kokatu baten barruan, zeinak, lehen saiakuntza bisual honetan, forma fotografikoa eta objektuzkoa hartzen baitu. Artxibotik ateratako argazkiak, dokumentu historikoak eta irudiak mihizatuz, «*Memorabilia*» proiektuak kontraartxibo grafiko bat aktibatzen du, zeinak aukera ematen baitigu modu kritikoan berrirakurtzeko animaltasunari eta paisaiari lotutako bistaratze zientifikoaren erregimenak. Primatologia-erregistroa, Etxe Horiaren memoria bisuala eta uhartea ikuskizun turistiko bihurtzeko joera harremanetan jartzean, saiakera bisualak agerian jartzen ditu begirada antropozentrikoan dauden jarraitutasunak. Artikuluak ondorioztatzen du, marrazketak, grafia eta muntaia gisa ulertuta, bide bat irekitzen duela material bisual horien irakurketa kokatua eta kritikoa egiteko.

**Gako-hitzak:** MARRAZKETA HEDATUA; KONTRAARTXIBO; PAISAIA KRITIKOA; ILUSTRAZIO ZIENTIFIKOA; ETXE HORIA (PUERTO DE LA CRUZ, TENERIFE)

Peñate Spicer, Lena. 2025. «Dibujo, archivo y paisaje: Hacia un contraarchivo gráfico en la construcción de lo animal». *AusArt* 14 (2): 141-153. <https://doi.org/10.1387/ausart.28471>

## 1. Introducción

En el marco de la investigación artística contemporánea, el dibujo puede entenderse más allá de su dimensión representativa o expresiva: como una práctica metodológica capaz de articular pensamiento visual, proceso, inscripción y producción de conocimiento situado. Desde esta perspectiva, el dibujo no opera solo como técnica subordinada, sino como una interfaz cognitiva que permite registrar procesos, traducir información compleja y generar formas propias de comprensión (Ingold 2013).

En este contexto, el presente artículo se sitúa en la intersección entre arte, ciencia y cultura visual, con el objetivo de analizar cómo ciertas prácticas artísticas contemporáneas pueden operar desde una lógica gráfica expandida en la revisión de los imaginarios sobre lo animal y el paisaje. Lejos de asumir la neutralidad de las imágenes científicas o divulgativas, se parte de la hipótesis de que toda representación implica una construcción situada, atravesada por marcos históricos, políticos y epistemológicos. Lo animal y lo científico conforman aquí el campo histórico desde el que se problematiza la producción visual de evidencia: la manera en que ciertas imágenes han contribuido a fijar qué podía ser observado, comparado y legitimado como conocimiento.

Tomando como caso de estudio la Casa Amarilla –antigua estación de primates en el Puerto de la Cruz, Tenerife– y el proyecto artístico «*Memorabilia*» (primer ensayo visual en proceso) surgido de su investigación, este texto sostiene que el ensamblaje fotográfico y archivístico puede leerse, en este caso, desde una noción expandida del dibujo, entendida no solo como trazo manual sino como operación de inscripción, relación y montaje. Esta lectura permite situar la condición fotográfica y objetual de «*Memorabilia*» como primer ensayo visual dentro de una investigación artística más amplia, articulada mediante operaciones de montaje, inscripción, relación y relectura crítica. El paisaje aparece así como enclave histórico, territorio sensible y superficie de inscripción, pero también como espacio tensionado por la ruina patrimonial, la presión turística y la espectacularización contemporánea de lo animal. El archivo, por su parte, se entiende como un régimen de visualidad donde se producen, sedimentan y disputan determinadas formas de mirar, clasificar y consumir lo no humano.

La noción de grafía permite pensar el dibujo más allá del lápiz o del papel, como una práctica de inscripción visual que también atraviesa formas como la fotografía, la cartografía o el archivo. A través de la yuxtaposición de fotografías, documentos históricos e imágenes documentales, «*Memorabilia*» propone un ‘contraarchivo gráfico’ capaz de reconfigurar los regímenes de visualidad desde los que se ha construido históricamente el conocimiento sobre lo animal. No se entiende aquí por contraarchivo una negación del archivo, sino una reordenación crítica de sus materiales, capaz de desplazar sus jerarquías de lectura y sus pretensiones de neutralidad. Desde esta perspectiva, el proyecto desestabiliza la ilustración científica tradicional y

cuestiona la espectacularización contemporánea de lo animal y del territorio insular.

