

Memoria vegetal

Pablo La Padula

La botánica, como concepto de lo vegetal, puede ser aprehendida desde múltiples formas y cada abordaje específico implica un recorte conceptual y luego material del campo natural. El modo de ver botánico en clave científica ancla a la naturaleza en un sentido racionalista, ordenando el mundo a partir de la geometría en el espacio y sus relaciones cuantificadoras. Su apertura a lo sensual, perceptivo y elocuente queda, fundamentalmente, en manos del arte y los floristas contemporáneos, que, alumbrando zonas de misterio, evidencian, tal vez, regiones plausibles a indagar por un aventurado programa científico. El arte ilumina el misterio de lo natural; la ciencia, tal vez luego, intentará una explicación racional y modelos de predictibilidad.

La colección Brendel de papel maché diseñada para estudios de botánica (Alemania, siglo XIX), recontextualizada dentro del campo del arte contemporáneo, articula de forma transversal naturalismo, ciencia, didáctica, arte, tradiciones florales milenarias y, fundamentalmente, el teatro de la memoria. De esta forma, se subvierte el encorsetamiento que las fronteras disciplinares imponen a la naturaleza, y se permite trazar puentes de sentido insospechados entre lenguajes, espacios y tiempos diferentes.

La múltiple visión sobre lo posible botánico de nuestra tierra abreva a la construcción de un mundo inclusivo, en el que la migración en los modos de ver estimula el diálogo entre lo diferente y propicia un terreno fértil para una benéfica coevolución biosocial.

1. Introducción científica

La tradición occidental científica presenta el campo natural en clave de modelo mecánico desmontable. Este abordaje, denominado mecanicista, constituye el legado más pregnante de la revolución científica del siglo XVII, y en él subyace la gran partición cartesiana entre cuerpo y alma. Estas dos operatorias conceptuales no son ni caprichosas, ni verdades reveladas por un genio del conocimiento, pero la reflexión sobre su compleja génesis y devenir conviene dejarla en manos de historiadores y filósofos. Lo que sí podemos afirmar desde el campo de la biología son las implicancias que estas concepciones revolucionarias habilitaron sobre la manipulación y el uso de lo viviente. Si lo natural está constituido de un cuerpo/espíritu, ese cuerpo tiene materia y expresiones éticas totalmente entrelazadas. Manipular un cuerpo no es, entonces, una simple cuestión mecánica, sino que deviene también en una compleja operatoria con implicancias morales asociadas al espíritu de época.



Figura 1. Carlos Linneo descansa luego de una tarde de herborización.

La revolución científica del siglo XVII cambió el paradigma sobre lo natural (Khun, 2008): dejamos de ver a la naturaleza como un gran ser vivo compuesto de cuerpo/espíritu, que según la tradición aristotélica se denomina organicismo, para concebir lo vivo como una máquina, con un cuerpo independiente de aquello que denominamos espíritu y/o alma. Esta corriente hegemónica desde los albores de la modernidad se conoce con el nombre de mecanicismo (Jacob, 1999). La modernidad nace a partir de un cuerpo/mundo orgánico y da como resultado un universo en clave maquina (figuras 2-3).

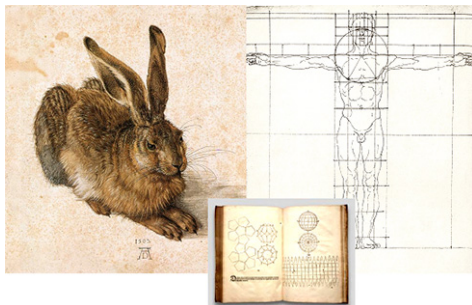


Figura 2. Alberto Durero, dos abordajes posibles sobre lo natural: la mimesis y la modelización a través de la geometría en el espacio.

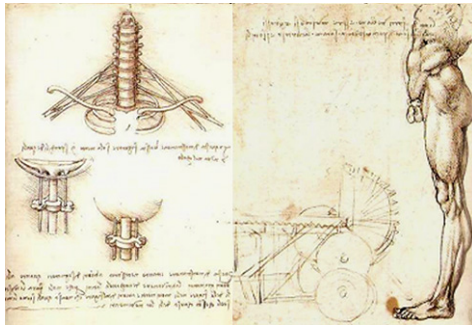


Figura 3. Leonardo Da Vinci, pensar lo vivo en clave de máquina.

