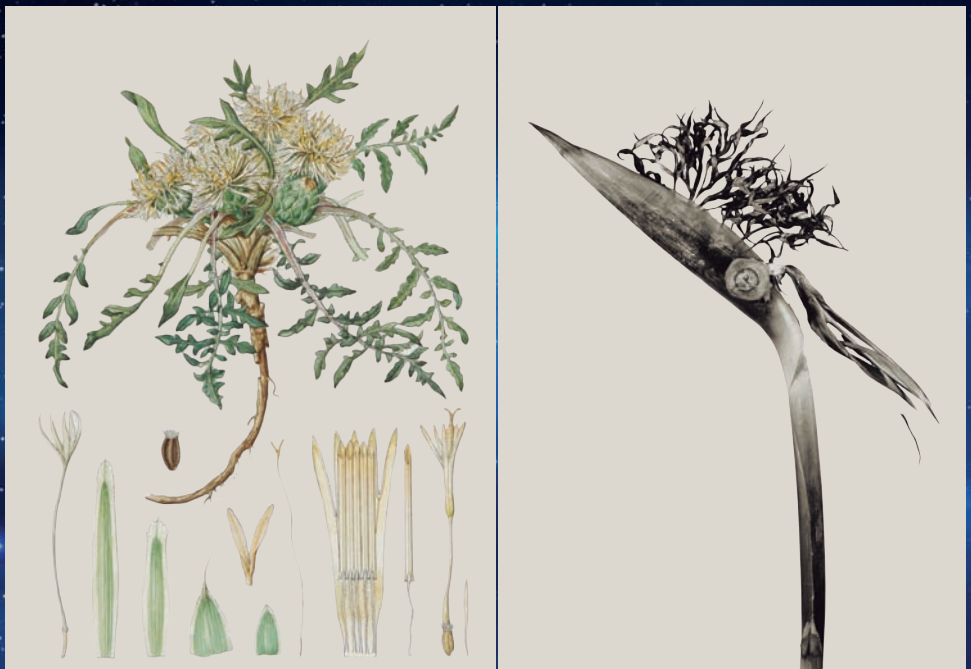


ARTE EN EL REAL JARDÍN BOTÁNICO: PATRIMONIO, MEMORIA Y CREACIÓN

Noche Europea de los Investigadores de Madrid 2016



Miguel Cabañas Bravo
Idoia Murga Castro
(Eds.)

Arte en el Real Jardín Botánico:
patrimonio, memoria y creación

Noche Europea de los Investigadores de Madrid 2016

Instituto de Historia, Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC
(Real Jardín Botánico-CSIC. Madrid, 30 de septiembre de 2016)

ARTE EN EL REAL JARDÍN BOTÁNICO: PATRIMONIO, MEMORIA Y CREACIÓN
Noche Europea de los Investigadores de Madrid 2016
Instituto de Historia, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC
Madrid, 30 de septiembre de 2016

PROYECTO

Dirección del proyecto

Miguel Cabañas Bravo
Idoia Murga Castro

Dirección del taller de cianotipia

Mónica Carabias Álvaro
Francisco José García Ramos

Investigadores

José María Ruíz Albalá (artista plástico)
Miguel Cabañas Bravo (IH, CCHS-CSIC)
Mónica Carabias Álvaro (UCM)
Óscar Chaves Amieva (IH, CCHS-CSIC)
Evangelina Esparza (fotógrafa y artista plástica)
Carmen Gaitán Salinas (IH, CCHS-CSIC)
Francisco José García Ramos (UCM)
Elisa Garrido (Universidad de Valencia)
José María López Sánchez (UCM)
Lidia Mateo Leivas (IH, CCHS-CSIC)
Idoia Murga Castro (UCM)
Miguel Ángel Puig-Samper Mulero (IH, CCHS-CSIC. Scientist in Charge of the Marie Curie Actions: FP7-PEOPLE-2012-IOF, Project N°: 327127)

Miguel Cabañas Bravo
Idoia Murga Castro
(Eds.)

Arte en el Real Jardín Botánico:
patrimonio, memoria y creación

EDICIONES DOCE CALLES

Coordinación y comunicación

Unidad de Divulgación, Cultura Científica y Edición Digital (CCHS-CSIC)

Lugar de celebración

Real Jardín Botánico-CSIC

Entidades y proyectos organizadores

Instituto de Historia, Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC

Real Jardín Botánico-CSIC

Proyecto I+D+i: *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* (P.E. MINECO ref. HAR2014-53871-P). I.P.: Miguel Cabañas Bravo

Entidades y proyectos colaboradores

Archivo Real Jardín Botánico-CSIC

Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CCHS-CSIC

Universidad Complutense de Madrid

Proyecto I+D+i: *Ciencia y espectáculo de la naturaleza* (P.E. MINECO ref. HAR2013-48065-C2-2-P). I.P.: Miguel Ángel Puig-Samper Mulero

Este Proyecto de la Noche Europea de los Investigadores de Madrid está financiado por el Programa Marco de Investigación e Innovación Horizonte 2020 bajo las Acciones Marie Skłodowska-Curie de la Comisión Europea. DG-EAC. Comisión Europea bajo el acuerdo de subvención número 721631.

© Imágenes de cubierta: Paula Millán Alosete: *Centaurea lagascana Graells*, s.f. (© Real Jardín Botánico-CSIC). Joan Fontcuberta: *Giliandria Scoliforgia* (Serie *Herbarium*), 1984 (cortesía del autor)

© Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, VEGAP, Madrid, 2016.

© Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Madrid, 2016

PUBLICACIÓN

Ediciones Doce Calles

Madrid, 2016

ISBN: 978-84-9744-199-5

D.L: M-32316-2016

ÍNDICE

Introducción: Arte en el Real Jardín Botánico.....	9
<i>Miguel Cabañas Bravo e Idoia Murga Castro</i>	
I. Arte y ciencia en los viajes y expediciones de la Ilustración.....	23
<i>Elisa Garrido, José María López Sánchez y Miguel Ángel Puig-Samper</i>	
II. El Jardín Botánico y la «Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París» de 1929.....	49
<i>Miguel Cabañas Bravo, Carmen Gaitán Salinas e Idoia Murga Castro</i>	
III. Imágenes in/ciertas: vínculos entre el arte y la ciencia en la creación contemporánea. El caso de Joan Fontcuberta.....	69
<i>Óscar Chaves Amieva y Lidia Mateo Leivas</i>	
IV. La flor del Narciso. Entre el arte y la ciencia. Una ventana abierta a la obra de Anna Atkins y Evangelina Esparza.....	85
<i>Mónica Carabias y Francisco García Ramos</i>	



Real Jardín Botánico en los años treinta. Real Jardín Botánico-CSIC.

INTRODUCCIÓN

Arte en el Real Jardín Botánico

El término ‘simbiosis’, del griego, ‘vida en común’, se define en Biología como la «asociación de individuos animales o vegetales de diferentes especies, sobre todo si los simbioses sacan provecho de la vida en común». Tal símil relacional parece idóneo cuando pensamos en adjetivar el discurrir de la historia que ha tenido lugar entre los muros que delimitan el Real Jardín Botánico, un espacio de encuentro para las ciencias y las artes, para el desarrollo de nuestra cultura desde su fundación a finales del siglo XVIII.

Por él, en efecto, han pasado notables científicos, intelectuales y pensadores, han surgido hitos de nuestra historia cultural –la organización de expediciones, la presentación de descubrimientos, la exposición de las tendencias más vanguardistas–, pero también ha acogido la cotidianidad de la vida de la comunidad, ofreciendo en el corazón de Madrid un reducto para el conocimiento y el ocio, la educación y el esparcimiento del día a día de sus habitantes [Fig. 1]. El Jardín se ha erigido, así, como custodio de una relación, la de las artes y la naturaleza, que ha estado siempre presente en la humanidad. Relatos míticos como el de Narciso explicaban el nacimiento simultáneo de la flor y la pintura, ilustrando para la posteridad una alianza de inspiración y nutrición recíproca. De los bodegones flamencos al paisajismo británico, del dibujo científico al uso de la pintura à *plein air* que preludivió el origen de la modernidad, el arte ha sido el medio que ha tratado de capturar para siempre lo efímero y lo caduco de la naturaleza. Era esta, además, una alianza que entroncaba con el nacimiento mismo de la fotografía, que buscaba, entre otros fines, dar con un método por el cual la naturaleza se dibujase a sí misma, un proceso que alumbraría la técnica de la cianotipia.

Naturaleza y arte, de este modo, se han ido entrelazando a lo largo de la historia, trenzando una relación que ha seguido explorándose y alimentándose desde la misma fundación en 1781 el Real Jardín Botánico, tradicional lugar de confluencia de científicos, artistas e intelectuales. Construido por Sabatini



Fig. 1. *Pabellón Villanueva del Real Jardín Botánico en los años treinta.* Real Jardín Botánico-CSIC.

y Juan de Villanueva a instancias del rey Carlos III junto al Museo del Prado y el Observatorio Astronómico, las relaciones entre las artes y las ciencias han protagonizado numerosos hitos en su trayectoria hasta la actualidad [Fig. 2-4]. No en vano, de alguna manera sucedería algo similar, a distinta escala, a lo que se había planteado en el propio Museo del Prado, su edificio vecino, concebido en su origen como Gabinete de Ciencias Naturales hasta que Fernando VII lo convirtió en el Real Museo de Pinturas y Esculturas. Por otro lado, dada su cercanía con la Academia de San Fernando, por el Botánico pasaron multitud de alumnos de Bellas Artes, que elegían las variadas especies del Jardín como motivo de sus ejercicios plásticos. Fue además desde el Botánico donde se impulsaron numerosas expediciones a América vinculadas a encargos de herbarios y láminas que capturasen los hallazgos de nuevas especies. De hecho, por ejemplo, gracias a ellas hoy se conserva entre sus fondos la maravillosa colección de José Celestino Mutis, una de las joyas –sin duda la más conocida– del patrimonio artístico del Botánico. No obstante, el Jardín también guarda con mimo otras obras todavía menos difundidas, pero de un gran interés para la historia del arte reciente.

INTRODUCCIÓN



Fig. 2. Francisco Domingo Marqués, *La puerta del Jardín Botánico desde el Museo del Prado*, c. 1870. Museo Municipal de Madrid.



Fig. 3. Luis Paret y Alcázar, *Paseo frente al Jardín Botánico*, c. 1789-1799. Museo Lázaro Galdiano.



Fig. 4. *Vista del Real Jardín Botánico desde el interior, 1869.* Biblioteca Nacional de España.

Tal es el caso del legado de la artista botánica Paula Millán Alosete (Madrid, 1899-1979), formada en la Escuela Especial de Escultura, Pintura y Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer y respaldada por su padre, el dibujante científico y pintor Mario Millán Velasco. Fue una de las –entonces todavía escasas– mujeres que participaron en muestras colectivas desde los años veinte, como el Salón de Otoño, y que protagonizaron exposiciones individuales en el Círculo de Bellas Artes (1925) y el Museo de Arte Moderno (1930). Desde el 30 de mayo de 1933, fecha en la que obtuvo la plaza de Auxiliar artístico, Paula Millán trabajó en el Real Jardín Botánico hasta su jubilación en 1969, apoyando los avances de botánicos como José Cuatrecasas y Arturo Caballero, entre otros [Fig. 5]. Posteriormente, compatibilizó esta labor con su docencia en la Escuela de Estudios Auxiliares de Investigación del CSIC como profesora de dibujo científico. Muestra de este importante trabajo es la lámina de la *Centaurea lagascana* Graells, que comparte la imagen del cartel anunciador de esta actividad. Un tipo de obras que convivió con la pintura y los grabados,

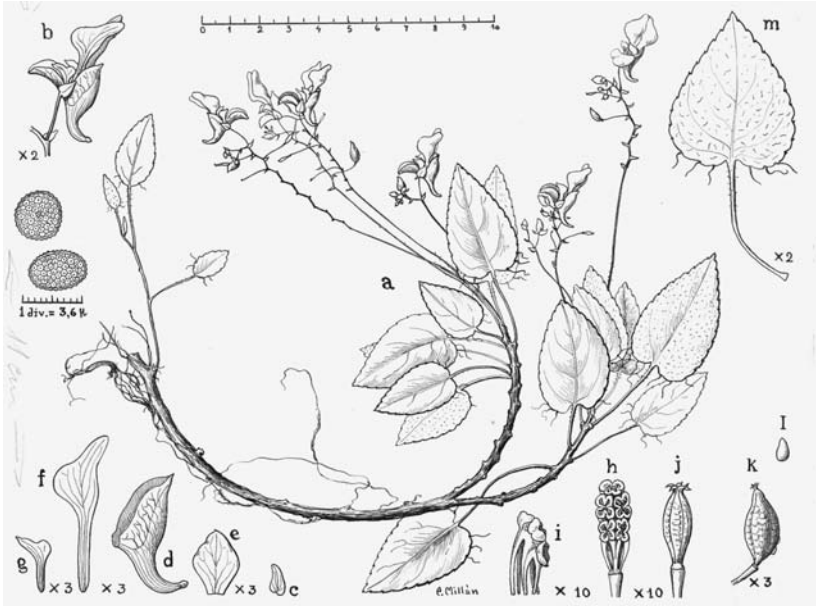


Fig. 5. Paula Millán Alosete. *Ilustración botánica*, s.f. Real Jardín Botánico-CSIC.

que continuó haciendo después de la Guerra Civil, en los que encontramos una vez más la convivencia de paisajes naturales y monumentales, de figuras que disfrutaban del espacio del jardín, de un entorno amable dominado por el ser humano [Fig. 6-8]. Sorprendentemente, como ya denunció hace más de quince años Juan Luis Castillo, quien le dedicó el único artículo publicado hasta la fecha que recogía sus contribuciones, a pesar de que las cualidades de Millán «la sitúan en uno de los puntos más altos de la ilustración botánica



Fig. 6. Paula Millán Alosete, *Catedral de Burgo de Osma*, 1945. Real Jardín Botánico-CSIC.



Fig. 7. Paula Millán Alosete, *Sin título*, 1946. Real Jardín Botánico-CSIC.



Fig. 8. Paula Millán Alosete, *Jardín Botánico, Madrid*, 1951. Real Jardín Botánico-CSIC.

española contemporánea», todavía sigue sufriendo un olvido injustificado que merece la pena resarcir.

Pero, además de su magnífica colección de láminas, el patrimonio artístico del Botánico también integra otras valiosas muestras de la escultura española de los dos últimos siglos, pues por sus caminos podemos toparnos con estatuas que homenajean a los científicos más destacados ligados a la historia de la disciplina en el ámbito nacional e internacional, como Carl von Linneo [Fig. 9], Joseph Quer y Martínez, Simón de Rojas Clemente y Rubio, Mariano Lagasca [Fig. 10] y Antonio José Cavanilles y Palop, así como obras más recientes de artistas como Julio López Hernández (Madrid, 1930) y algunos premios de competiciones artísticas. Tal es el caso del banco decorativo, a caballo entre lo novecentista y lo decó, con el que el escultor catalán Frederic Marès (Portbou,



Fig. 9. *Glorieta de Linneo en el Real Jardín Botánico a principios del siglo XX. Real Jardín Botánico-CSIC.*



Fig. 10. Ponciano Ponzano, *Estatua de Mariano Lagasca y Segura*. 1866. Real Jardín Botánico-CSIC.



Fig. 11. Frederic Marès, *Banco decorativo* ganador del primer premio del Concurso Nacional de Escultura de 1923. Reproducido en *Gaceta de Bellas Artes*, nº 230, Madrid, 15 de diciembre de 1923.

1893 – Barcelona, 1991) ganó el primer premio del Concurso Nacional de Escultura de 1923, el cual tuvo como destino el espacio del Botánico [Fig. 11]. Su relieve interpreta una evocadora escena clásica, aparentemente relacionada con las amazonas, las nereidas y la urna de Aquiles, que invita a la contemplación y la meditación en medio de la quietud de las especies naturales [Fig. 12].