## 2. La ilustración científica y la construcción visual de lo animal

La construcción de lo animal en la cultura científica occidental ha estado profundamente mediada por la imagen. Ilustraciones, fotografías, grabaciones cinematográficas, bocetos y diagramas no solo han acompañado la producción de conocimiento, sino que han contribuido a fijar qué podía ser observado, comparado y legitimado como evidencia. Desde esta perspectiva, abordar la cuestión animal implica atender a la idea de que el conocimiento no es neutral, sino situado. Como plantea Haraway (2016), toda forma de conocimiento se produce desde una posición concreta, encarnada y parcial. Aplicado al ámbito de la relación humano-animal, este planteamiento permite entender que la animalidad ha sido construida históricamente desde categorías humanas, visuales y discursivas situadas.

Como señala Martin Kemp en *The human animal in western art and science* (2007), la frontera entre lo humano y lo animal puede entenderse como un umbral históricamente construido y visualmente codificado, más que como una separación fija o evidente. Las representaciones científicas modernas heredaron y transformaron iconografías previas –como la fisiognomía aristotélica o las taxonomías visuales del Renacimiento– que utilizaron al animal como espejo de las pasiones humanas o como límite necesario para definir la propia condición de humanidad. En el caso específico de los primates, Kemp traza esta tradición desde la fisiognomía renacentista hasta el siglo XIX; la primatología del siglo XX heredó esa misma lógica, convirtiendo a los primates en una figura central para pensar, por contraste o por proximidad, qué define a lo humano.

Desde una perspectiva poshumanista, esta cuestión no implica negar la diferencia entre especies, sino interrogar los marcos visuales y discursivos que han convertido esa diferencia en jerarquía. Se trata de reconocer la singularidad de cada especie sin que ello implique la subordinación de unas a otras ni la conversión del animal en mero objeto de estudio o de espectáculo.

La visualidad científica opera, por tanto, como una forma específica de construcción del conocimiento. Más que documentar, las imágenes científicas seleccionan, encuadran y jerarquizan aquello que debe ser visto, dejando fuera otras posibles lecturas. Tal y como plantea Foucault (1970), los discursos organizan el saber estableciendo qué puede ser considerado conocimiento y bajo qué condiciones. Los dispositivos científicos de registro visual hacen posible la observación al mismo tiempo que la condicionan: delimitan aquello que puede ser percibido, ordenado y transformado en prueba.

Esta dimensión resulta especialmente significativa en la primatología de principios del siglo XX, donde fotografías, grabaciones cinematográficas, bocetos y diagramas participaron en la construcción visual de lo animal como entidad observable, clasificable y comparable con lo humano. Desde la perspectiva del conocimiento situado, estas imágenes no pueden entenderse como registros neutrales, sino como parte de un dispositivo de observación y producción de conocimiento. Este marco permite situar la Casa Amarilla como un caso especialmente relevante para analizar la articulación entre archivo visual, dispositivo científico y construcción de una mirada sobre lo no humano.

### **3. Trazar el archivo: La Casa Amarilla como paisaje crítico**

Estas reflexiones encuentran su anclaje material en la Casa Amarilla, antigua estación de primates situada en el Puerto de la Cruz (Tenerife), vinculada a las investigaciones en psicología comparada desarrolladas por Wolfgang Köhler entre 1913 y 1917. Considerada el primer centro primatológico del mundo, este espacio funcionó como un dispositivo de producción de conocimiento, articulando relaciones entre observación, registro visual y construcción científica de lo no humano. En ella se superponen archivo científico, memoria animal, ruina patrimonial y transformación turística del territorio; esa tensión permite leer la Casa Amarilla como paisaje crítico.

El origen institucional de la estación revela de forma explícita esta lógica instrumental. En el texto fundacional que proponía su creación, el neurólogo Max Rothmann (1912) vinculaba la necesidad de una estación de antropoides a su posible contribución al estudio de problemas clínicos humanos, entre ellos «la afasia y la apraxia». Ese horizonte, finalmente no desarrollado en la Casa Amarilla, permite entender la lógica instrumental que sostuvo el proyecto desde su inicio: los animales no eran concebidos como sujetos de interés en sí mismos, sino como material comparativo del que extraer conocimiento antes de su desaparición: «Los simios van hacia su extinción con el avance de la cultura [...] Por eso hay que recoger la rica cosecha que aquí se ofrece, mientras aún hay tiempo» (Rothmann 1912).