2. Ser vegetal

Lo vegetal presenta ante lo animal una gran ventaja a la hora de enfrentarse con la materia viva: es más simple, bello, ordenado y menos corruptible que un cuerpo encarnado. Diseccionar una planta o un animal pueden ser acciones gnoseológicamente similares, pero perceptiva y moralmente son antitéticas. Manipular lo vegetal es una experiencia absolutamente diferente de manipular la carne. Al mismo tiempo, esta brecha con lo animal le ha valido a lo vegetal un segundo puesto muy relegado a los ojos de la sociedad:

La filosofía las ha desatendido desde siempre, más por desprecio que por distracción. Las metrópolis contemporáneas las consideran bibelots superfluos de la decoración urbana. Fuera de los muros de la ciudad, son los huéspedes –las malas hierbas– o los objetos de producción en masa. Las ciencias de la vida también las desatienden. La biología actual, concebida sobre la base de lo que sabemos del animal, prácticamente no tiene en cuenta a las plantas. La literatura evolucionista estándar es zoo-céntrica. Y los manuales de la biología abordan las plantas de mala gana, como decoraciones sobre el árbol de la vida en lugar de formas que le han permitido a este árbol sobrevivir y crecer. No se trata simplemente de una insuficiencia epistemológica: en tanto que animales, nos identificamos más inmediatamente con otros animales que con las plantas. Así, los científicos, la ecología radical, la sociedad civil se comprometen luego de decenios con la liberación de los animales y la denuncia de la separación entre el hombre y el animal (la máquina antropológica de la que habla la filosofía) se ha convertido en un lugar común del mundo intelectual. Por el contrario, parece que nunca nadie ha querido poner en cuestión la superioridad de la vida animal sobre la vida vegetal, y el derecho de vida y de muerte de la primera sobre la segunda. Nuestro chauvinismo animalista se rehúsa a superar un lenguaje de animales que no es apropiado para la relación con lo vegetal (Coccia, 2017: 17-18).

3. La botánica divina

En la cosmogonía aristotélica, que imperó durante más de 1500 años, el mundo era concebido como un gran organismo (Jacob, 1999). Este se caracterizaba por ser pleno, es decir, lleno de materia, sin vacíos posibles de ser pensados. También era finito, con bordes, límites y lugares de jerarquía preestablecidos (Koyre, 2008). Acorde a este orden, las cosas debían posicionarse en su lugar natural para consagrarse, lo que se conoce como "finalismo". Alterar este orden tenía implicancias de corte ético y también estético (Jacob, 1999).

En este mundo organicista, lo vegetal, lejos de estar relegado a lo simple ornamental o maquinaria agrícola, se presenta como prístino y bello. En esa pureza de forma y materia, lo verde se proyecta sin estorbos hacia la luz de una bóveda celestial inmaculada, imperturbable, eterna, y divina. En lo vegetal aristotélico el hombre puede, entonces, encontrar un canal de conexión con la iluminación que da el saber, y su consiguiente consagración espiritual. La herboristería aristotélica, traducida al cristianismo por la escolástica, tomará la forma gráfica de los bellos herbarios medievales, biblias de lo natural, espejo de la comunión entre lo terrenal y lo celestial (figura 4).

En la ciencia aristotélica, materia y espíritu, al igual que el cielo y la tierra, están entrelazados. Es una ciencia que articula las tres esferas del saber: lo ético, lo estético y lo gnoseológico. Bajo este marco conceptual, cada nuevo aporte al campo del conocimiento debe contemplar sus implicancias éticas y estéticas.



Figura 4. Arzneipflanzenbuch (herbario medicinal), 1520.