Fig. 12. *Aspecto actual del banco de F. Marès en el Real Jardín Botánico*. Real Jardín Botánico-CSIC.



Fig. 13. Asistentes al «Silencio por Mallarmé» en el Jardín Botánico. 11 de septiembre de 1923. Archivo Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC.

También entre su frondosa vegetación tuvieron lugar encuentros excepcionales de intelectuales españoles, como el célebre *Silencio por Mallarmé*, organizado el 11 de septiembre de 1923 para conmemorar el vigésimo quinto aniversario de la muerte del poeta francés, guardando un silencio de cinco minutos [Fig. 13]. Por iniciativa del diplomático y escritor mexicano Alfonso Reyes, se concentraron en este homenaje *in memoriam* el filósofo José Ortega y Gasset, el crítico de arte Eugenio D'Ors, el historiador del arte, poeta y pintor José Moreno Villa, los poetas y escritores José Bergamín, Enrique Díez-Canedo y Mauricio Bacarisse, el ensayista, filólogo y diplomático cubano José María Chacón, y el historiador y crítico Antonio Marichalar. La prestigiosa *Revista de Occidente* publicaría en su número de noviembre los textos que recogían los pensamientos de los mencionados asistentes durante aquellos cinco minutos, además de otras muestras de apoyo de figuras de la talla de Juan Ramón Jiménez.

Los árboles, [–dijo Chacón–] los árboles cultísimos del jardín botánico, con sus palabras latinas, eran para mí un coro misterioso, la única voz que podía oírse

en el gran silencio que a todos nos envolvía. Porque mientras todos callábamos, los árboles, con sus letreros negros [...] hablaban una lengua de eternidad. Pasó nuestro silencio perfecto de cinco minutos. Frente a nosotros quedaban aquellos árboles. Eran un símbolo de la permanencia de la cultura humana.

Así, el jardín madrileño, heredero simbólico de la custodia de aquel primer narciso, ha venido motivando a través de unos y otros eventos un fructífero diálogo entre lo poético y lo científico, lo pictórico y lo fotográfico. Ello, por un lado, nos habla de ese sueño por alcanzar la máxima perfección a la hora de representar científicamente la realidad visible en una imagen. Por otro, nos ilustra sobre cómo el artista, desde una visión crítica, se ha venido sirviendo de las reflexiones, las técnicas y los resultados científicos para construir sus lenguajes y creaciones, para lograr presentarnos y hacernos sentir otras realidades más allá de las leyes naturales.

Con motivo de la celebración de la Noche Europea de los Investigadores y siguiendo esta estela, desde el CSIC, dos de sus centros, el Instituto de Historia y el Real Jardín Botánico, se unen para poner de relieve las sugerentes relaciones entre la naturaleza y el arte, evocando los mutuos intercambios y contribuciones de sus lenguajes, las históricas exposiciones albergadas en sus edificios y las célebres tertulias de quienes se congregaban a la sombra de sus magníficas y variadas especies naturales. Para ello, el espacio del Jardín acoge una exposición y un encuentro con investigadores en los que se presentan algunos de los hilos temáticos que atraviesan esta fructífera relación entre el arte y la ciencia. Se trata, también, de llamadas a la visualización, la memoria y la reflexión mediante el material que conforma el entramado reunido y ofrecido al público en el marco del Real Jardín Botánico.

De este modo, en las realizaciones de tal entramado, las mencionadas ilustraciones de las expediciones al Nuevo Mundo de Mutis y otros dibujos científicos conservados en el Archivo del Jardín, como los de Paula Millán, se relacionan con las obras de los artistas de la vanguardia y de creadores contemporáneos, como Joan Fontcuberta y Evangelina Esparza, un diálogo que también hemos elegido como cubierta de este pequeño volumen. Se presta luego una atención especial en sus páginas al espacio del Jardín como lugar de encuentro y difusión del arte, a través del caso paradigmático de la *Exposición*

de pinturas y esculturas de los artistas españoles residentes en París de 1929, pues fue en el Pabellón Villanueva donde se mostraron las vanguardistas novedades de creadores como Picasso, Juan Gris, Miró, Dalí, Francisco Bores, Pablo Gargallo y Alberto Sánchez y otros miembros de la llamada Escuela Española de París. Además, se hace memoria acerca del trayecto del patrimonio cultural del Jardín en un momento histórico clave como fue la Guerra Civil, cuando tanto los edificios como las especies naturales y las obras artísticas y científicas conservadas en su interior sufrieron las consecuencias de los bombardeos y fueron objeto de iniciativas para su salvaguarda y protección. Asimismo, se reflexiona sobre algunos avances creativos «a la luz de la ciencia» y se presenta el caso del artista Joan Fontcuberta como ejemplo de esos creadores contemporáneos que, con sus teorías, recursos y resultados, han enriquecido y siguen ampliado el mutuo diálogo aquí planteado hasta en la obra más reciente. Por último, se dedica un capítulo a la relación entre las pioneras cianotipias de fotografías como Anna Atkins y las últimas creaciones de artistas actuales, como Evangelina Esparza.

La presentación de las investigaciones y reflexiones en torno a los intercambios entre el arte y la botánica que se han plasmado en las páginas de esta publicación y en la exposición a la que acompaña no habría sido posible sin las entidades y proyectos de investigación citados en los créditos, que las han promovido, organizado y avalado, por lo que desde aquí les expresamos nuestra gratitud. Pero, igualmente, estas actividades hubieran sido mucho más difíciles sin la inestimable ayuda de Esther García Guillén (Jefa de la Unidad de Archivo y Biblioteca del Real Jardín Botánico, CSIC), quien nos ha ofrecido todo tipo de facilidades para acceder a los valiosos fondos conservados en el Archivo, sin la cuidada atención y seguimiento organizativo prestados a todo el proyecto por Víctor Manuel Pareja Pérez (responsable de la Unidad de Divulgación, Cultura Científica y Edición Digital del CCHS-CSIC), o sin la generosidad del mismo Joan Fontcuberta al facilitarnos la reproducción de su obra. Sirvan estas menciones para expresarles nuestro profundo agradecimiento. Asimismo, queremos dar las gracias a nuestros colegas y amigos participantes en esta actividad, la cual ha buscado abrir un espacio de encuentro entre nuestras respectivas investigaciones sobre la historia de la ciencia y del arte para tender puentes y generar sinergias entre la cultura y la ciencia contemporáneas. Al

mismo tiempo, nos gustaría que la difusión de estos estudios –muchos de ellos en curso– ilustrara los resultados que pueden obtenerse de la investigación en Ciencias Humanas y despertara interés y vocaciones científicas. En definitiva, con el aroma del narciso que nos trae a la memoria el mito fundacional de la captura de la imagen y en el particular entorno del Real Jardín Botánico, ilustrando la simbiosis entre arte y naturaleza, esta actividad de la Noche Europea de los Investigadores, además de la propia experiencia que aportará el taller de cianotipia, pretende acoger el encuentro del público con distintos historiadores del arte y de la ciencia, a propósito de las sugerentes relaciones entre la pintura y la flor, el arte y la ciencia, a través del patrimonio, la memoria y la creación contemporánea, cuyas aportaciones recoge introductoriamente esta publicación de manera sintetizada.

Miguel Cabañas Bravo
Idoia Murga Castro
(Editores)

I

Arte y ciencia en los viajes y expediciones de la Ilustración

Elisa Garrido

(Universitat de València)

José María López Sánchez

(Universidad Complutense de Madrid)

Miguel Ángel Puig-Samper

(Instituto de Historia, CCHS-CSIC)

El siglo XVIII europeo se constituye en un momento crucial. La continuidad de la Revolución Científica, el inicio de la industrialización y el asentamiento del racionalismo como producto del movimiento ilustrado son sus rasgos más destacados. En este sentido, es fundamental el uso de la razón como piedra angular para la interpretación de lo real. Valores ilustrados, nacionalismo, fraternidad y, del mismo modo, un exacerbado sentimiento individual e imperialista contribuyeron, junto con el avance tecnológico, a crear un ambiente cultural que dio paso a la posteriormente llamada «Modernidad». En primer término, cabe atribuir al ambiente ideológico, artístico y literario de la segunda mitad del siglo XVIII este inusitado interés por la ciencia, interés que contribuyó en gran medida al redescubrimiento de la naturaleza y su relación con el ser humano. Como fuentes de influencia podemos destacar a Jean Jacques Rousseau, con sus ideas de retorno a la naturaleza, o Goethe, cuyas obras tienen en la naturaleza el marco de acción de sus personajes.

Con la proliferación de los libros de viaje, las ilustraciones empezaron a ser un elemento necesario para poder transmitir al lector, de forma visual, lo que se describía en el texto de los viajeros. Mientras que el texto se ocupaba de la descripción del terreno visitado, las imágenes penetraban en la imaginación construyendo una realidad en el imaginario social. En este contexto, el

mundo se hizo más amplio y, a su vez, comenzó a empequeñecerse. El ansia por conocer llevó a exploradores, viajeros, comerciantes, diplomáticos, espías y sabios a intentar alcanzar, materializar y cuantificar todo territorio posible. Todos se sintieron capaces de abarcar el planeta a través de la razón y la ciencia se convirtió en principal representante del progreso. Gran parte del proyecto ilustrado estuvo basado en la creación de una historia natural que consistía en la sistematización del conocimiento a través de la clasificación de la naturaleza. Pretendía abarcar toda la superficie terrestre cuantificando, especificando y ordenando todos los elementos de la naturaleza.

La principal aportación a este campo de conocimiento fue la del naturalista Carlos Linneo. Sus obras clave *Systema Naturae* (1735) y *Species Plantarum* (1753) suponen el principal referente en la manera de construir y clasificar el mundo. En la segunda mitad del siglo XVIII, su taxonomía ya estaba implantada en toda Europa y una gran corriente de discípulos linneanos se lanzaron a recolectar, medir y dibujar el planeta en un inmenso proyecto global de clasificación.

Fruto del movimiento ilustrado y el espíritu romántico, el hombre empezó a ser progresivamente consciente de la maravillosa variedad de formas, colores y movimientos que existían a su alrededor. Los viajes y expediciones habían puesto de relieve la grandeza de un mundo nuevo, en el que los grandes ríos, los océanos, los volcanes y las islas remotas, lugares que antes parecían inaccesibles, se instalaban en el imaginario de una sociedad que veía atónita cómo se ensanchaban sus horizontes. Mientras que el hombre antiguo y medieval tendía a la contemplación de la naturaleza, el moderno aspiró a su dominación. De esa forma creció la literatura de viajes, la ciencia vista y narrada por los ilustrados, que empezó a viajar difundiéndose a través de las fronteras.

Con la catalogación, la naturaleza se volvió narrable a través de las imágenes. La representación de especies naturales se convirtió en uno de los objetivos primordiales de las expediciones científicas y el apoyo de dibujantes se hizo indispensable. De las descripciones exactas y completas dependía que los viajeros pudieran difundir sus descubrimientos con auténtica precisión. La imagen se había transformado en un medio de información muy valioso, convirtiendo algunas de estas expediciones en auténticos proyectos de visualización de *otros mundos*.

EL ARTE EN LAS EXPEDICIONES CIENTÍFICAS ESPAÑOLAS DE LA ILUSTRACIÓN

Es muy conocida la vinculación de artistas a la ciencia desde tiempos remotos por el interés de los científicos, sobre todo de los naturalistas, de representar el mundo descubierto y darlo a conocer al resto. En el siglo XVIII, con la mayor exploración de la Tierra, los viajeros y expedicionarios llevan a su lado pintores y dibujantes que dejan constancia de sus aventuras, de los lugares exóticos visitados, los aborígenes, el paisaje o las extrañas criaturas vegetales o animales que las habitan. Los principales referentes de Malaspina, Cook y La Pérouse cuentan entre sus hombres a hábiles pintores que dejarán para la posteridad la imagen de esos otros mundos tan distantes de la vieja Europa. En el caso de España ya desde el siglo XVI encontramos dibujos relacionados con la expansión española en América y sus descubrimientos en el mundo natural. Armadillos, zarigüeyas, llamas, caimanes y otras extrañas criaturas aparecen representados junto a seres fantásticos procedentes del imaginario medieval europeo y a plantas desconocidas, como el tabaco, la patata o el tomate.

Ya en el siglo XVIII, el Gobierno español envió la conocida expedición al Orinoco, al mando del capitán de navío José de Iturriaga, en la que se incluyeron dibujantes científicos –Juan de Dios Castel y Bruno Salvador Carmona– dirigidos por Pehr Loeffling, botánico sueco discípulo de Linneo, que realizaron doscientos dibujos naturalistas que se guardan en el Real Jardín Botánico. La siguiente expedición botánica relevante fue la Real Expedición de Ruiz y Pavón a Perú y Chile con dos dibujantes procedentes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Joseph Brunete e Isidro Gálvez, a los que más tarde se sumaría el pintor Francisco Pulgar. Sus dibujos fueron publicados en la *Flora Peruviana et Chilensis* (Madrid, 1798-1802), obra que quedó incompleta y de la que aparecieron tres volúmenes. Sobre el importante trabajo calcográfico desarrollado, se ha calculado que se hicieron 536 láminas de géneros y especies vegetales, en las que intervinieron 51 grabadores. Se marcaron aquí las pautas de cómo debían hacerse los dibujos y cómo debía ser la labor profesional de los dibujantes naturalistas. Debían seguir rigurosamente las órdenes de los botánicos, detallando cuando fuera importante alguna parte de la planta e incluso aumentando su tamaño. Asimismo se les ordenaba dibujar junto a la figura de la planta partes de la flor y el fruto, «haciendo anatomía de ellas»,

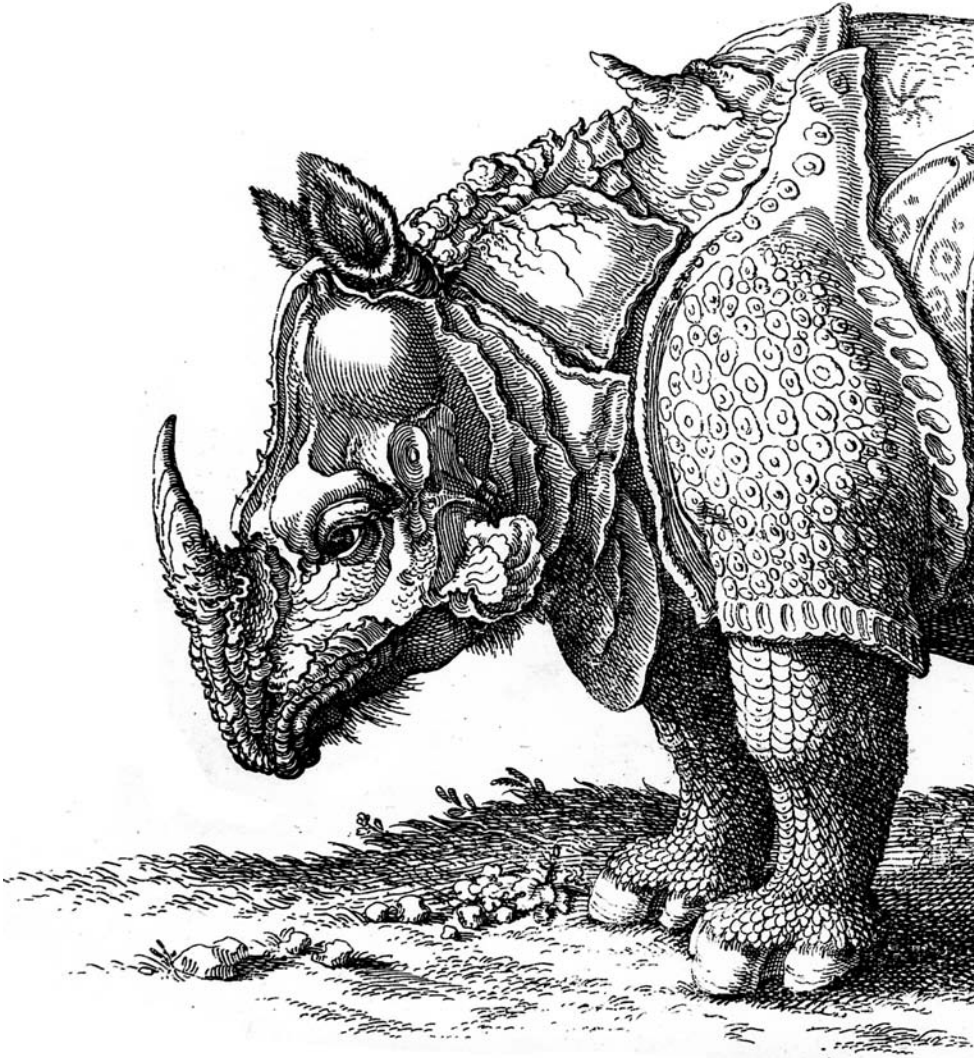


Fig. 14. Alberto Dürero, *Rinoceronte*, 1515. Wellcome Images, London.