La observación de primates en la Casa Amarilla se inscribe, por tanto, en la línea de lo que Kemp (2007) analiza sobre la fascinación científica y visual por los primates, pero atravesada por una profunda asimetría. Esta asimetría no se limita al plano epistemológico, sino que afecta también a las condiciones materiales que hicieron posible la estación. Como señalaba Rothmann en el artículo en el que proponía su creación (1912), Tenerife ofrecía condiciones climáticas favorables, cercanía relativa a Europa y facilidad para el traslado de primates. En particular, la llegada de chimpancés desde Camerún –entonces colonia alemana– sitúa la estación en una trama donde el traslado colonial de chimpancés se articula con circuitos científicos europeos de observación, experimentación y registro. La isla quedaba así

situada como un enclave intermedio entre la metrópoli científica europea, el territorio colonial africano y el espacio insular atlántico.

En la actualidad, este espacio se encuentra en estado de ruina y abandono institucional, inserto en un entorno marcado por una fuerte presión urbanística vinculada al desarrollo turístico en la costa norte de Tenerife (Estévez Hernández 2023, 97-102) (fig. 1). Esta condición material pone de manifiesto una transformación significativa: de espacio de producción de conocimiento científico a resto patrimonial tensionado por nuevas formas de explotación del territorio.



**Fig. 1.** De la serie «*Memorabilia*» (2025). Estado actual de la Casa Amarilla, Puerto de la Cruz, Tenerife. Fotografía de la autora.

La coexistencia entre este espacio abandonado y dispositivos turísticos actuales –como Loro Parque u otros espacios de exhibición animal– evidencia una continuidad en la lógica de la mirada: ambos sistemas construyen una imagen de la naturaleza mediada por intereses distintos –científicos en un caso, económicos en otro–, pero convergentes en la simplificación de lo no humano y en su conversión en objeto de observación y consumo visual (fig. 2).



**Fig. 2.** De la serie «Memorabilia» (2025). Papelera urbana con publicidad de Loro Parque y texto en alemán de Loro Parque Fundación, Puerto de la Cruz, Tenerife. Fotografía de la autora.

El archivo histórico de la Casa Amarilla está, por tanto, atravesado por materiales visuales que exigen ser releídos y traducidos críticamente. Entre ellos destaca un hito fundamental en la historia de la visualidad científica: las grabaciones en 16 mm realizadas por Köhler entre 1914 y 1917 para registrar los experimentos con los chimpancés, consideradas la primera película científica rodada en Canarias. Estas grabaciones se conservan hoy digitalizadas en el TIB AV-Portal alemán y en el Harvard Film Archive, donde están catalogadas como el film científico más antiguo de su colección histórica de instrumentos científicos. El propio Köhler justificó el uso del cine argumentando que las dudas sobre sus observaciones «solo pueden combatirse mediante una película»

(«nur durch einen Film bekämpft werden kann»): la imagen cinematográfica no era un registro secundario, sino la prueba científica misma, garante de objetividad. Este gesto –convertir la imagen en prueba– es precisamente el que el proyecto «*Memorabilia*» busca interrogar y desestabilizar. Las películas, junto con las fotografías de los experimentos, documentos institucionales y otras imágenes de archivo, constituyen un corpus que, leído desde la perspectiva de Stoler (2009), no está formado por evidencias neutras, sino por construcciones situadas atravesadas por relaciones de poder, afectos y silencios. Activar críticamente este archivo no solo implica releer sus contenidos, sino intervenir en las formas visuales que los han fijado.