La ciencia aristotélica es un arte de las cualidades; la forma y la materia comulgan como reflejo de su estado espiritual. Cuerpo, materia, forma, color y alma constituyen la complejidad de lo viviente (Jacob, 1999; Bynum, 2014). Estas son informaciones constitutivas de los herbarios medievales, a través de las cuales establecen conexiones de analogía con los otros elementos del mundo. La ciencia aristotélica buscará las relaciones entre el cielo y la tierra indagando en la gran red de lo viviente. El filósofo natural deberá descifrar las relaciones ocultas entre todas las piezas de apariencia fragmentada que ve en el mundo, pero que en realidad constituyen ocultas relaciones insospechadas de la forma, la materia, y también de sus valores éticos y morales asociados. Comprender las formas de lo vegetal se constituye en sí mismo en un portal al conocimiento sutil del universo. Un mundo de relaciones basadas en la observación de las superficies de las formas, que dan cuenta de la profunda interconexión de lo natural y lo celestial (Jacob, 1999). Cada forma puede participar de lo mineral, lo animal y lo vegetal:

El Borametz: El cordero vegetal de Tartaria, es una planta cuya forma es la de un cordero, cubierta de pelusa dorada. Se eleva sobre cuatro o cinco raíces; las plantas mueren a su alrededor y ella se mantiene lozana, cuando la cortan sale un jugo sangriento. En otros monstruos se combinan especies o géneros animales, en el Borametz, el reino vegetal y el reino animal (Borges, 1957) (figura 5).



Figura 5. *Arzneipflanzenbuch* [herbario medicinal], 1520.

En este mundo entrelazado e indisoluble, tocar la materia tiene siempre implicancias éticas y morales:

Recordemos a este propósito la mandrágora, que grita como un hombre cuando la arrancan, y la triste selva de los suicidas, en uno de los círculos del infierno, de cuyos troncos lastimados brotan a un tiempo sangre y palabras, y aquel árbol soñado por Chesterton, que devoró los pájaros que habían anidado en sus ramas, y que en la primavera dio plumas en lugar de hojas (Borges, 1957) (figura 6).



Figura 6. *Arzneipflanzenbuch* [herbario medicinal], 1520.

La ciencia organicista de las cualidades de lo vivo juzga las acciones del mundo, al contrario de la contemporánea, que acepta como dados los fenómenos naturales de un universo concebido como simple mecanismo termodinámico. Los herbarios del medioevo hablan no solo de una concepción de la naturaleza que dialoga abiertamente con lo mágico y misterioso, sino que también conlleva un modo de posicionarse frente a esta. Cada acción que hagamos debe tener en cuenta el orden y el finalismo de aquello que movemos para vivir. En la figura 7 se puede apreciar la particular relación que se establece en un mundo organicista entre el hombre, el animal y el vegetal: respeto y amorosidad a la hora de hacer uso del otro diferente.



Figura 7. *Tacuinum Sanitatis* [tratado medieval de herboristería y salud basado en el *Taqwin alsihha*, escrito por Ibn Butlan en el siglo XII].

4. La botánica como modelo matemático

En el siglo XVIII se instala en la ciencia una idea que no se abandonará jamás: la pertinencia de la geometría en el espacio y la matemática como estrategias robustas para abordar el conocimiento del mundo natural (Feyerabend, 2013; Foucault, 2008). Pero para poder pensar que una función matemática ajuste al funcionamiento del mundo, previamente este debe ser pensado en clave de máquina, dado lo imposible de matematizar lo sutil, misterioso e intangible de lo vivo. Ajustar matemáticamente el funcionamiento del mundo implica pensarlo como máquina, y que esta puede ser desmontada en sus componentes mínimos. Las formas perfectas de estas unidades mínimas o átomos serán indagadas a través de operaciones que usarán las formas perfectas de la geometría como guías de estudio (Foucault, 2008).