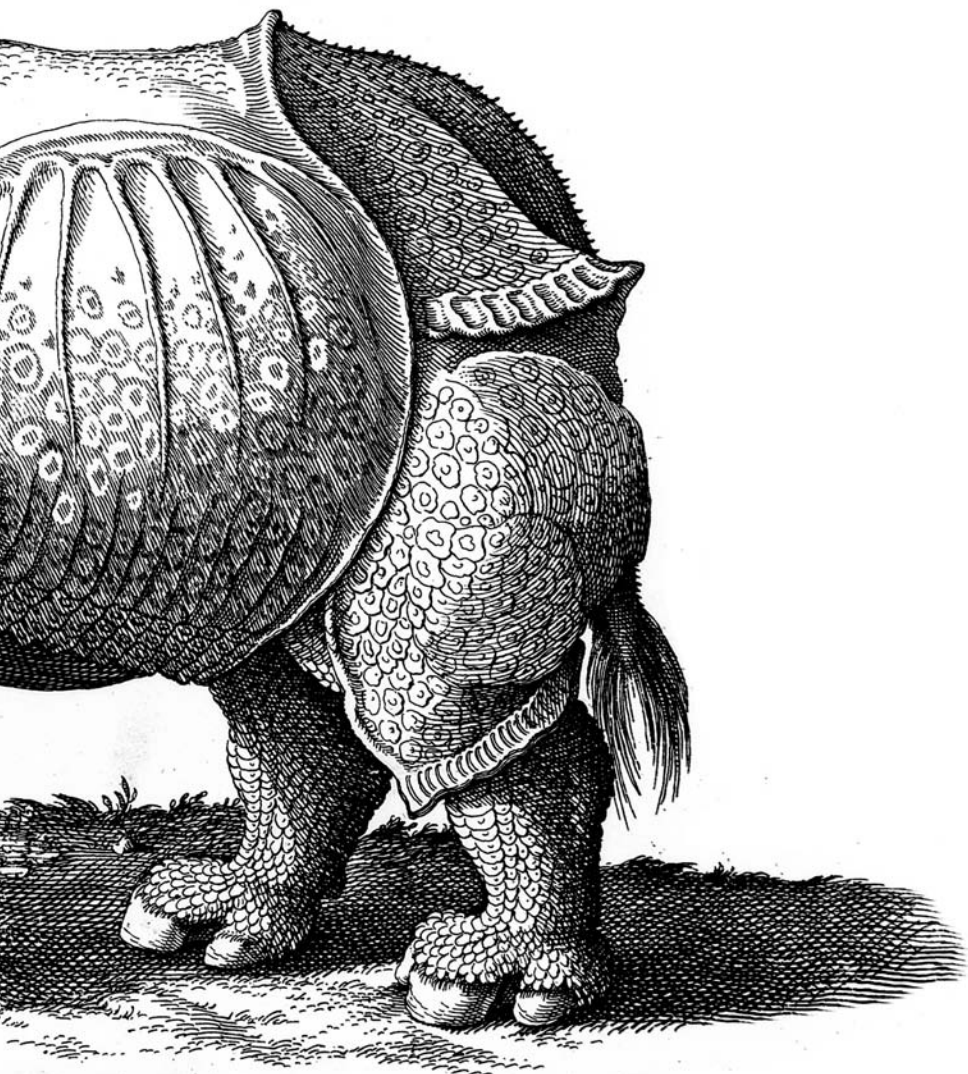






Fig. 15. *Telescopio de Herschel*, 1786. Wellcome Images, London.





Fig. 16.
Meteorology:
large icebergs
in the south
seas. Wellcome
Images,
London.

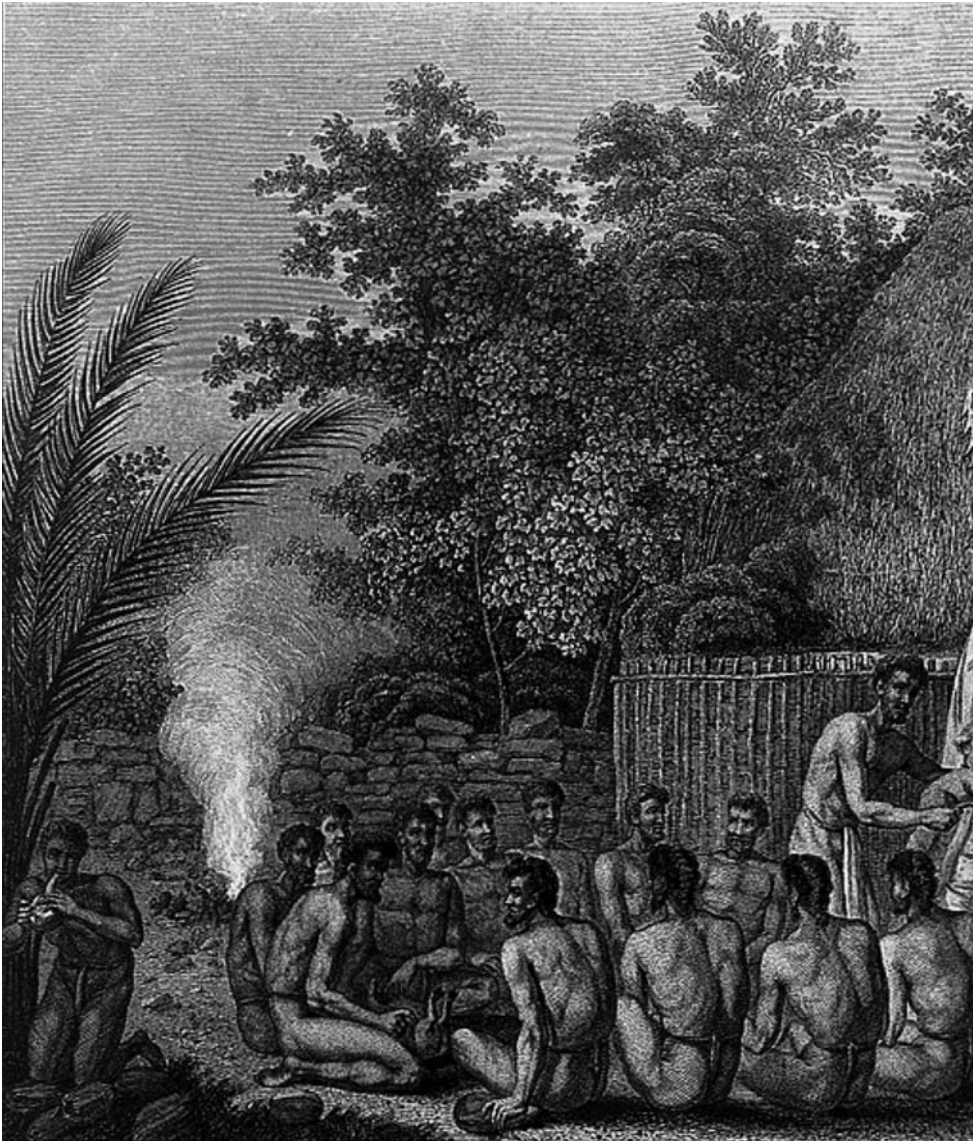


Fig. 17. *An offering before Captain Cook.* Wellcome Images, London.





The Frontispiece to M^r. Curtis



Fig. 18. «Three men botanizing», *New Illustration of the Sexual System of Carolus von Linnaeus*, 1807. Wellcome Images, London.



Fig. 19. «*Rana viridis arborea*», *The Natural History of Carolina, Florida and the Bahama Islands*, 1731-1743. Wellcome Images, London.



Fig. 20. Maria Sibylla Merian, *Larva (caterpillar), pupa (cocoon) and adult moth on a plant*, 1718). Wellcome Images, London.

procurando hacer los dibujos cuando las plantas estuvieran todavía frescas. En lo que se refería al color se indicaba que se contentaran con iluminar aquellas plantas raras o hermosas que así lo mereciesen, y en este caso se recomendaba representar una flor, un fruto y alguna parte, dejando el resto en tinta china para iluminarla a la vuelta de la expedición a España.

En la segunda expedición botánica organizada por Carlos III, la dirigida por José Celestino Mutis, se creó una escuela de dibujo botánico en el corazón de Nueva Granada. Salvador Rizo dirigió desde 1784 un magnífico taller de pintura dedicado a las representaciones iconográficas de la Flora de Bogotá, que contó con la participación de numerosos artistas, entre los que cabe destacar a Francisco Javier Matis, los hermanos Cortés, Vicente Sánchez, Antonio Barrionuevo, Antonio Silva, etc. Fue precisamente el trabajo de estos hombres uno de los que mayores frutos dio a la expedición, ya que la obsesión de Mutis por representar fielmente las plantas descritas y la utilización de una técnica cromática peculiar –se utilizaron los tintes extraídos de los propios vegetales– tuvo como resultado una magnífica colección de 6.000 láminas, también conservadas en el Real Jardín Botánico.

La tercera expedición a los virreinos fue la destinada a Nueva España, en 1786, bajo la dirección del médico aragonés Martín de Sessé. En la segunda etapa de la expedición se incorporaron dos dibujantes, Juan de Dios Vicente de la Cerda y Atanasio Echeverría Godoy, alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Nueva España, que realizaron unas 2000 láminas botánicas y zoológicas. La política ilustrada diseñada por Carlos III, Carlos IV y sus ministros para conocer, reformar y asegurar las posesiones americanas del imperio español, con el envío de expediciones científicas, alcanzó su momento de mayor esplendor con la organización de la expedición de Alejandro Malaspina (1789-1794). Los trabajos artísticos de la expedición Malaspina fueron realizados por un grupo de dibujantes y pintores, que se fue renovando a lo largo de la expedición, entre los que destacan José del Pozo, José Guío, Tomás de Suria, José Cardero, Juan Ravenet y especialmente Fernando Brambila, luego pintor de la Corte. Su labor queda reflejada en una importante colección de más de 800 dibujos, en la que podemos observar desde el aspecto y las costumbres de los pueblos visitados hasta el análisis detallado de los animales y plantas recolectados o vistos durante el viaje. Una de las mayores aportaciones

de esta expedición fueron sus «vistas» de ciudades y territorios en unas representaciones iconográficas que daban idea de totalidad del mundo observado, aunque evidentemente con desarrollos diferentes según el pintor y la técnica empleada, un antecedente de la pintura del paisaje de Humboldt.

CUATRECASAS, MUTIS Y SALVAMENTO DEL PATRIMONIO

Ciencia y arte volvieron a cruzar sus caminos en 1936 cuando la Guerra Civil supuso una más que sería amenaza para la supervivencia del patrimonio artístico y científico español. Es conocida la labor que desde la Dirección General de Bellas Artes pusieron en marcha Ricardo de Orueta y Josep Renau para arbitrar las medidas tendentes a la salvaguarda del tesoro artístico nacional, sobre todo a través de la Junta Central del Tesoro Artístico y la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico Nacional. No lo es tanto, aunque fue igualmente trascendental, el trabajo parcialmente desconocido de algunos naturalistas que, bajo la dirección de Ignacio Bolívar, emprendieron una tarea muy meritoria en la salvaguarda del patrimonio científico, paralela a la de aquellas juntas creadas para el terreno de las artes plásticas. Desde el Museo Nacional de Ciencias Naturales, del que Bolívar era director, otros naturalistas, como Antonio de Zulueta o José Royo, colaboraron para salvar colecciones de gran valor científico existentes en los edificios, palacios y establecimientos pertenecientes a órdenes y congregaciones religiosas o a la nobleza, confiscados por milicianos y organizaciones obreras en las primeras semanas tras el golpe militar. La Junta de Incautación encargó al Museo todo lo relativo a la custodia, conservación y protección de las colecciones zoológicas y mineralógicas requisadas en Madrid.

Aunque el botánico José Cuatrecasas no formaba parte directa de esa Junta, su nombramiento como director del Real Jardín Botánico de Madrid en septiembre de 1937 y la estrecha relación que lo unía a Ignacio Bolívar hicieron que una de las prioridades al frente de las responsabilidades del Jardín fuese la salvaguarda de su archivo, biblioteca, colecciones y, con especial relevancia, las láminas de José Celestino Mutis. Destinado en Valencia, donde era Consejero Nacional de Sanidad, Cuatrecasas dirigió el Jardín madrileño en colaboración con Antonio Rodríguez, preparador del mismo y destinado en el Quinto Regimiento.



Fig. 21. *Flora Peruviana et Chilensis*. Real Jardín Botánico-CSIC.



Fig. 22. *Real Expedición Botánica a Nueva España*. Real Jardín Botánico-CSIC.

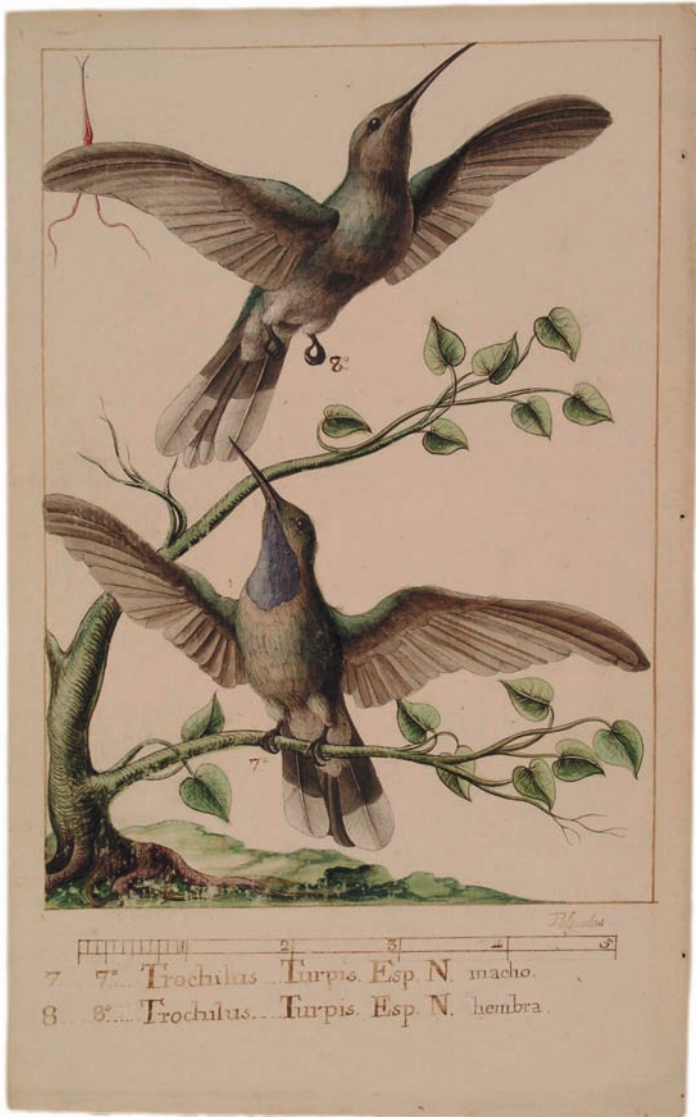


Fig. 23. Real Expedición Botánica a Nueva España. Museo Nacional de Ciencias Naturales-CSIC.