#### 4. «*Memorabilia*»: El ensayo visual como traducción y contraarchivo

Frente a la visualidad científica entendida como registro, prueba y clasificación, y a la espectacularización turística, la práctica artística contemporánea puede ofrecer estrategias de resistencia y traducción visual. El proyecto «*Memorabilia*» constituye el inicio de la primera ‘estación artística’ de una investigación doctoral más amplia que aborda la Casa Amarilla como paisaje crítico. Concebido como un ensayo visual en proceso, el proyecto se plantea como una genealogía crítica de la mirada antropocéntrica hacia la naturaleza y la animalidad en el norte de Tenerife, explorando sus vínculos con el turismo científico, el espectáculo y sus herencias contemporáneas. A través de un conjunto de siete piezas fotográficas –seis de 40 × 30 cm y una de 40 × 22 cm–, la obra activa un primer contraarchivo gráfico que pone en tensión ciencia, turismo y memoria desde una perspectiva crítica y situada (fig. 3).



**Fig. 3.** De la serie «*Memorabilia*» (2025). Vista de la instalación en la exposición colectiva *Todo lo demás*, Asociación Cultural La Limonera, Santa Cruz de Tenerife. Fotografía de la autora.

Aunque «*Memorabilia*» se formaliza a través del ensamblaje fotográfico y objetual, su metodología comparte con el dibujo expandido una lógica de organización y traducción visual, basada en la relación entre materiales heterogéneos. El dibujo no se limita aquí al trazo manual sobre el papel, sino que opera como un dispositivo de pensamiento visual que organiza, conecta y traduce materiales complejos. Esta yuxtaposición funciona como un trazo conceptual que articula un mapa visual de las continuidades entre el paisaje científico-colonial y el escaparate turístico actual.

La disposición de las imágenes en el panel responde a una estrategia de traducción visual, en la que cada elemento aporta una capa temporal y material específica. En la lectura del conjunto emergen tensiones entre el tiempo de la institución –el archivo, el museo, el registro científico– y el tiempo propio de los objetos, que parece resistir y desbordar esa clasificación. Por un lado, el interior del Hotel Monopol, en el Puerto de la Cruz, muestra la convivencia entre un cuadro de paisaje canario de corte costumbrista y tono regionalista y una antigua máquina limpiabotas, evocando una economía de servicio vinculada a los inicios de la mirada turística sobre la isla. Esta imagen dialoga con una vista lejana de la ruina contemporánea de la Casa Amarilla, en la que el enclave reaparece inserto en el paisaje actual como testimonio de su abandono institucional (fig. 1).

Frente a estas imágenes institucionales y territoriales, otras piezas del ensamblaje se detienen en la materialidad de los dispositivos de representación. Es el caso del *display* museográfico sobre la Casa Amarilla en la Fundación Orotava de Historia de la Ciencia (Fundoro) (fig. 4), o de la maqueta de la propia estación, también conservada en Fundoro. El contrapunto a esta ordenación patrimonial y científica lo introduce la presencia de Loro Parque, evidenciando cómo la exhibición del animal se desplaza hacia un producto de consumo masivo que desborda el recinto y se inscribe en el espacio público. Al disponer estas imágenes en diálogo, el ensayo visual traza una genealogía que hace visible lo que cada una, por separado, tendería a ocultar. La práctica gráfica de «*Memorabilia*» opera precisamente en esa intersección entre investigación y forma: traduce materiales de archivo, relaciones sociales y regímenes de representación en sistemas visuales, combinando decisiones formales propias del arte con una lectura crítica de la imagen.

Dentro de este ensamblaje visual se incorpora también la reproducción impresa de un dibujo a lápiz de la cabeza de la chimpancé Nueva, realizado por Tekla Köhler en 1914 y recogido en la documentación histórica vinculada a la Casa Amarilla (Hernández Castilla 1998) (fig. 5). Su relevancia dentro del conjunto radica en el tipo de imagen que introduce: una inscripción lateral, más próxima al apunte y a la observación detenida que a la imagen concebida como prueba experimental. Incorporada al ensayo visual, esta reproducción funciona como un elemento que tensiona la economía visual del archivo y amplía la lectura del dibujo más allá de su dimensión técnica o manual.



**Fig. 4.** De la serie «Memorabilia» (2025). Display museográfico sobre la Casa Amarilla en Fundoro, Fundación Orotava de Historia de la Ciencia, La Orotava, Tenerife. Fotografía de la autora.



**Fig. 5.** De la serie «Memorabilia» (2025). Reproducción del dibujo de la chimpancé Nueva, realizado por Tekla Köhler en 1914. Fotografía de la autora.