El basamento conceptual sobre el cual se apoyará este modo de ver lo viviente lo constituirán la partición cuerpo/alma de René Descartes, que deslinda lo moral de lo carnal, Galileo Galilei, quien dirá que la materia de la naturaleza está escrita en lenguaje matemático, y el espíritu en las sagradas escrituras (Boido, 1998; Calvino, 1999). De esta forma, liberados de una tiranía moralizante religiosa, se habilita una inmersión en la materia sin precedentes en la historia. Diseccionar y desmontar lo vivo será la clave para penetrar los misterios de la materia y decodificar la estructura de lo viviente. Y dejará de ser relevante descifrar los mensajes ocultos en las singularidades de los organismos. La mirada atenta al promedio matemático sobre el mundo natural va a desplazar y eclipsar el interés por lo maravilloso de cada ser indexado en los bestiarios y herbarios medievales. La representación del mundo priorizará la modelización en desmedro de la presentación de cada organismo por sí mismo. La mirada cuantificadora comenzará a predominar sobre el antiguo mundo de las cualidades, y lo verdadero y lo falso se esgrimirán como variables más aptas para medir la naturaleza, que lo bueno/malo y bello/feo aristotélico (figura 8).



Figura 8. Evolución de la ilustración científica de la Mandrágora, desde sus connotaciones mágico-antropomórficas renacentistas hasta la descripción morfológica de la modernidad sin invocaciones mágicas de ser representadas.

El mundo vegetal es la gran puerta de entrada a este nuevo universo geometrizable (Foucault, 2002). Es más limpio y menos putrefacto que la carne que sangra cuando se la toca, y es más ordenado y diáfano a la mirada que un torso de buey diseccionado en un taller. La presentación límpida de lo vegetal facilita su fragmentación en estructuras simples que empaten con formas geométricas perfectas, y sus movimientos, con funciones matemáticas que den cuenta de sus modos de desarrollo en el tiempo y en el espacio (figura 9). La astronomía galileana será el gran espejo metodológico del cual abreviar modelos para aplicar sobre lo viviente (Jacob, 1999) y dar cuenta matemáticamente de lo simple, bello y verdadero que anida en los recodos más minúsculos de una naturaleza vegetal insospechada.

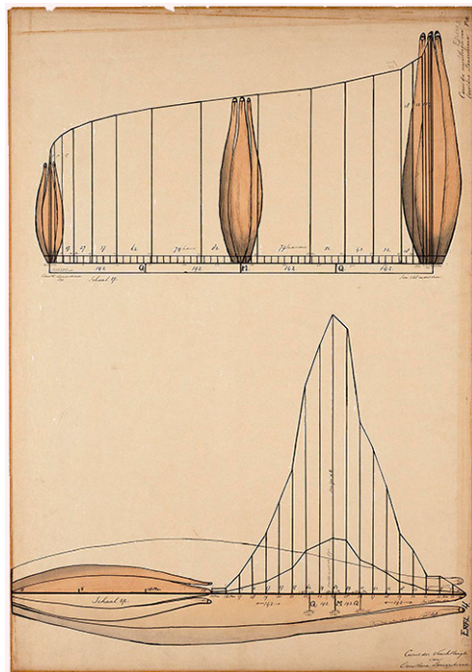


Figura 9. Curva de desarrollo de longitud del fruto de *Oenothera lamarckiana*, Hugo de Vries, 1898.

Gráficamente, estas operatorias sobre el modo de ver lo natural se evidencian rápidamente en las siguientes características:

- Ausencia de medio ambiente o fondo con el cual dialogue el ser representado. Estos ya no forman parte de una gran red de analogías entre el cielo y la tierra. Ya no hay mensaje oculto divino a descifrar en la naturaleza. Ahora son piezas, ladrillos con los cuales se construye la diversidad del planeta que habitamos (figura 10).



Figura 10. Modelo vegetal sin medio ambiente con el cual dialogar. Hans Weiditz, para *Herbarium vivae eicones* de Otto Brunfels, 1530.

- El desmontaje en sus componentes mínimos acompaña la representación del espécimen tributando su idea de máquina. Cual catálogo desmontable de lo vegetal, la suma de las partes explicará el todo (figura 11).