El material histórico y científico del Jardín se veía seriamente amenazado por los bombardeos sobre la capital, algunos de los cuales dejaron caer distintos obuses en las instalaciones del Jardín. Uno de los asuntos que centraron la atención de Cuatrecasas fue la protección y posible publicación de las láminas de Mutis, que hasta el verano de 1937 permanecieron en el Jardín Botánico. Ante el riesgo de los bombardeos, Cuatrecasas propuso trasladar las láminas a Valencia, cuyo transporte de efectuó en octubre de 1937, con el concurso de la Junta Delegada del Tesoro Artístico Nacional, a cuya jurisdicción fue entregada la colección, coincidiendo también con el envío del Herbario del Jardín al Museo del Prado. En vísperas del traslado a Valencia, Cuatrecasas inició las gestiones para la publicación de la *Quinología* de Mutis, la Comisión Delegada de la Junta para Ampliación de Estudios había llegado a un acuerdo con la editorial Seix y Barral para su impresión, pero la publicación quedó inconclusa por las dificultades acarreadas por la guerra y porque Cuatrecasas partió en el verano de 1938 a Colombia en misión oficial.

Además de la edición de las láminas de Mutis, Cuatrecasas se hizo cargo de las gestiones para incorporar al Jardín Botánico la biblioteca y colección herbácea de Carlos Pau, fallecido en 1937, propuesta que encontró la resistencia del decano de la Facultad de Ciencias de Valencia. Finalmente, se certificó su traslado al Jardín Botánico de Madrid y, en compensación, se ordenó crear el Herbario del País Valenciano. En Madrid, lo más urgente era salvaguardar las colecciones y el material del Jardín. Francisco Javier Sánchez Cantón, director del Museo del Prado, informó a Cuatrecasas de que el Director General de Bellas Artes había dispuesto, en octubre de 1937, que se alojara el Herbario del Jardín Botánico en el Museo del Prado. Tanto las láminas de Mutis como el Herbario del Jardín siguieron los tortuosos destinos que vivió el tesoro artístico nacional al final de la guerra hasta su llegada a Ginebra, donde, bajo el Acuerdo de Figueras, se custodiaron en la Sociedad de Naciones hasta su regreso a España al final del conflicto bélico.



Fig. 24. *El botánico José Cuatrecasas* [detalle].
Real Jardín Botánico-CSIC.



Fig. 25. *Mutisia*, Real Jardín Botánico-CSIC.



Fig. 26. El Jardín Botánico tras sufrir los bombardeos durante la Guerra Civil Española. Noviembre de 1936. Archivo General de la Administración.



Fig. 27. Fuente del Paseo del Prado frente a la verja del Jardín Botánico tras los bombardeos de la Guerra Civil. Noviembre de 1936. Archivo General de la Administración.



Fig. 28. Traslado de un cuadro de Goya a la sede de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid. 1937. Archivo Museo Nacional del Prado.

II

El Jardín Botánico y la «Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París» de 1929

Miguel Cabañas Bravo

(Instituto de Historia, CCHS-CSIC)

Carmen Gaitán Salinas

(Instituto de Historia, CCHS-CSIC)

Idoia Murga Castro

(Universidad Complutense de Madrid)

Todavía no había llegado la II República cuando en 1929, durante el último Gobierno de la dictadura de Miguel Primo de Rivera y poco antes de que se abrieran el 9 y el 20 de mayo de ese mismo año las magnas exposiciones Iberoamericana de Sevilla e Internacional de Barcelona, tuvo lugar en Madrid la inauguración de la singular y trascendente *Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París* [Fig. 29].

Fue organizada entre el 20 y el 25 de marzo por la Sociedad de Cursos y Conferencias en el Real Jardín Botánico, ambos vinculados a la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), la institución pública encargada del fomento de la educación, la ciencia y la cultura para la modernización de España. En el Pabellón Carlos III del Botánico se presentaron 88 obras de 19 renovadores pintores y escultores residentes en París –o con grandes lazos de amistad con ellos– que no dejaron indiferente a nadie. Estos provocadores artistas fueron los pintores Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores, Pancho Cossío, Salvador Dalí, Ismael de la Serna, Juan Gris, Joan Miró, Alfonso Olivares, Benjamín Palencia, Gabriela M. de Pastor (Gabriela Teresa Marjorie Ground), Joaquín Peinado, Pablo Picasso, Pedro Pruna, José María




Fig. 29. Inauguración de la *Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París*, reproducida en *Heraldo de Madrid*, 21 de marzo de 1929.

Ucelai y Hernando Viñes, junto a los escultores Alberto Sánchez, Apelles Fenosa, Pablo Gargallo y Manolo Hugué [Fig. 30].

Su objetivo principal fue dar a conocer al público madrileño las últimas tendencias estéticas que, por entonces, estaban teniendo lugar en París, verdadera capital cultural del momento, por la que debía pasar todo aquel artista interesado en las vanguardias y que quisiera estar al día de las últimas tendencias. Madrid era todavía, a finales de los años veinte, una capital periférica en la que el peso del arte más académico y los circuitos oficiales –como las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes o los distintos Salones de arte– dificultaban la llegada de las nuevas corrientes estéticas. Pioneros como Ramón Gómez de la Serna, impulsor de la exposición de los *Pintores Íntegros* en 1915, con obras de artistas como María Blanchard y Diego Rivera, habían fracasado en su voluntad de mostrar en la capital española las sensibilidades más vanguardistas. Diez años más

SOCIEDAD DE CURSOS Y CONFERENCIAS



*Local del Jardín Botánico, donde se celebra la Exposición.
Entrada por la Puerta del Rey, Plaza de Murillo (Paseo del Prado).*

EXPOSICION
DE PINTURAS Y ESCULTURAS
DE
ESPAÑOLES RESIDENTES EN PARIS

INSTALADA EN UN SALÓN DEL **JARDIN BOTANICO**
DESDE EL 20 AL 25 DE MARZO DE 1929
(HORAS DE VISITA DE 11 A 2 Y DE 4 A 6)

PINTURAS DE
ANGELES ORTIZ, BORES, COSSÍO, DALÍ, JUAN GRIS,
LA SERNA, MIRÓ, OLIVARES, PALENCIA, PASTOR,
PEINADO, PICASSO, PRUNA, UCELAI, VIÑES

ESCULTURAS DE
ALBERTO, FENOSA, GARGALLO, MANOLO HUGUÉ

Hay una lista de precios a disposición de los visitantes.

Fig. 30. Catálogo de la *Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París*, 1929. Archivo de la Residencia de Estudiantes, Madrid.

tarde, en 1925, la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), constituida por artistas y críticos de avanzada, organizó en el Palacio de Exposiciones del Retiro el primer gran intento oficial de concentrar y dar a conocer al público aquellas obras de los artistas más punteros de todas las tendencias estéticas, que habitualmente eran rechazados de los espacios más tradicionales de difusión del arte. En esta línea, la exposición del Botánico de 1929 se situó en la senda de apertura del arte español hacia la vanguardia y de concienciación de la necesidad de educar y hacer visible al público las tendencias avanzadas de su tiempo.

Además, la exposición del Botánico se ha valorado como un momento constituyente del colectivo generacional conocido como la «Escuela Española de París». Este término ha actuado, en cierta manera, a modo de cajón de sastre en el que conciliar y conectar desde las tendencias en la línea del neocubismo hasta la conocida como «figuración lírica», pasando por la influencia del surrealismo francés y las estéticas que apuntaban hacia la inminente eclosión del surrealismo autóctono de la Escuela de Vallecas. Tal abanico y diversidad de propuestas artísticas en torno al arte más moderno y vanguardista convertirían al salón del Botánico en una potente ventana por la que asomarse, desde el prisma de la interpretación de los artistas españoles, al efervescente ambiente artístico parisino de finales de los años veinte.

En el folleto publicado con ocasión de la exposición [Fig. 30] se recogieron los títulos de las ochenta y ocho obras seleccionadas, cuya presentación estuvo a cargo del periodista Corpus Barga. Tres días más tarde, el influyente crítico y conductor de la SAI Manuel Abril impartió una conferencia titulada *El paraíso perdido*, cuyas líneas principales se intuían en el breve texto reproducido en el mencionado panfleto:

Hace tiempo que la Sociedad de Cursos y Conferencias abrigaba la idea de presentar al público interesado por las vicisitudes de la pintura viva, algo de lo que producen estos españoles destacados ya definitivamente o que se van destacando en el concurso siempre abierto de la pintura universal. Sus obras llegaban a nuestro conocimiento por reproducciones o referencias; había que contemplarlas directamente.

Toda labor de selección es difícil, pero algo más en este caso, porque la mayoría de tales obras está en poder de personas que no se avienen a prestarlas.

Nuestra Sociedad ha conseguido más de lo que esperaba con sus medios y sus amistades, pero lamenta no poder presentar de Picasso y Juan Gris sino pequeñas muestras que poseen algunos miembros de ella. Estas dos grandes personalidades del arte contemporáneo figuran, pues, aquí, más bien honorífica que virtualmente.

La presencia de los pintores PALENCIA [Fig. 31] y DALÍ con el escultor ALBERTO [Fig. 32], que residen en España, se justifica por la íntima relación ideológica y técnica, a más de fraternal, que guardan con los otros.

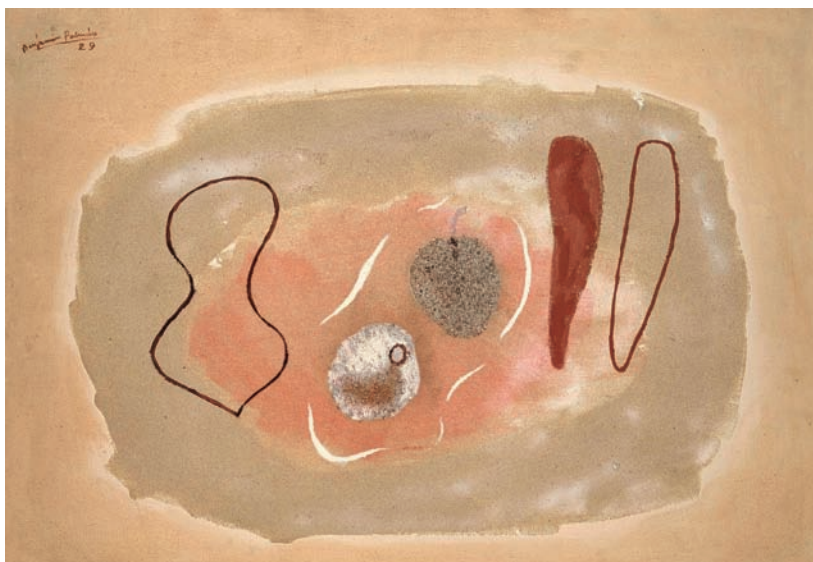


Fig. 31. Benjamín Palencia, *Bodegón*, 1929. Fundación B. Palencia, Madrid.



Fig. 32. Alberto Sánchez, *Bailarina*, c. 1927-1929. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

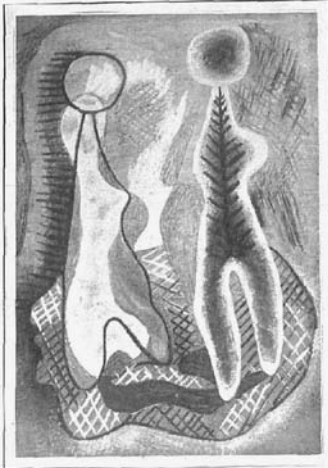
LA EXPOSICIÓN

Como era de esperar, la muestra no pasó inadvertida ni dentro ni fuera del Jardín. «Esta primavera temprana e irónica que disfruta Madrid ha hecho brotar en el Jardín Botánico una planta rara y absurda. Los guardas del Botánico se vieron un día sorprendidos por la extraña floración. ¿Qué era aquello que brotaba entre los plátanos seculares y las acacias majestuosas?». Pues en aquellos muros y vitrinas donde solían exponerse las especies naturales, donde se clasificaban y estudiaban los especímenes botánicos, habían surgido de la noche a la mañana toda suerte de tendencias nuevas de forma, color y materia. Con esta pregunta, el escéptico crítico Juan Ferragut, a través de la revista *Nuevo Mundo*, iniciaba una devastadora crítica hacia aquellas obras incomprendidas, que provocaban la risa en buena parte de los asistentes [Fig. 33].

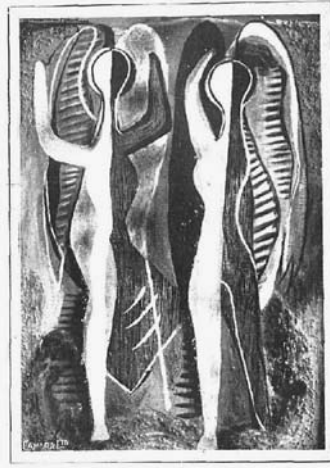
Antonio García y Bellido, desde las páginas de *La Gaceta Literaria* [Fig. 34], apuntaba las ventajas de una ubicación tan particular para la muestra del arte nuevo:

De salir a algún sitio después de ver y meditar –porque hay que meditar– ante las obras presentadas en el Jardín Botánico, es mejor salir a la misma naturaleza, aunque ésta se halle clasificada por etiquetas. Porque, piénsese que la pintura actual busca el contraste con la realidad, o, por lo menos, le es indiferente, y en todo caso, sale ganando en definición. Por el contrario, los impresionistas nos ofrecían un truco, el cual era mejor ponerlo en evidencia. Ante la franqueza y el descaro de un cubismo, de un futurismo, de un expresionismo, de un post expresionismo, independientes más o menos de la naturaleza, y aun de la razón, contrasta la dependencia del impresionismo a todo lo real y tangible. Por consiguiente, si tras ver un juego de verdes en un cuadro contemplamos los del natural, es preciso olvidarse del cuadro, no puede resistir la comparación. Con el arte actual y la naturaleza ocurre lo contrario: son dos mundos opuestos y contrapolarizados que se definen y limitan por contraste. Es mejor, pues, ponerlos muy de cerca.

En cualquier caso, efectivamente, el salón aglutinaba un gran número de obras que ilustraban los *ismos* más seguidos por los españoles en París.



Dibujo de árboles, por Palencia



Ángeles, por Palencia

UNA PANACEA CONTRA LA MELANCOLIA

**La Exposición del Botánico
y la triste farsa
del vanguardismo español**



Cerebro de mujer, por Salvador Dalí



Dibujo solar, por Olibares

Esta primavera temprana é trónica que difecta Madrid la hecho brotar en el Jardín Botánico una planta rara y absurda. Los guardas del Botánico se vieron un día sorprendidos por la extraña floración. ¿Qué era aquello que brotaba entre los pilónes, seculares y las alcancas majestuosas?

Eran como unas raras flores de trépano manchado; arbustos truncos como piedra sin desbastar; lienzos sacios por raras, policromas exhalaciones vegetales; pedruzcos aritmométricos de facie, gotitas sobre un cartapacio; líneas quebadas como en los platos de un arquitecto loco... ¿Qué eran aquellos monstruos?

Un profesor retirado que gusta de las sombrías anécdotas del Botánico, explicó á los guardabancos:

—No os asustéis. Estos lienzos son reproducciones á gran tamaño de fotografías microscópicas de colonias microbianas...
Una niñera que lo escuchaba, contestó:

Fig. 33. Obras reproducidas en *Nuevo Mundo*, 29 de marzo de 1929.

La Gaceta Literaria
ibérica-americana-internacional
LETRAS-ARTE-CIENCIA
Periódico quincenal (1 y 15 de cada mes)
DIRECTOR-FUNDADOR: E. Giménez Caballero

FECHAS DE MI VOZ
DOS FACTOS Y UN EMBLEMA
FACTO
(De 1927)
El Chaulmoogra es de la noche,
de azul violeta, de más que azul,
haciendo de floración violeta,
con luz y aroma
de sensibilidad animal.