Frente a la supuesta objetividad mecánica del registro fotográfico y filmico, la reproducción impresa del dibujo a grafito introduce en el conjunto otra temporalidad de observación y una zona de indeterminación. El trazo desplaza la imagen del campo de la prueba hacia una forma de atención, inscripción y duración: allí donde el registro experimental tiende a fijar conductas, el dibujo mantiene abierta una relación con lo observado. En este sentido, su incorporación a «*Memorabilia*» tensiona la economía visual del archivo y amplía la lectura del dibujo más allá de su dimensión técnica o manual, acercándolo a la atención que Ingold (2013) atribuye al acto de dibujar.

De este modo, la traducción visual que opera en «*Memorabilia*» cuestiona las lógicas clasificatorias de la imagen científica. El ensayo visual, entendido como práctica gráfica híbrida, no busca fijar una imagen definitiva del animal o del paisaje, sino mantener abiertas las relaciones entre los elementos. Las piezas no ilustran un relato histórico cerrado, sino que generan relaciones críticas entre distintos regímenes de observación: el científico, el patrimonial, el turístico y el artístico, evidenciando continuidades en la forma de mirar, clasificar y espectacularizar lo no humano.

El cruce entre documentos científicos institucionales –como manuscritos de Köhler y fotografías de archivo de la Academia de Ciencias de Berlín-Brandeburgo–, materiales de circulación turística –como postales– e imágenes museográficas de Fundoro se plantea como una vía para explorar desplazamientos entre archivo, memoria, propaganda y deriva gráfica, activando una lectura crítica del imaginario visual que configura la mirada antropocéntrica en el contexto insular.

## 5. Conclusiones

La revisión de los modos en los que se produce el conocimiento sobre lo animal y el paisaje implica atender tanto a los contenidos generados como a las formas visuales mediante las cuales estos se construyen, circulan y se legitiman. Así, la investigación artística basada en la práctica permite introducir un desplazamiento crítico frente a los modelos tradicionales de ilustración científica y registro documental.

El proyecto «*Memorabilia*» pone de relieve que, frente a la visualidad científica y la espectacularización turística, las prácticas gráficas híbridas –que articulan fotografía, archivo, trazo y montaje– pueden abrir formas de lectura situada y crítica. Al trazar genealogías visuales entre el pasado de la Casa Amarilla y el presente turístico de Puerto de la Cruz, la obra pone en diálogo la imagen científica –ya sea la fotografía de laboratorio o la grabación cinematográfica como prueba de observación– con otras formas de inscripción visual. En este contexto, el dibujo no aparece únicamente como trazo manual, sino como una forma de atención, montaje y relectura capaz de tensionar la economía visual del archivo.

En última instancia, pensar el ensayo visual como un contraarchivo gráfico implica asumir que la producción de conocimiento es un campo abierto susceptible de ser reactivado. El dibujo, en su sentido expandido –como trazo, montaje y grafía–, se plantea aquí como una herramienta para ralentizar la mirada, cuestionar la espectacularización de la naturaleza y abrir una reflexión sobre otras formas de relación con lo no humano en territorios atravesados por herencias coloniales, abandono patrimonial y dinámicas extractivas del territorio insular.

## Referencias bibliográficas

- Estévez Hernández, Pedro. 2023. «La Casa Amarilla». En *Brava está la punta*, 97-102. Santa Cruz de Tenerife: Tamaimos
- Foucault, Michel. (1970) 1999. *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Durham NC: Duke University. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw25q>
- Hernández Castilla, José Melchor. 1998. La fundación del primer centro de investigaciones primatológicas del mundo: Wolfgang Köhler y la Casa Amarilla. Puerto de la Cruz: Asociación Wolfgang Köhler
- Ingold, Tim. 2013. *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203559055>
- Kemp, Martin. 2007. *The human animal in western art and science*. Chicago IL: University of Chicago
- Rothmann, Max. 1912. «Über die Errichtung einer Station zur psychologischen und hirnpfysiologischen Erforschung der Menschenaffen». *Berliner Klinische Wochenschrift* 4
- Stoler, Ann Laura. 2009. *Along the archival grain: Epistemic anxieties and colonial common sense*. Princeton NJ: Princeton University. <https://doi.org/10.1515/9781400835478>

(Artículo recibido: 30/03/2026; aceptado: 22/05/2026)