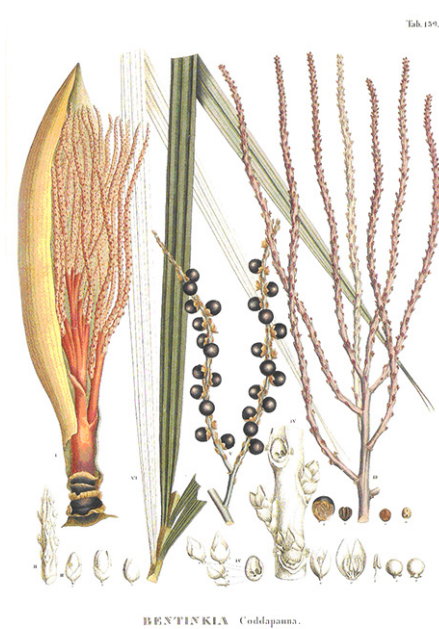


Figura 11. Modelo vegetal desmontable en sus constituyentes estructurales. Karl Friedrich Philipp von Martius, *Historia naturalis palmarum*, 1823.

- El carácter estructuralista de la mirada científica se expresará también en el predominio del uso del blanco y negro y de un estilo dibujístico de corte ingenieril. Se propicia de esta forma una mirada cuantificadora por sobre la emoción de las voluptuosas y cromáticas formas del mundo vegetal. La coloración de las láminas tendrá tan solo un fin identificatorio, sin implicancias simbólicas de ningún orden (figura 12).



Figura 12. El grafito sobre papel como técnica preponderante para representar la naturaleza, Leonardo Da Vinci.

Esta retórica visual facilitará su uso como guías de campo de identificación de especies vegetales idóneas para el uso humano: la materia prima para la industria agraria y la herboristería medicinal farmacéutica al servicio de los nuevos y grandes centros urbanos (figura 13).



Figura 13. Representación del gabinete biológico de Vincent Levinus, publicado en *Wondertoneel der Nature*, 1706.

5. La mirada instrumental botánica

El advenimiento del microscopio será clave en la búsqueda de las unidades mínimas estructurales en el interior de la materia. El material vegetal se presentará como idóneo para tales manipulaciones técnicas, dadas sus ya citadas características de ordenamiento y simpleza frente a lo animal (Foucault, 2002). Las primeras imágenes de cortes de tejido de corcho (figura 14), producidas a través del uso del microscopio en el siglo XVII, presentarán el ordenamiento de celdas, que siglos más tarde serán identificadas como células (Jacob, 1999). La micrografía sobre lo vegetal dará los primeros registros estratigráficos de lo orgánico (figura 15) gracias a los preparados límpidos e ímpolutos, sin sangre ni grasa alguna que distraiga la labor objetiva del investigador. La mirada instrumental acompañada de la milenaria técnica del dibujo serán las dos técnicas más pertinentes para penetrar en la captación del interior de lo natural.

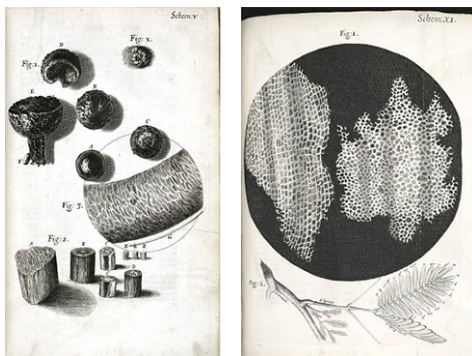


Figura 14. Micrografías de Robert Hooke, 1665.



Figura 15. Micrografías de cortes transversales de tallos y trocos, Nehemiah Grew, 1875.

El desarrollo de la imagen fotoquímica y sus técnicas de fijación en los laboratorios de electroquímica de comienzos del siglo XIX darán origen a imágenes del natural, hechas por la naturaleza misma, como denominó Talbot –en su famoso libro *El lápiz de la naturaleza* (1844-1846)– a las imágenes fotográficas producidas en sus calotipos (Batchen, 2004). El mundo vegetal será el primero en ser retratado en formato de libro científico en manos de Anna Atkins a través de sus cianotipos vegetales (figura 16). Estas imágenes, más allá de su impacto visual, permitieron exacerbar el siluetismo de lo vivo como una variable fundamental a la hora de identificar formas en la naturaleza, dejando de lado facetas más subjetivas, como la cromática y la voluptuosidad de las formas.