PRECISIONES
Exclusividad literaria
La Gaceta Literaria es un periódico
exclusivamente literario. Procura publicar
una cantidad crítica de nuestra poesía
nueva, además y finalmente, una vez más,
de los autores que más interesan a los
lectores de esta publicación y, en fin,
una cantidad que en ningún momento
deja de ser crítica.

LOS NUEVOS PINTORES ESPAÑOLES
La exposición del Botánico
Para acostumbrar a una vez más
de los nuevos pintores españoles,
de los que en estos momentos
se están realizando en Madrid,
de los que en estos momentos
se están realizando en Madrid...

EMBLEMA
(De 1928)
El azul se resaca por el mar,
su meditación, hoy luce bello,
que ha de al rojo que se dejó
hacerle a la carcer que ama la libertad
T pulmones del alma,
en sí, libre,
cruza, hoy, de ser a este
vuestro día como
respiración en azul.

Comentarios de FERRAZ
Y viene, un artículo. Hay algunas
que se refieren a la exposición de
los nuevos pintores españoles,
de los que en estos momentos
se están realizando en Madrid...

Comentarios de BUSTO
Basta que el artista de la libertad de
de la libertad de la libertad de
de la libertad de la libertad de
de la libertad de la libertad de...

OTRO FACTO
(De 1927)
Aún las nebulosas son un punto,
son atmósferas, las distancias,
insensibles volutas
ante de su red en otro día.

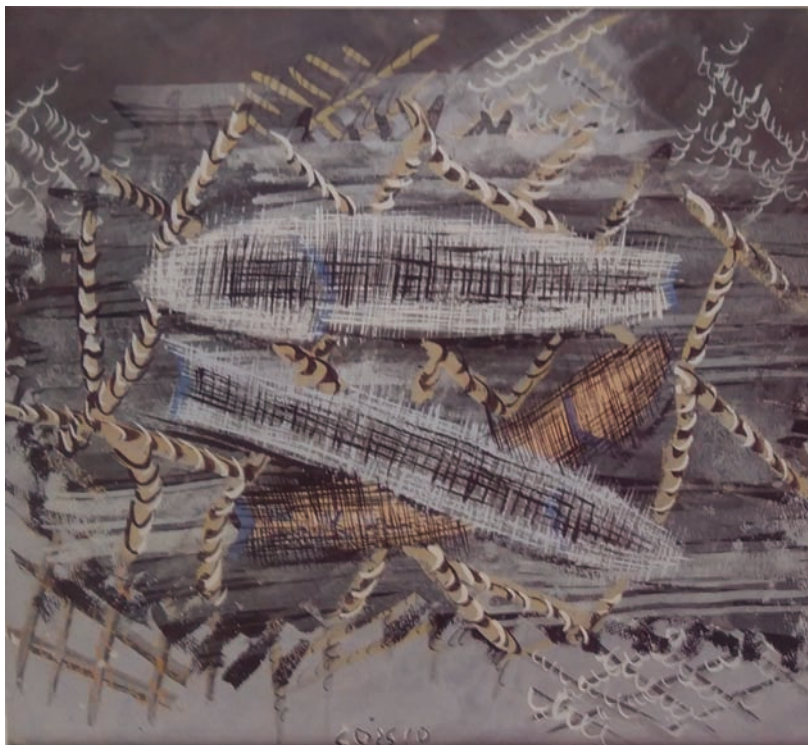
En breve, apertura de
LA GALERÍA
Unico establecimiento en
Madrid
Arte popular español - Cuadros nuevos - Libros de Arte,
Literatura y Bibliografía - Estampas y grabados, antiguos y de hoy - Arquitectura nueva - Revistas del mundo actual
Miguel Moya, 4
(Esquina Calles Gran Vía)

BANQUETE A BENJAMIN JARNES
Miguel Moya, editor
Y viene un artículo, en el que
se refieren a la exposición de
los nuevos pintores españoles,
de los que en estos momentos
se están realizando en Madrid...

Fig. 34. Obras reproducidas en La Gaceta Literaria, 1 de abril de 1929.

En la estela de Picasso y Juan Gris (fallecido en 1927 y con cierta presencia de homenaje y reivindicación), los lienzos de Joaquín Peinado e Ismael de la Serna recogían sus enseñanzas desde eso que se ha denominado «neocubismo», una tendencia transformada a finales de los años veinte en la «pintura-poesía» o «plástica-poética», que seguirían en primera línea Cossío [Fig. 35], Viñes, Ángeles Ortiz, Bores y Pruna. Igualmente, la exposición de 1929 también se ha visto como punto de inflexión, en la capital española, de la influencia del surrealismo francés, a pesar de ser ya conocido en el solar español desde su primer manifiesto en 1924. Ahora, sin embargo, este incipiente surrealismo se dividiría en dos ramas: una capitaneada por Alberto Sánchez y Benjamín

Fig. 35. Pancho Cossío, *Peces en la red*, c. 1927. Col. M. Ruiz Pérez de Guzmán, Madrid.



Palencia, apegada a lo telúrico y que continuaría con sus paseos a Vallecas intentando crear un surrealismo autóctono; y otra más parisina y cosmopolita, que integraría casi al resto de los artistas que retornaron a París, con una fuerte y dispar presencia de jóvenes, encabezados por los que se integraron en el grupo surrealista francés, como Miró [Fig. 36] y Dalí. Estos últimos quedarían al albur de las influencias vanguardistas allí gestadas, siempre con el ascendente de figuras como Picasso, Gris, Gargallo o Manolo, que ahora les acompañaban en su presentación en Madrid. De hecho, la participación de los dos últimos, junto con el propio Alberto Sánchez y Apelles Fenosa, ilustraban los pasos más importantes seguidos por la vanguardia en el ámbito escultórico. Por último, cabe mencionar la presencia de la única mujer artista en esta nómina: Gabriela M. de Pastor, una desconocida pintora, residente entre Londres y París, sobre cuya obra todavía hay que resolver muchas incógnitas.

Fig. 36. Joan Miró,
Naturaleza muerta
(actualmente
titulada *Cabeza*),
1927. Philadelphia
Museum of Art.



Las críticas que suscitó la muestra fueron variopintas y apasionadas, dando que hablar incluso hasta varios meses después de haberse clausurado la mencionada exposición. No obstante, el día de su inauguración la prensa lanzaba un mensaje optimista calificando a la muestra de «un encantador matalotaje de arbitrariedades». El subtítulo que coronaba la noticia demostraba el denotado carácter innovador que conllevaba la exposición, no sólo por su contenido, sino también por el lugar de su emplazamiento. Así, se dijo, «la Sociedad de Cursos y Conferencias coloca una Exposición de arte muy moderno junto al Museo del Prado», que no era otra cosa que evidenciar el fuerte contraste establecido con el contenido de la institución vecina, contraste potenciado al visibilizarse la novedad artística en uno de los hitos del proyecto ilustrado de Carlos III. Lo nuevo en el arte, la investigación en los jóvenes lenguajes artísticos, por más que extrañara, merecía un marco tan noble como lo antiguo. De hecho, en cierto modo, así lo recogió el diario *El Imparcial*: «la Exposición está instalada en sitio de tan bellos encantos naturales como el Jardín Botánico, junto al glorioso Museo de Arte Antiguo, y, por la vecindad más que por su propio significado pudiera definirse diciendo que es la antítesis de todo cuanto la rodea». Y es que, como dirá Antonio Botín en *Cosmópolis*, en lo expuesto en el Botánico «todo está roto por la necesidad de pensar», puesto que la «fórmula del verdadero arte de todos los tiempos se compone de: experiencia por curiosidad».

Pero no todas las críticas fueron comprensivas o favorables. Se encontraban entre las obras más «rompedoras» telas del joven Salvador Dalí como las tituladas *Aparato y mano* (1927), *Los esfuerzos estériles* (1927-1928), *Desnudo de mujer* (1928), *La miel es más dulce que la sangre* (1927) y *Figura masculina y figura femenina en una playa* (1928), cuyas innovadoras formas de representación fueron frecuentemente rechazadas, generando agrios comentarios en la prensa, como en el que se dijo: «¡Ah, Dalí: tienes nombre de... perro! Y unas intenciones de “setter” rabioso. Tu “desnudo de mujer” es la gansada más divertida que pueda idearse: sobre fondo blanco una hoja de corcho. [...] Flota una ternura irreprochable, flota asimismo un misterio absoluto y flota también... ¡¡un corcho!!» [Fig. 37]. Y una suerte parecida corrió Palencia, que exhibió los óleos *Ángeles* (s. f.), *Paisaje de invierno* (s. f.), *Líneas y planos* (s. f.) y dos dibujos (s. f.), opinando el mismo crítico sobre los dos primeros: «Palencia hace un envío como para que lo excomulgue *El Debate*. ¿De dónde



Fig. 37. Salvador Dalí, *Desnudo femenino*, 1928. Colección W. B. Jordan.

habrá sacado este señorito que los ángeles son unas birrias de fetos color betún? Pero hay que absolverle porque las propias birrias de fetos pintadas después de blanco le sirven para titularlo: *Paisaje de invierno*». Pero tampoco se salvaron otros jóvenes pintores, como Olivares, que abría el catálogo de la exposición con sus cinco lienzos –*Paisaje andaluz* (1927), *Oñate* (s. f.), *Alcalá de Henares* (s. f.), *Toledo* (s. f.) y *Composición* (Sevilla, 1927) [Fig. 38]– y sobre quien, por ejemplo, cargó Lucientes diciendo: «Toledo para Olivares es unos cuadriláteros superpuestos color panza de burro. Alcalá, tres kilos de azúcar morena, y Oñate, unos brochazos de lodo de Vallecas».

CONSECUENCIAS Y CONCLUSIONES

Lo había apuntado previamente el crítico del *Heraldo de Madrid*: «Quizás las polémicas a que pueda dar lugar la Exposición del Botánico sirvan para despertar el interés del público por la obra de nuestros pintores. Lo que actualmente necesita la pintura española es un ambiente de pasión que sacuda la indiferencia pública». Y, para salir de esa indiferencia, los responsables de las políticas culturales entre mediados de los años veinte y treinta lo vieron claro: era necesario educar. Una misión que la llegada de la II República abanderó como prioritaria a través de distintas iniciativas. Las muestras de la SAI volvían a activarse en 1931 y, a su labor de dar a conocer al público español lo que sus propios artistas hacían dentro y fuera del país, se sumó la promoción del arte español contemporáneo fuera de España. La exposición del Botánico no quedaría así como un hito aislado, sino como uno de los pasos definitivos para entender que el arte tiene diferentes lenguajes, que no son estáticos y que también se aprenden, que sus diferentes indagaciones debían ser apoyadas por las políticas públicas, procurando su difusión y su disfrute entre la sociedad.

Así, integrando a los artistas residentes fuera, a la sombra de los magníficos árboles del Jardín se continuó una revolución artística que, según comentaba Guillermo de Torre en 1936, había comenzado en España a inicios de los años veinte a semejanza de los Salones de los Independientes franceses. Para el crítico, el pistoletazo de salida había sido el manifiesto aparecido en el diario *El Sol* en 1921, donde «se postulaba un Salón de Independientes para Madrid», apoyado por Gabriel García Maroto en una carta enviada a *La Voz* en

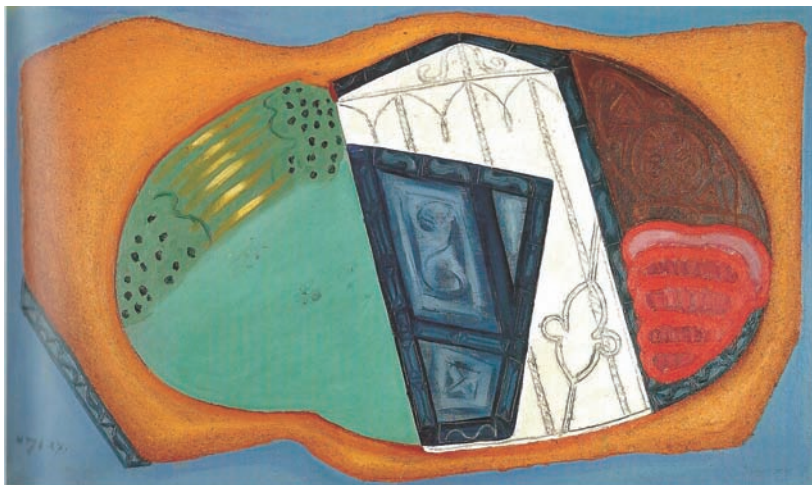


Fig. 38. Alfonso de Olivares, *Composición* (Sevilla, 1927). Galería R. Pérez Hernando.

1923. Ninguna de estas iniciativas tuvo consecuencias directas hasta dos años después, cuando en 1925 se formó la citada SAI. Para De Torre, por tanto, la exposición del Real Jardín Botánico constituía un importante eslabón de esta cadena de exposiciones intermitentes, pero rompedoras y relacionadas entre sí, dado que la SAI no había logrado volver a ocupar el espacio del Retiro para sus exposiciones, cuestión que el crítico valoraba así:

Pasan los años. El intento no se renueva. Sólo excepcionalmente se producen dos manifestaciones colectivas de arte nuevo que son en cierto modo prolongaciones del primer Salón de Ibéricos. Aludimos a una exposición organizada por la Sociedad de Cursos y Conferencias en el Botánico (1929) y a otra hecha por el Ateneo Guipuzcoano, en el antiguo Casino de San Sebastián, durante el verano de 1931. En ambas volvían a figurar aquellos pintores surgidos en los Ibéricos, con otros más, también españoles, de la Escuela de París, e incluso alguna mínima aportación de los maestros: Juan Gris y Picasso.

Con todo, las actuaciones de la SAI se reanudaron en 1932 con otras dos nuevas exhibiciones fuera del país: la celebrada durante el mes de septiembre en

el Palacio de Charlottenborg de Copenhague, bajo los auspicios de la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado, y la acogida en la Galería Flechtheim de Berlín a las órdenes del propio Guillermo de Torre a caballo entre 1932 y 1933. Sin embargo, la nueva política exterior adoptada por la SAI no acababa de obtener el beneplácito de los intelectuales y artistas españoles que, como De Torre, elaboraron una autocrítica y se preguntaron si no era más recomendable llevar a cabo dichas muestras en territorio español, puesto que «la expansión de la cultura española fuera de España [...] habría sido lógica si en España la vida artística interior estuviera resuelta con exceso y sus propios artistas fuesen harto conocidos y admirados».



Como cierre del proceso estratégico y revitalizador de estas exposiciones, organizada por la SAI con apoyo oficial, entre febrero y abril de 1936 se celebró en el Museo de Jeu de Paume de París la última de ellas. Integrada por 324 pinturas y 83 esculturas, en la muestra se dieron cita tanto los españoles de *L'École de Paris* como los llegados de España, aunque reducida la presencia de los jóvenes más afamados, lo que hacía notoria la ausencia de los escultores Ángel Ferrant y Alberto Sánchez. Sin embargo, se obtendría mayor concurrencia femenina que en la del Botánico de 1929, donde solo participó Gabriela Teresa Marjorie Ground (de Pastor), quien volvió a exponer en París [Fig. 39], ahora acompañada de



Fig. 39. Gabriela M. de Pastor, *Vista de Toledo*, c. 1936. Fundación Pastor de Estudios Clásicos.



Fig. 40. Estatua de Rojas Clemente tras un bombardeo durante la Guerra Civil. Real Jardín Botánico-CSIC.

las pintoras Maruja Mallo, Margarita de Frau, Norah Borges, Ángeles Santos y Rosario de Velasco.

En cualquier caso, el estallido de la Guerra Civil española el 18 de julio de 1936 iba a marcar, por el momento, el final de la ascendente línea de progreso, introducción y relaciones con la vanguardia artística europea seguido desde comienzos de los años veinte. La hazaña de atracción de artistas españoles residentes en París que significó la exposición celebrada en 1929 en Madrid, iba a quedar tan dañada como las propias instalaciones del Jardín Botánico a consecuencia del conflicto armado [Fig. 40]. El exilio de muchos de estos artistas –o su *trasplante*, como lo llamaría el poeta y pintor malagueño José Moreno Villa, asimismo exiliado– sería la opción más viable que les dejaría, por muy largo tiempo, las conocidas consecuencias del desenlace bélico.

III

Imágenes in/ciertas: vínculos entre el arte y la ciencia en la creación contemporánea. El caso de Joan Fontcuberta

Óscar Chaves Amieva

(Instituto de Historia, CCHS-CSIC)

Lidia Mateo Leivas

(Instituto de Historia, CCHS-CSIC)

À LA LUZ DE LA CIENCIA

Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen.
Nada tiene propio; contigo llega y se queda;
contigo se alejará si puedes tú alejarte.

El mito de Narciso es uno de los que mejor expresa el paradigma más duradero de la visión: el de la imagen como reflejo. Desde el trabajo de Euclides sobre *Catóptrica*, y a lo largo de más de dos mil años, la imagen especular ha sido un constante objeto de estudio. Tradicionalmente se ha entendido que la imagen óptica era el reflejo de la luz que los objetos desprenden; de hecho, la luz es la única energía o materia radiante que el ojo puede percibir. Cuando la luz incide sobre un objeto se produce una reflexión que, al desprenderse en otra dirección, genera su reflejo. Hasta el siglo XIX, este reflejo se consideraba una copia exacta o directa del objeto en cuestión, un paradigma óptico a partir del cual surge la perspectiva y la geometría, con todos los aportes que esto supuso para el arte y la ciencia. El punto de vista privilegiado, junto al racionalismo cartesiano, se encuentran en este proceso epistémico de búsqueda de formas objetivas de conocer el mundo, de aprehenderlo. En este sentido, la cámara oscura fue el instrumento que no sólo cristalizaba, sino que corroboraba estas

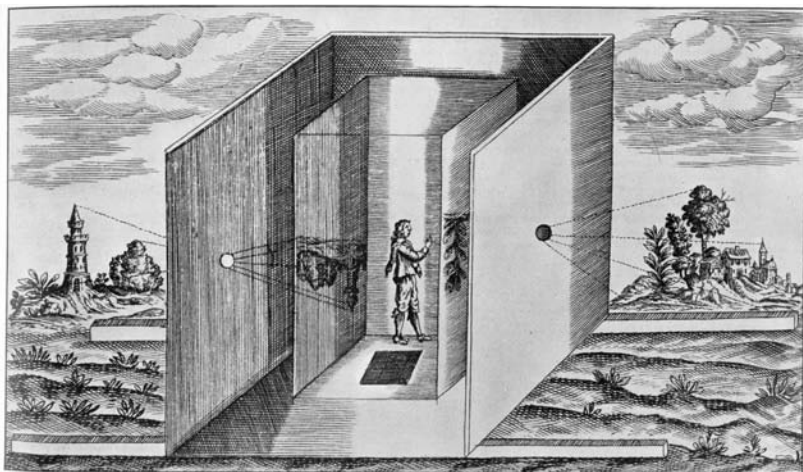


Fig. 41. Grabado de la cámara oscura «transportable» diseñada y descrita por Athanasius Kircher en su obra *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646. Bibliothèque Nationale de France.

teorías ópticas. A través de este instrumento se registraron elementos naturales y fenómenos astronómicos, pero también sirvió para objetivos artísticos. La cámara oscura se convirtió así en modelo para la teoría de la visión.

La idea de «verdad científica» quedaba íntimamente ligada a estos avances. El saber científico tenía su razón de ser en unos hechos que debían ser verificables a través de los sentidos (ver, oír, tocar), especialmente a partir de la ciencia moderna, que a principios del siglo XVII establecía sus bases en la observación, así como también lo hacían empiristas y positivistas, donde la virtud de la ciencia radicaba en su objetividad. Sin embargo, a diferencia de la cámara, los nervios ópticos pasan de la retina al cerebro y allí el registro de esta información genera la imagen del objeto. De lo que deriva la pregunta de si dos observadores que vean el mismo objeto «verán» realmente lo mismo. En este sentido, Goethe abandona en su teoría del color la idea racionalista de la imagen para introducir la variable subjetiva; hay algo de la imagen que pertenece al propio ojo y que tiene que ver con cómo la mirada afecta al proceso perceptivo. La imagen queda así mediada, negando toda pretensión de objetividad. Spinoza llevaría al extremo esta idea de la agencia del cuerpo,

al no concebir la experiencia perceptiva como un fenómeno de algo que nos es externo, sino interno; la percepción, de hecho, no tiene que ver con un mundo exterior, sino que son las afecciones que el mundo sensible produce en el interior de nuestro cuerpo. La imagen pasa a ser algo interno al cuerpo, y su agencia, un elemento indisoluble de las formas de conocer el mundo.

Asumir la subjetividad llevó un paso más allá los límites pero también las potencialidades de nuestra percepción de lo sensible. Ya no se trataba de organizar el mundo desde una centralidad autoritaria, sino de tratar de entender la dialéctica del mundo introduciendo además la variable ética. Pero quizás, lo que más impulsó este cambio de paradigma fue, a partir de los descubrimientos de Max Plank y Albert Einstein, que la luz no solo es una onda, sino que es una partícula, el *quanto* o fotón de energía, que tiene además una onda asociada. De hecho, según el fenómeno que se estudie, la luz se comporta de una u otra forma. Las nuevas propiedades físicas atribuidas a la luz matizaban de este modo la teoría del reflejo ondulatorio rectilíneo y truncaban con ella la concepción de la copia exacta a imagen y semejanza de un objeto que es su referente.

A IMAGEN Y SEMEJANZA

En la teoría platónica, las copias debían acercarse lo máximo posible a la idea que querían representar, como reflejos cuasi perfectos. El platonismo ofrece así el esquema de la representación: idea-copia/objeto-representación, una lógica dualista y repetitiva. Sin embargo, la realidad es mucho más compleja. Volviendo a la óptica física, los avances en este campo permitieron una salida a este dualismo, al empezar a hablar también de interferencias, polarización, refracción y difracción. De esta manera, la luz que recorre el mundo y lo construye no se ve atrapada en una lógica cerrada y repetitiva, sino que renueva y muta las imágenes que produce y depende del medio por el que transite, de los fenómenos hacia los que se focalicen las miradas que perciban el mundo. De eso depende la manera en que se ve, de las propiedades físicas de los cuerpos, pero también de las imágenes ya vistas, de los imaginarios colectivos, de los fenómenos en los que se inserte el objeto o de los aprendizajes incorporados del que observa; la mirada se construye de esa manera y ésta a su vez construye también la verdad del mundo.

Judith Butler también fue más allá del esquema representativo de la copia para empezar a hablar de *performatividad*. En sus estudios feministas sobre el género, la *performatividad* era la capacidad de los cuerpos para construir su propia identidad sexual. En este sentido, los individuos no se supeditan a una determinada sexualidad otorgada al nacer, sino que permite un desplazamiento en el que se contempla la capacidad de autodeterminación de los cuerpos a través de prácticas y actos *performativos*. Es decir, que la identidad sexual se desligaba de la repetición de su identidad como copia, escapando del determinismo biologicista. Butler propuso que «el cuerpo no es una realidad material fáctica o idéntica a sí misma; es una materialidad cargada de significado [...] y la manera de sostener ese significado es fundamentalmente dramática [...]. Uno no es simplemente un cuerpo, sino, de una manera clave, uno se hace su propio cuerpo». La teoría feminista también se vale de los descubrimientos del premio Nobel de física, Niels Bohr, por su modelo semi-cuántico del átomo, para refutar una vez más el esquema representacionista. Bohr rechazaba la idea de la metafísica atomista que toma las «cosas» como entidades ontológicas básicas. Para Bohr las cosas no sólo no tenían propiedades inherentes, sino que tampoco consideraba sus límites o fronteras. Bohr, llega un paso más allá y pone también en cuestión la distinción entre el sujeto y el objeto, entre el conocedor y lo conocido. Lo que estas teóricas feministas retoman se introduce en un nuevo marco epistémico conocido como posthumanismo.

En otro sentido pero vinculado también a la ruptura del esquema de la representación, Deleuze relacionaba en uno de sus seminarios esta concepción de la copia y su referente con la idea cristiana de la creación del hombre a imagen y semejanza de Dios. Sin embargo, al haber cometido el pecado original, el hombre habría perdido su semejanza con Dios. Deleuze proponía entonces que, el hombre, como copia, quedaba así desligado de su referente, como una imagen desemejante. En otra ocasión, Deleuze hablaba de esta idea de imagen sin referente como de un simulacro, un falseamiento, pero también como punto de partida de una diferencia o desplazamiento que permite la liberación del juego de espejos y reflejos que constriñe la posibilidad creativa radical, la de las imágenes que no dependen de un referente, sino que son imágenes que devienen: el arte o los sueños permiten estas creaciones, son imágenes sin semejanza pero que aún así, como afirmaba Virilio, siguen siendo consanguíneas entre sí.

A pesar de ser liberadora, la idea de simulacro suele albergar connotaciones negativas por falsear lo auténtico y original. En este sentido, se podría asociar también a la concepción de lo inverosímil, como aquello que no encuentra su reflejo en la realidad o que escapa de ésta. De hecho, podríamos incluso afirmar que la verdad es a la realidad lo que lo verosímil es a la representación. Lo verosímil tiene que ver siempre con la representación y se refiere al grado de semejanza que ésta posee con su referente. Que algo sea verosímil significa que la copia ha conseguido ser fiel a aquello que quería representar. Por el contrario, que algo sea inverosímil significa que ha ido más allá de la verdad cognoscible, de lo verdadero, y, en ese sentido, trasciende los límites de lo pensable. De hecho, para Christian Metz en sus trabajos sobre teoría del cine, lo verosímil conlleva una reducción de lo posible que limita la creatividad. Además, considera que se trata de una restricción cultural y arbitraria, guiada en muchos casos por imposiciones ideológicas o morales que, en último extremo, lo que tratan es de contener el *statu quo*. Quizás por eso Espronceda afirmaba que «de poetas es amar lo inverosímil».

VERDADES A MEDIAS

Las teorías de las ciencias sociales y las humanidades han ido así nutriéndose de avances científicos. Un buen ejemplo es el principio de incertidumbre de Heisenberg, que tiene que ver con la imposibilidad de determinar simultáneamente magnitudes físicas observables y complementarias, tales como posición y momento lineal (es decir, masa y velocidad) de una partícula; esto supone el fin del determinismo de la física clásica y en cómo la propia naturaleza de la medida –en nuestro caso, la mirada– afecta al sistema observable. Ejemplos sencillos serían el hecho de que un electrón puede encontrarse en dos lugares simultáneamente, la autoenergía del vacío o inexistencia del vacío absoluto, o la bien la conocida paradoja del gato de Schrödinger que, encerrado en su caja opaca, está vivo y muerto a la vez; solo al abrir la caja comprobamos su estado, pero aquí abrir supone «medir». La naturaleza ha dejado de ser cualquier cosa menos determinista e intuitiva. Sin embargo, cuando se consideran los enunciados científicos desde el punto de vista de la verdad, surge una característica fundamental: la verdad científica resulta no ser una, sino múltiple, abarcando

cuatro tipos: verdad lógica, verdad por definición, verdad matemática y verdad empírica, donde, además, estos cuatro tipos de verdad no son independientes.

Las cosas no son lo que parecen, al menos no son estables ni se pueden definir de forma fija y unívoca. La física clásica, por ejemplo, nos dice que una partícula tiene una masa determinada con una posición definida en el espacio, mientras que una onda se extiende en el espacio con una velocidad definida y masa nula. Sin embargo, en la física cuántica no hay diferencias fundamentales entre partícula y onda. Nuestro entendimiento intuitivo de la realidad material queda así superado y exige un esfuerzo en su comprensión.

Los avances en las teorías científicas y los vasos comunicantes que siempre han existido entre las humanidades y la ciencia revelan que las propias diferencias establecidas son barreras construidas culturalmente. La luz y las imágenes tienen un papel fundamental en procesos epistémicos, y por eso la óptica y las propiedades físicas de la luz, el mundo que refleja y que construye, resultan fundamentales en las teorías del conocimiento y de la visualidad. En este sentido, Michel Foucault también recurre a la idea de luz para hablar de las evidencias: «cada formación histórica se define por sus evidencias, por su régimen de luz». Con esto se refiere a que cada época tiene un régimen de visibilidad concreto, unas evidencias o concepciones históricas que no se cuestionan. Si cada formación histórica posee sus evidencias, en la época siguiente, lo que antes había sido una evidencia, dejará de serlo. Para Foucault, el saber se construye a través del entrecruzamiento de lo visible y lo enunciable, es decir, es todo lo que se puede ver y todo lo que se puede decir en una época, y esto, a su vez, está siempre atravesado por las relaciones de poder. En la dialéctica entre lo visible y lo enunciable, dentro de los procesos de construcción del saber, se juega asimismo el problema de la verdad. En este sentido, tanto la verdad como el saber siempre son históricos.

La importancia de la imagen en los procesos de producción de conocimiento no va, sin embargo, de la mano de estudios críticos sobre la visualidad. En un mundo hispervisual, la ausencia de reflexión en torno a la lectura e interpretación de las imágenes nos deja en cierta medida desprotegidos y vulnerables. Si la verdad es algo que se construye y reconstruye, los montajes de imágenes pueden producir múltiples sentidos. Quizás por eso Harun Farocki nos aconsejaba «desconfiar de las imágenes». Del mismo modo que no existen

verdades objetivas, no existen imágenes puras con sentidos inherentes. Por no hablar de los límites de nuestra percepción, sobre hasta qué punto somos capaces de aprehender imágenes, desde qué momento su exceso puede cegar y saturar nuestro entendimiento y, en último extremo, hacernos insensibles. Sólo el análisis crítico de las imágenes en su contexto social, histórico y político, pero también material y cultural, podrá darnos pistas del entramado de significados en disputa, de la influencia de nuestra mirada, de los afectos y afecciones que, puestos en juego, construyen verdades a medias que son las que, al fin y al cabo, sostienen nuestro mundo.

JOAN FONTCUBERTA: TRAS LA VERDAD (CIENTÍFICA)

En este sentido, el fotógrafo Alfred Stieglitz afirmaba que «la función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar *verdades* visuales sobre el mundo». En plena crisis de la modernidad, Stieglitz era consciente de que ya no era posible hablar de *una* verdad, monolítica y eterna, sino que esta dependía del contexto histórico en el que fuera enunciada e interpretada. Como ya se ha anunciado, teorías como las de Einstein o Schrödinger venían confirmando, desde el ámbito científico, un cambio de paradigma en su aproximación a la percepción del mundo, a lo existente. La fotografía también experimentó un giro en su relación con la ciencia y la naturaleza, que se aprecia especialmente en la crítica a su capacidad de erigirse como una disciplina objetiva. Dentro de esta, podríamos llamar, crisis de «las grandes verdades», la obra del fotógrafo español Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) ha ocupado un lugar muy destacado al aportar una visión que problematiza la función de la fotografía como documento objetivo que nos acerca a la verdad. Su producción es uno de los escasos espacios de reflexión crítica en torno a la visualidad y a la multiplicidad de sentidos de la imagen.