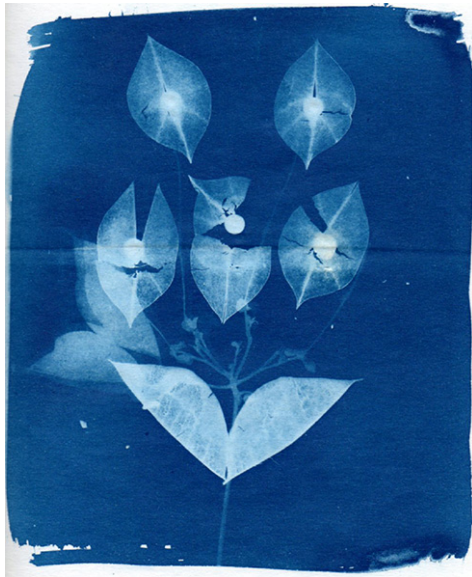


Figura 16. Anna Atkins, fotografías de las algas británicas: cianotipos, 1843.

En paralelo a este abordaje estructuralista e inmersión cuantificadora en el interior del mundo vegetal, desde el otro lado del mundo de la cultura visual, las bellas artes registrarán la flora en clave perceptiva, ornamental y simbólica, y siempre ya desmarcada de cualquier connotación o uso científicista.

6. La botánica romántica como retorno a la naturaleza



Figura 17. "Floresta virgem nas margens do rio Paraíba do Sul", *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Jean Baptiste Debret, 1834-1839.

En paralelo con la consolidación del nuevo modo de ver mecánico como la metodología más fiable y hegemónica para proveer conocimiento positivo, de la mano de Johann Wolfgang von Goethe, comenzará un nuevo movimiento que pregona un retorno a la naturaleza (Wolf, 2016). Los filósofos naturales abandonarán sus confortables recintos europeos para adentrarse en nuevos territorios y abrazar el misterio de lo natural en su más profunda y pura expresión (figura 17). La estrategia visual será clara, entender el escenario no como una perspectiva de caballete donde posicionar mecánicamente los objetos a estudiar, sino abordar al paisaje como una unidad biológica en sí misma (figura 18).



Figura 18. El cuadro de la naturaleza, Alexander Von Humboldt, 1794.

En estas capturas del paisaje, los naturalistas buscarán la unidad orgánica de lo natural dando cuenta al mismo tiempo de su microestructura. Es así como en cada cuadro de estos viajeros no solo se puede aprehender la composición geológica del territorio, sino también su zoología y su botánica. Cada planta estará presentada según su estructura biológica pertinente y no solo en función de su simple poder ornamental. Estas pinturas son al mismo tiempo paisajes y guías de campo para reconocer física y ecológicamente toda su flora, en consonancia con un entorno que se constituye no en un fondo, sino en un cuerpo que hace posible toda aparición de lo animal, vegetal y mineral. Estos exploradores, montados en sus expediciones político-científicas, llevarán consigo artistas entrenados en la representación del paisaje y del mundo natural (figura 19).



Figura 19. Paisaje na mata virgem do Brasil con figuras, Johan Moritz Rugendas, 1830.

Esta tradición sumará, a la retórica visual científica cuantificadora, un potente sesgo perceptivo y cualitativo devolviendo a lo vegetal su pregnante poder sensual. A la carga mecanicista de las formas, este sople romántico de lo perceptivo sumará al programa científico lo sutil de la naturaleza, posible también de ser tenido en cuenta e indagado. Un código visual para la consagración espiritual de lo natural a través de su estudio mecánico y sistemático. Este impulso romántico dará al gran público nuevas formas de aproximarse a los misterios de lo vivo, y ya no solo como piezas de un motor para el simple uso y desuso de la vida urbana. La naturaleza virgen y sus formas ocultas volverán a cautivar, de una mano afebrada por el exotismo de lo salvaje, a una Europa desbocada por nuevos territorios para conquistar. Esta tendencia dará lugar no solo a la fecunda multiplicación de colecciones naturales abiertas a la comunidad, sino también, en forma gráfica, a una producción de seductores catálogos impresos de amplia difusión. Esta apertura se manifiesta también en el acceso cada vez más masivo a los centros de estudios de la naturaleza y a sus colecciones, y su impacto didáctico estimulará la creación de modelos artificiales a escala de seres vivos, la mayoría realizados en moldes de cera, papel maché y otros materiales y técnicas afines. Su ventaja sobre las series naturales será significativo a nivel de la conservación y la reproducibilidad. Se evitará así el difícil acceso a los especímenes únicos capturados por los exploradores en tierras indómitas. Parte de este movimiento será la colección Brendel de Alemania del siglo XIX (figura 20), quienes realizarían modelos escalados y desmontables de numerosas especies vegetales con fines instructivos y de didáctica científica [Mayoni, 2016].