Fontcuberta utiliza estrategias como las del apropiacionismo artístico – desde la cita a la suplantación–, tiñendo sus creaciones de un tono irónico que resulta fundamental en la generación de un espíritu crítico en el espectador, catalizado a través del extrañamiento y la duda. El catalán plantea en sus obras preguntas del tipo: ¿cuánta verdad hay contenida en lo que se nos cuenta en el ámbito familiar, en los libros, en las instituciones del «saber» como la escuela o

los museos? ¿Qué parcela de realidad representan las imágenes de los medios de comunicación de masas? La fotografía es, por el halo de verosimilitud que la acompaña desde sus orígenes, uno de los vehículos más adecuados –y de uso más extendido– en todos estos ámbitos para cimentar la verdad. Pero hoy sabemos que esas verdades son construcciones, producto de consensos culturales o ideológicos –a veces, invisibles– y, como dice Fontcuberta, «una opinión institucionalizada a partir de determinadas posiciones de poder». ¿Tiene acaso el mismo significado una imagen en todos los lugares del mundo, en todos los momentos históricos? Algo similar ocurre con la ciencia, debido al carácter universal de su lenguaje.

El filósofo francés Michel Foucault empleaba un concepto que puede servirnos aquí. Se trata de la idea de *dispositivo*, que podría resumirse como el conjunto heterogéneo de espacios, instituciones, reglas, etc., que, al interaccionar, ponen de manifiesto una serie de discursos de poder. El saber científico es uno de los dispositivos de mayor efectividad y alcance en la historia humana. Dentro de ese ámbito, la fotografía ha sido –y es, todavía, hoy– una tecnología –y un dispositivo– *al servicio de la verdad*. En realidad, lo que vemos gracias al trabajo de Fontcuberta y de otros artistas como él es que las fotografías no son un signo «puro», sino que están cargadas de intención, de artificio y de historia, también las fotografías científicas.

Fontcuberta emplea los modos de creación de imágenes científicas y los pasa por el tamiz artístico, develando algunos de los aspectos –podríamos decir, ocultos– de aquéllas. Los mecanismos que emplea para este propósito son: en primer lugar, el recurso de la ironía, que le permite introducir el cuestionamiento y la crítica; y en segundo lugar, en parte derivado del anterior, el extrañamiento que produce en el espectador una incómoda sensación de desconfianza. Fontcuberta es consciente de que es más sencillo, más reconfortante, creer en las imágenes que no hacerlo. Por eso, nos lo impide con total serenidad, induciéndonos a desconfiar. Asume el papel del científico, pero en el fondo es un ilusionista, lo que le permite poner en tela de juicio, de un solo disparo, las estrategias discursivas de la ciencia y del arte.

Vamos a ver a continuación algunas obras en las que el fotógrafo recurre a su particular forma de ilusionismo científico. Empezaremos por *Fauna* [Fig. 42], un proyecto iniciado en 1985 y creado al alimón con el escritor



Fig. 42. Joan Fonctuberta, *Fauna: Myodorifera Colubercauda*, 1985-1989.

Pere Formiguera. Se trata del simulacro del descubrimiento del archivo de un científico alemán, Peter Ameisenhaufen, y su ayudante, Hans von Kubert. El corpus, compuesto de fotografías, apuntes de campo, piezas disecadas, radiografías, fichas zoológicas, registros sonoros, etc., es un completísimo estudio de criptozoología, pseudociencia que se dedica al estudio de «animales ocultos» que, por su carácter huidizo, no habían sido descubiertos por el ser humano debido a su proverbial ceguera. Para dotar de verosimilitud al engaño, Fontcuberta y Formiguera se apoyaron por una parte en la retórica y el método científico, y por otra en la fotografía. El proyecto se materializó en una instalación multidisciplinar, que recorrió varias ciudades del mundo, y en un libro de artista [Fig. 43].



Fig. 43. Joan Fontcuberta, *Contranatura*, Actar, Barcelona, 2001.

Más centrado en la fotografía se sitúa *Herbarium* [Fig. 44.], un trabajo en el que el artista se apropia de la estética de la Nueva Objetividad aplicada a la fotografía científica, imitando la puesta en escena del álbum de Karl Blossfeldt *Urformen der Kunst* (*Las formas originales del arte*). Mientras que este tratado de formalismo intentaba encontrar en la naturaleza los motivos de inspiración para el *art nouveau*, Fontcuberta «construye», a través de detritus tecnológicos hallados en el cinturón industrial de Barcelona, diferentes especies de pseudoplantitas, algunas de las cuales evocan miembros humanos, y las fotografía, creando un ejercicio de poesía visual que nos puede recordar a su contemporáneo Chema Madoz. Introduce aquí el lenguaje para potenciar la ironía y fomentar lo cómico, bautizando los especímenes con nombres absurdos –como *Dendrita Victoriosa* o *Giliandria Escoliforcía*– que ponen de relieve la falta de objetividad que la imagen no desvela a simple vista. Las plantas, pequeños



Fig. 44. Joan Fontcuberta, *Herbarium: Dendrita Victoriosa*, 1982.



Fig. 45. Joan Fontcuberta, *Retseh-cor: dibujos y grabados sobre cortezas de abedul y sobre pieles*, 1993.

assemblages efímeros, nos hacen pensar en las obras de un perturbado diseñador genético, cuyas especies son las propias del paisaje industrial, híbridos de la tecnología y la botánica. El autor cuestiona la veracidad del fotograma y juega con la credibilidad del espectador, forzándola si cabe aún más gracias a la nomenclatura. No cabe el mensaje unívoco, una lectura no es suficiente: toda imagen es polisémica.

La suspensión de la credibilidad fue el eje central de *Retseh-cor* (1993) [Fig. 45], siguiente proyecto de esta selección. Fontcuberta se inspiró en el escándalo que envolvió al «descubrimiento» de la tribu de los *tasaday*, al sur de Mindanao, Filipinas. Dicho acontecimiento, la existencia de un pueblo desconocido que había existido completamente al margen de la civilización, era en realidad una estafa orquestada desde instancias cercanas al dictador Marcos, como parte de una maniobra propagandística. No obstante, consiguieron encandilar a parte de la comunidad científica y divulgativa, cuyas investigaciones llegaron a divulgarse en plataformas como National Geographic. Lo

que se propone Fontcuberta, dos décadas después, es poner en la picota los usos espurios de la Antropología, una disciplina cuya influencia en el mundo académico ha ido creciendo exponencialmente. Bajo encargo de la localidad neoyorkina de Rochester –*Retseb-cor* al revés–, Fontcuberta recurre de nuevo a la instalación para mostrar algunos vestigios –falsificados– de una ficticia tribu que habría destacado por su refinamiento cultural. Para ello, parodia el discurso de la musealización de la mirada sobre el «otro», pues la antropología «no es sino la búsqueda del otro para encontrarse a sí mismo», donde ese otro, «el salvaje, es el pretexto para reafirmarnos como civilizados».

La astronomía es otro de los campos sobre los que Fontcuberta ha desplegado sus herramientas críticas. La historia humana está repleta de saberes extraídos de la observación del firmamento. El telescopio, como la cámara fotográfica, representan «el triunfo de la óptica: la lente que potencia al ojo, la hegemonía de la visión tecnocientífica». El ser humano, en su búsqueda de superación de los límites del conocimiento, ha llegado a equiparar su mirada a la mirada divina. Desde la Antigüedad, los astros han sido fuente inagotable de conocimiento, pero la forma de observarlos e interpretarlos no siempre ha sido científica. En *Constelaciones* [Fig. 46], Fontcuberta realizó su particular tributo al cielo, a través del trampantojo: lo que vemos, aunque lo parecen, no



Fig. 46. Joan Fontcuberta,
Constelaciones: MN 56: LYRA
(NGC 6779), AR 19h 16,6 min. /
D+30° 11', 1993.

son fotografías de cuerpos celestes, sino impresiones en papel fotosensible de los restos dejados al impactar cientos de insectos contra el parabrisas de su coche. Una técnica esta, la del *rayograma*, que apela a las raíces artísticas del fotógrafo, como son el dadaísmo de Man Ray o las obras de Laszlo Moholy-Nagi, a la técnica sin tecnología, a la fotografía sin cámara. Con esta serie, Fontcuberta demostró que el sentido de la imagen no emana de su naturaleza, sino de la «constelación» de intereses que la envuelven.

Otro de los proyectos que discurre por estos derroteros celestes es *Sputnik* [Fig. 47], en el que el catalán volvió a plantear un falso ejercicio reconstrucción de la memoria: en este caso, la de los protagonistas del proyecto Soyuz-2, el astronauta Ivan Istochnikov –traducción aproximada de Joan Fontcuberta– y la perrita Kloka, cuya existencia había sido ocultada por las autoridades soviéticas debido al fiasco de la misión y desclasificada a partir de la *Glásnost*. La historia de Istochnikov salta a la palestra de forma casual, al aparecer dentro de un lote de subasta en Sotheby's una fotografía que, por descuido de las autoridades, no había sido intervenida, y en la que aparece el malogrado cosmonauta. La exposición, así como el libro en que se plasmó, recogía gran cantidad de documentos que Fontcuberta manipula o inventa a su antojo, desde fotografías censuradas hasta una maqueta a escala de la aeronave. Todo ello con el telón de fondo de la lucha por el espacio entre las potencias más tecnificadas del mundo, Estados Unidos y la Unión Soviética.

En resumen, las obras de Fontcuberta –ésta y otras– son una reflexión sobre lo que supone en nuestra sociedad el ejercicio de mirar. El autor sitúa su mirada en el campo de la observación científica, pero es una observación relativizada y crítica, que pone de relieve la ceguera que nos envuelve. El fotógrafo es un agitador, que realiza sus propias campañas de contrainformación, apelando al espectador a elevar al máximo su capacidad crítica. Y siempre con la herramienta del humor como elemento disparador de la duda y el desconcierto. Sus obras se ríen, sí, abiertamente, de la ciencia, de la tecnología –o mejor, de la tecnocracia– pero, como ya dejó dicho el filósofo Vilem Flusser en el texto que escribió a propósito de *Herbarium*, ¿son obras realmente divertidas? ¿O quizás reflejan la tragedia del terrible desencuentro entre naturaleza y ciencia en que se ha convertido nuestro mundo?



Fig. 47. Joan Fontcuberta, *Sputnik: Retrat oficial d'Ivan Istochnikov*, 1997.

IV

La flor del narciso. Entre el arte y la ciencia. Una ventana abierta a la obra de Anna Atkins y Evangelina Esparza

Mónica Carabias Álvaro

(Universidad Complutense de Madrid)

Francisco José García Ramos

(Universidad Complutense de Madrid)

Al descender las ninfas desde las montañas vieron a Narciso en el momento mismo en que acababa de expirar y, sin poder contener sus gemidos de dolor, se dispersaron por toda la comarca congregando a grandes gritos a sus compañeras para que acudiesen a celebrar los funerales en memoria de su amigo. Coronadas de ciprés, se adelantan lentamente hacia la fuente fatal, pero ya no encuentran allí el cuerpo de aquél a quien tanto lloran. En su lugar había brotado una nueva flor que llaman narciso y que fue consagrada a Plutón, a Proserpina y a las Eufeménides. (J. Humbert, 2003, pp.244-245).

«¿Para qué intentas en vano coger fugitivas imágenes? Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen. Nada tiene propio; contigo llega y se queda; contigo se alejará si puedes tú alejarte» (Ovidio, *Las Metamorfosis*). Esta advertencia que Ovidio plantea a Narciso atraviesa con fuerza el histórico anhelo del ser humano por capturar y fijar para siempre toda imagen reflejada en un espejo. «Lo que tú buscas no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás». Este trágico destino al que el ser humano está condenado, en su anhelo por retener para siempre la imagen de lo que ama, será también compartido por la hija del alfarero Butades, a la que alude Plinio el Viejo en su *Naturalis Historia*. En su relato, la joven corintia –al igual que lo hará

Narciso— se esforzará por capturar la imagen de un joven guerrero que se dispone a marchar al extranjero al alba. Antes de que parta a la guerra y la muerte impida que la joven vuelva a ver su rostro, trazará una línea alrededor de su sombra al verla proyectada en una pared por la luz de una lucerna. Su padre, a partir de esta línea, modeló el rostro en arcilla y lo endureció junto al resto de su cerámica. Fijado ya para siempre el retrato del ser amado, esta imagen reposaría en el Ninfeo de Corinto.

Es aquí, a pie del río, de la fuente y del espejo, donde tendrá lugar la batalla mítica por apresar esa imagen que siempre amenaza con desaparecer. En este propósito por esquivar la muerte y retener lo que la luz dibuja por sí misma, Parmigianino —como nuevo Narciso— extenderá su brazo intentando, en su *Aurorretrato en un espejo convexo* (1524) [Fig. 48], contener para la eternidad su propia imagen: reflejo resbaladizo que, en su propio desdibujamiento, habita en este «a punto de ya no ser» al que alude Roland Barthes al referirse a la imagen fotográfica.

Que uno de los más importantes relatos míticos sobre el origen de la pintura tenga como consecuencia el nacimiento de una flor, entronca —cosas de la naturaleza humana— con el mismo origen de la fotografía. Ya se aborde como espejo de la verdad (L.J.M. Daguerre) o lápiz de la naturaleza (W.H.F. Talbot), parece que el relato primigenio de la imagen fotográfica difícilmente puede desligarse del universo natural de las flores y las plantas.

Talbot, que siempre se sintió frustrado por su falta de habilidad para el dibujo, intentaría conseguir un método para que la naturaleza se dibujase a sí misma. En el aviso al lector de su *The Pencil of Nature* (1844-1846) hará saber: «Las láminas de la presente obra están impresas únicamente mediante la intervención de la luz, sin ayuda ninguna del lápiz. Son imágenes solares».

Si bien el siglo XIX estará marcado por los grandes avances de las ciencias y las artes, el pensamiento de Talbot estará influido por una mezcla de romanticismo y ciencia experimental más propio de la última mitad del siglo XVIII. El lenguaje que se utilizará para describir a la fotografía remite a lo sobrenatural y la alquimia: «Imágenes sobrenaturales», «magia natural», «palabras de luz», «imágenes mágicas», «maravillas de la naturaleza». Entre esta terminología, acabaría siendo popular una que vuelve a remitir al arte de delinear del que ya hacía gala la joven Corintia: el dibujo fotogénico [Fig. 49] o el proceso mediante



Fig. 48. Parmigianino, *Autorretrato*, c. 1524.
Kunsthistorisches Museum, Viena.

el cual se puede hacer que los objetos naturales se delineen sin la ayuda del lápiz de un artista. Entre estos primeros dibujos fotogénicos realizados con éxito entre 1835 y 1840, se encontrarán un gran número de especies botánicas entre las que destacan flores como la campanula, arbustos como los hydrangea en flor, o árboles como el cedro, el roble y las vistas de bosques de hayas. Del mismo modo, de estos primeros años también serán las microfotografías de secciones de plantas e, incluso, dibujos fotogénicos de grabados botánicos como el del *Celtis folus Fubrotunis Dentatis*.