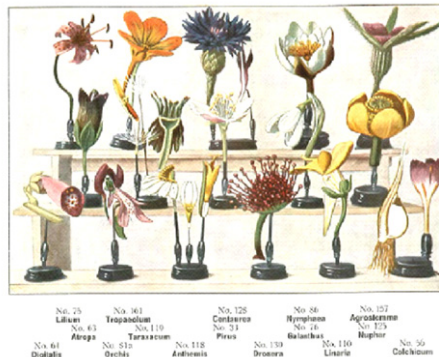


Figura 20. Botanischen Modeller, Robert Brendel. Catálogo 1896.



Figura 21. Venus desmontable, Clemente Susini, 1782. Escultura en cera. Palazzo Poggi, Bolonia.

Estos modelos artificiales, especialmente a través de las Venus desmontables realizadas en cera [figura 21], articularán, por única vez en la historia de Occidente, arte, ciencia y religión presentando ante los ojos del público la belleza divina encarnada en las formas de lo natural, y descubriendo, a través de las profundidades de sus diferentes capas, nuevos órdenes de perfección, fruto único de un poder sutil capaz de otorgar perfección a lo natural [Ebenstein, 2016; Belting, 2007]. La ciencia atea y agnóstica será un fenómeno más reciente, fruto seguramente de aquella trágica y primigenia explosión nuclear que marcó el comienzo de una profunda y controvertida relación entre el arte de la guerra y del conocimiento científico. Junto con estos programas de neto corte educativo, surgen también propuestas biológicas que superan sus propias fronteras y se anclan con gran solvencia en territorios extramuros científicos. El filósofo natural Ernst Haeckel, de la mano del microscopio, legará una de las obras gráficas científicas de mayor impacto en la historia de la ciencia: *Formas de la naturaleza* [1899]. En ella las bellas formas del natural serán cromatizadas al extremo y sus formas simetrizadas al colmo de la perfección [figura 22].



Figura 22. Lámina de *Formas artísticas de la naturaleza*, Ernst Haeckel, 1899.

Influencia de este trabajo de gran impacto visual serán las formas naturales en estilos decorativos urbanos y arquitectónicos como se puede apreciar en el trabajo de René Binet para la Exposición Universal de 1900 en París (figura 23), basado en los dibujos de radiolarios de Ernst Haeckel.



Figura 23. Obra del arquitecto René Binet, Exposición Universal de París, 1900.

También la fascinación por lo vegetal llevó a los artistas amantes de la botánica a realizar estudios en clave fotográfica, excediendo y traicionando a la vez los usos estrictamente académicos. Expanden de esta forma las fronteras de la biología a territorios enclavados en las bellas artes, pero como piezas de valor ontológico vegetal en sí mismo. Talbot y Blossfeldt (figura 24) serán algunos de los ejemplos más conocidos en el estudio de las plantas como clave para entender las formas más allá de su propia naturaleza biológica.

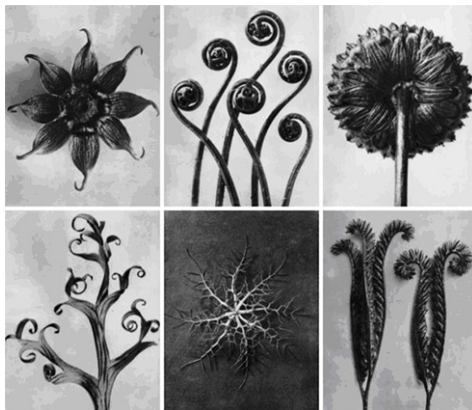


Figura 24. *Urformen der Kunst*, Karl Blossfeldt, 1928, Berlín.