En esta misma línea, Anna Atkins aplicó el proceso de la cianotipia de Talbot para resolver las dificultades que suponía realizar dibujos precisos de los especímenes botánicos. En 1843 autoedita su primera entrega de dibujos

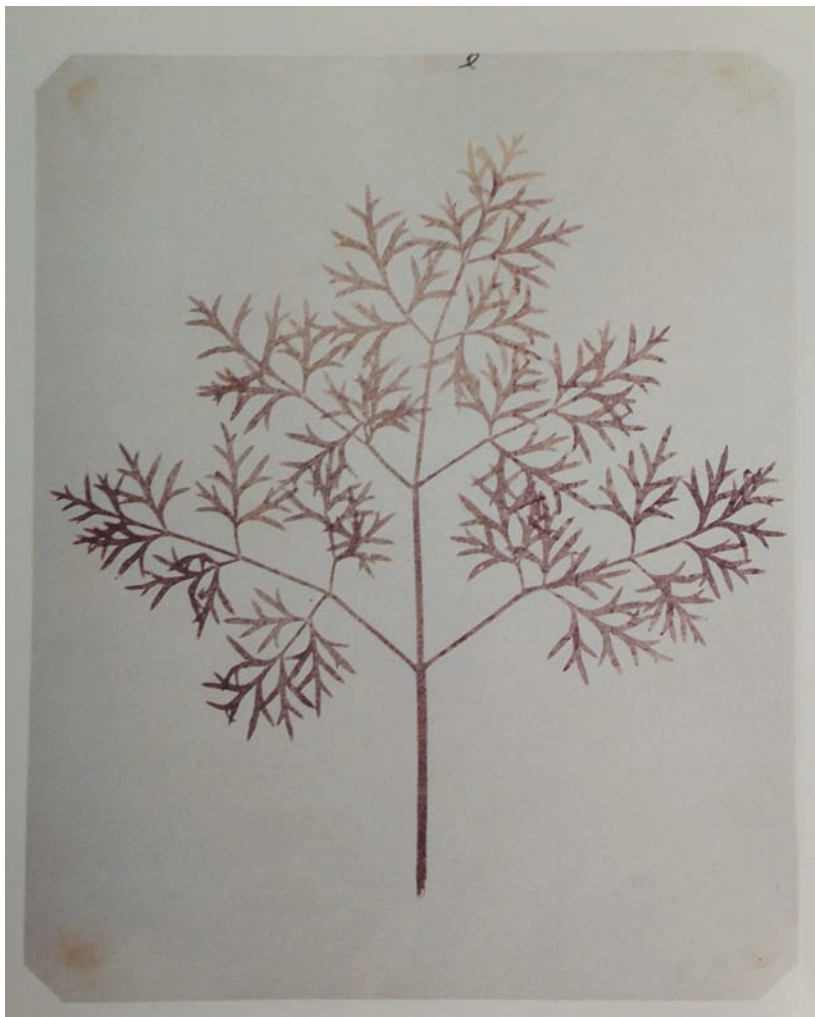


Fig. 49. W. H. F. Talbot, *Especie botánica*, c. 1839. Copia sobre papel salado a partir de un negativo de dibujo fotogénico.

fotogénicos de algas en lo que sería el primer libro de la historia ilustrado exclusivamente con fotografías. Este afán por superar la tradicional ilustración científica de flores y plantas en aras de un *herbarium heliográfico* llevó a Atkins, ya en colaboración con Anne Dixon, hacia lo que sería uno de los mayores retos de la historia de la ilustración científica en el ámbito de la botánica: dibujar fotográficamente –mediante la técnica de la cianotipia– todas las flores, plantas, algas y helechos de las islas británicas.

* * *

El binomio Arte y Ciencia ocupa un lugar privilegiado en la historia de los albores de la fotografía. Es aquí donde, precisamente, desarrolla su trabajo, pionero en el campo de la fotografía publicada y de la Cianotipia («On the actions of the rays of the solar spectrum on vegetable colours, and on some new photographic processes»), Anna Atkins (1799-1871). Dedicada al estudio de la botánica fue la primera en utilizar el dibujo fotogénico en un soporte sensibilizado con sales de hierro –que producen un color azul intenso–, lo que se conoce como Cianotipia, con el objeto de publicar una recopilación científica llamada *Algas Británicas: Impresiones Cianotipias* (1843 y 1853), que representa el doble uso que hizo de la ciencia fotográfica: el documental y artístico. El trabajo de Atkins demostró al mundo entero que el registro fotográfico no era el fin, sino una parte más del nuevo lenguaje, la fotografía, donde la técnica resultaba, igualmente, fundamental tanto para el conocimiento y la difusión como para el resultado artístico. Contemporánea de la primera gran generación de fotógrafos que lograron congelar el tiempo, que fueron capaces de documentar la memoria de sí mismos, siempre al tanto de los nuevos inventos, terminó convirtiéndose en pionera en el uso de algunos de ellos como la Cianotipia, un procedimiento fotográfico sin cámara.

Anna Atkins nació el 16 de marzo de 1799 en Tunbridge, condado de Kent, en el seno de una familia acomodada. El hecho de quedar huérfana con apenas un año cumplido la unió muy estrechamente de por vida con su padre, George John Children (1777-1852), quien se encargó personalmente de que creciera inmersa en el estudio de la ciencia y el conocimiento en un clima de libertad y respeto. A la edad de veinticuatro años comenzó a colaborar con su padre.

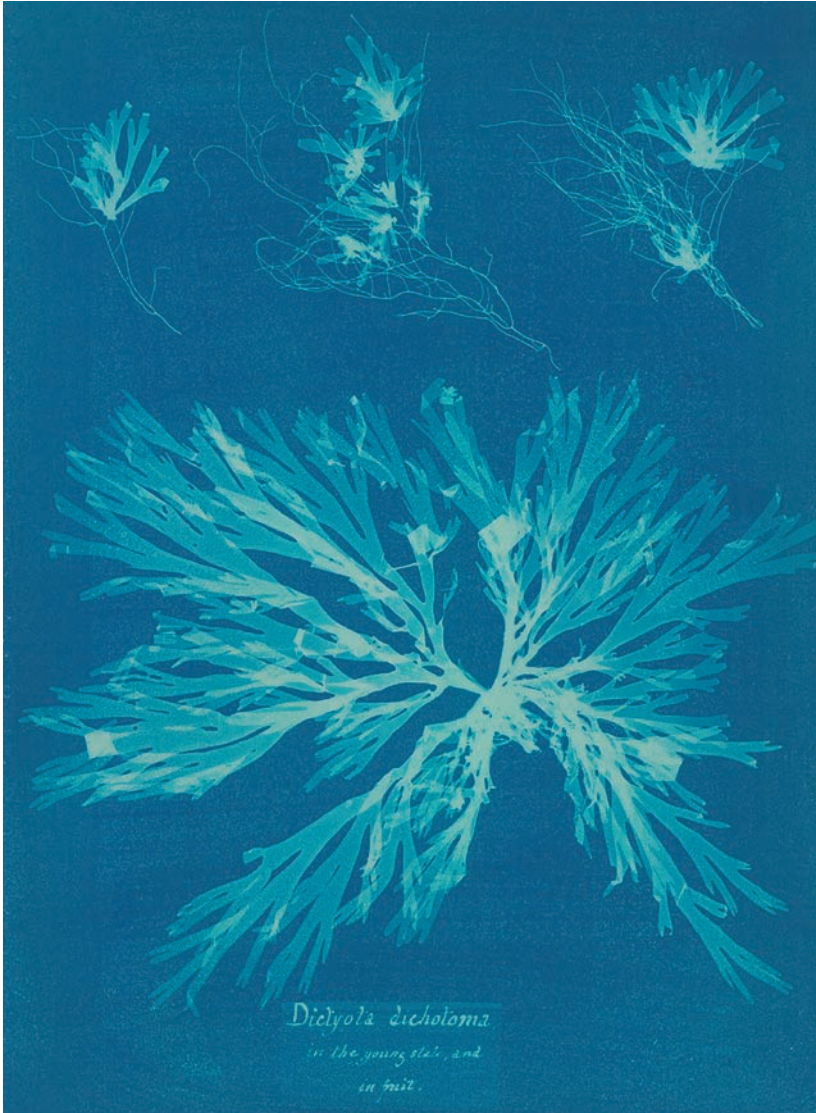


Fig. 50. Anna Atkins. *Dictyota dichotoma*, on the young state and in fruit. [f. 55. Photographs of British algae. Cyanotype impressions, 1845. The British Library..



Fig. 51. Anna Atkins. *Papaver Rhoeas*. *Photographs of British algae*. Cyanotype impressions, 1845. The British Library.

En 1839 la realización personal de un herbario, con más de 1500 especímenes, originarios de Gran Bretaña, le valió el reconocimiento como miembro de la Botanical Society of London.

Teniendo en cuenta que la historia de la fotografía coincidió con el desarrollo de la botánica como ciencia, no resulta extraño que Atkins la tomara como objeto de interés e inspiración. Para ello se sirvió del formato decimonónico del álbum fotográfico para editar una compilación científica de algas británicas. El álbum dotaba al muestrario de una estructura definida, un orden preciso y una narración propia; en definitiva de un discurso científico –por estructura, tamaño real y detalle– tan personal como artístico, pero sobre todo novedoso. Ciertamente el bitono de la cianotipia –técnica que escogió pese a conocer la calidad y precisión tonal que ofrecía el calotipo– no contribuyó, significativamente, al conocimiento científico de la botánica. Sin embargo, arrojaba una visión subjetiva y creativa de la misma que convirtieron a su trabajo en un campo de experimentación temática y estética a partir de la transparencia de la imagen; recurso de igual manera inspirador para los artistas de vanguardia Man Ray, Moholy Nagy o Aaron Scharf, entre otros.

Su obra *Photographs of British Algae. Cyanotype Impressions*, valorada como se merece muy tardíamente, fue un proyecto editorial distribuido por fascículos

para el que realizó, entre 1843 y 1853, más de 5000 cianotipos. El proyecto, el primero en publicar imágenes fotográficas, tuvo como finalidad reunir un álbum de Algas británicas, procedentes en su mayoría de su colección particular, que complementaba la edición no ilustrada del *Manual of British Algae* publicado por William Harvey en 1841. Más allá de su valor científico, esta obra supuso una puesta en valor de la técnica de la cianotipia como un medio estable, fácil, económico, inocuo y asequible de documentación, difusión, reproducción y conservación para la comunidad científica. La dimensión del proyecto reveló además de la paciencia y la constancia con la que la artista bióloga recababa el material la calidad, fidelidad y rareza de sus impresiones. Ambas cualidades fueron destacadas por el coleccionista escocés Willian Lang, propietario de algunos volúmenes de *Photographs of British Algae. Cyanotype Impressions* que en 1888 escribió las primeras notas biográficas sobre una Anna Atkins prácticamente olvidada; hacía cuatro décadas del texto escrito por el científico y anticuario Robert Hunt acerca «del resultado tan certero, la delineación tan perfecta y en general tan interesante» de la técnica y obra de Atkins («On the application of science to the fine and useful arts. Photography», *Art-Union Monthly Journal*, 1848). Pese a que existen algunas dudas sobre el número de ediciones realizadas por la artista –el historiador Larry Shaaf (1985) baraja la cifra de doce ejemplares en distintos grados de conservación–, cabe destacar la voluntad de Atkins por realizar algunos cambios en el catálogo de algas.

* * *

Allí desde el desdibujamiento que produce el olvido, entre esa línea tan delicada que separa la vida de la muerte, la locura de la cordura, se establece una relación. Como si uno al saber que va a desaparecer solo pudiera defenderse con una imagen que haya apresado nuestra infancia adorada. Este retorno de lo olvidado por medio de una ficción fotográfica que manipulo y reinterpreto revela, quizás, algo de verdad. Esa verdad que pudo transcurrir en un ínfimo pedacito de tierra y que espera ser encontrada como una flor oculta en un libro o en la señal incisa en la corteza de un árbol.

Evangelina Esparza, 2016.

Siguiendo la estela de Anna Atkins y Anne Dixon, la artista contemporánea Evangelina Esparza (Rosario, Argentina, 1980) trata de poner en diálogo estos lugares comunes entre el origen mítico de la pintura, el nacimiento de la fotografía, la flor del narciso y la ilustración botánica explorando las posibilidades técnicas y narrativas de la cianotipia y los dibujos fotogénicos. Espacios compartidos donde las ilustraciones científicas de flores y plantas y la fotografía se enfrentan dialécticamente con todo su poder mítico en la figura de *Narcisa ante el espejo* (*Mímes-is*, 2016) [Fig. 52]. Un diálogo entre lo poético y lo científico, lo dibujístico, lo pictórico y lo fotográfico, que nos habla de los



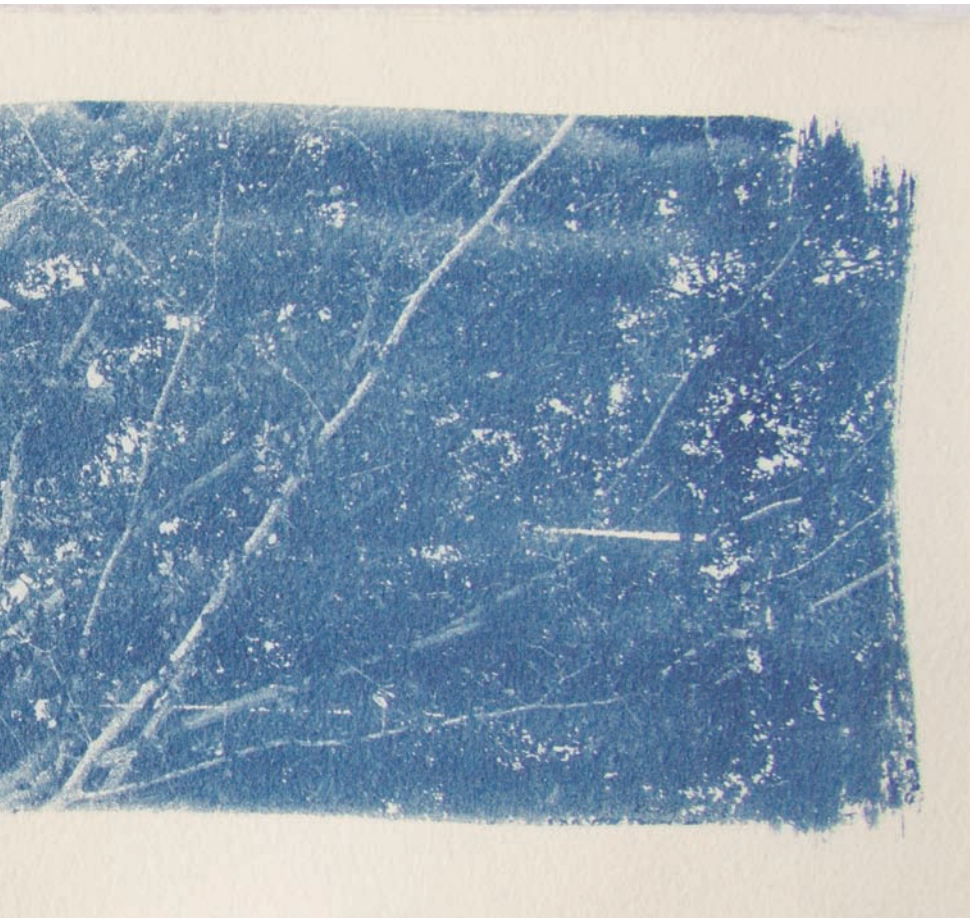
Fig. 52. Evangelina Esparza. *Narcisa ante el espejo* (*Mímes-is*), 2016.



Fig. 53. Evangelina Esparza. *Árboles*, 2015. Cianotipia.

límites y puntos ciegos de este sueño por alcanzar la máxima perfección a la hora de representar científicamente la realidad visible en una imagen.

En este sentido, la aproximación a las flores, las plantas y los árboles tendrá en Esparza un carácter bastante cercano a la poética de la ausencia y de la muerte del ser amado propia de los relatos de Ovidio y Plinio el Viejo.



Atrapada en la imagen desdibujada, en ese reflejo difuso imposible de alcanzar a la orilla del río, Evangelina Esparza nos muestra sus bosques de árboles como lugares en donde habitan visiones que jamás podrán repetirse. Los dibujos fotogénicos de sus narcisos nos recuerdan que ahí donde alguien quiso atrapar para siempre su propia imagen, la muerte le premió convirtiéndose en una flor

de centro azafranado y pétalos blancos. Como la fotografía del invernadero de Roland Barthes, los árboles, las plantas y las flores escenifican ese espacio donde la vida pretende ser conservada de forma artificial en este intento mecánico de vencer a la muerte que es la imagen fotográfica [Fig. 52 y 53].





Fig. 54. Evangelina Esparza. *El álbum del narciso*, 2016. Dibujos fotogénicos.



DOCE
CALLES



REAL JARDÍN BOTÁNICO - CSIC



CCHS



MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD



CSIC
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



fundación para el
conocimiento
madried



Comunidad
de Madrid



PRODUCIDO POR MADRID
www.lanochedelosinvestigadores.es/