A partir del siglo XX, la división entre campos científicos y artísticos se extrema y los estudios botánicos de Blossfeldt y de Talbot serán historiográficamente anclados definitivamente dentro del campo artístico. Los modelos anatómicos de Venus desmontables del siglo XVIII quedarán ligados a los museos de anatomía y desterrados del gran tour europeo de las bellas artes. A su vez, los modelos Brendel y afines serán confinados a los museos universitarios, ligados a claustros docentes del área biológica. Adentrada la mitad del siglo XX, estas colecciones serán curiosidades historiográficas de la historia y la filosofía de la ciencia, catalogadas y archivadas como tales. Los modelos Brendel y afines, los calotipos de Talbot, la Venus desmontable de cera, y los estudios botánicos de Haeckel y Blossfeldt serán algunos de los ejemplos más conocidos de producciones que se gestaron en una orilla del conocimiento y expandieron sus improntas en otros territorios extramuros. Supieron ser puertos insospechados a un imaginario que creían desconocer, pero que, por la ingenuidad y frescura de sus operatorias, supieron dialogar transversalmente con otros desconocidos sin programática previa.

7. Revisionismo natural

A comienzos del siglo XX, el positivismo científico eclipsa el breve resplandor naturalista de la ciencia romántica, que será canalizada a través de lo sublime y capitalizada fundamentalmente por las vanguardias artísticas de la época. La tensión entre ciencia y arte se hará más evidente a partir del gran impulso que las dos guerras mundiales le darán a la ciencia, al posicionarla más como una amenaza que como un aliado para la paz y la prosperidad. Durante el siglo XX, la ciencia se empoderará y se esgrimirá como la verdad última objetiva e incontestable para abordar los estudios de la naturaleza. El arte, espejando también una búsqueda de síntesis propia, indagará sobre leyes que lo liberen de ataduras a otros

discursos, su lucha será la del arte por el arte. Ambos campos se perfilarán como extraños entre sí, casi antagónicos incluso a la hora de dirimir recursos y financiamientos del campo cultural.

Tal vez como fruto de la crisis del capitalismo, de la revolución de la ingeniería genética de los noventa y del discurso modernista en el arte, comenzará a evidenciarse la limitación de estos modelos culturales fragmentados. Tal vez recién en este siglo XXI se pueda volver a pensar en modos de conocimiento no fragmentables, no acumulables, que se permitan ser anacrónicos y transversales. Desmarcando al sistema generador de conocimiento de la tiranía de la acumulación positiva y de la eficacia productiva, se le permitirá trabajar a partir del ensayo y error para abonar así nuevas experiencias a un saber que hoy en día, más allá del impacto transnacional a lo tecnológico y al espectáculo de masas, da cuentas de un alarmante estancamiento y agotamiento en lo que al humanismo se refiere.

A la par de la retórica mediática contemporánea, en la que predominan exultantes formas moleculares de acciones claras y precisas, emerge también en algunos sectores del arte contemporáneo la fascinación y el uso inocente de retóricas gráficas científicas más ligadas a la filosofía natural iluminista y a la alquimia renacentista. Se invoca un acervo visual en clave romántica que habla no solo de una recuperación estética anacrónica de corte warburgiano (figura 25), sino de un deseo de ver lo natural como algo más que la suma de las partes, y la naturaleza como algo más potente y sutil que una máquina perfecta. Se percibe en esa mirada al pasado un deseo más alquimista que científico, y abordar el estudio de lo natural implica un compromiso casi espiritual con aquello que deseamos conocer y modelar (Calvino, 1999). Y justamente en ese deseo de modelar lo vivo desde el misterio del arte, cobra nueva significación el viejo concepto alquímico de la transmutación de la materia. En esta nueva ecuación del conocimiento, la historia, la subjetividad y el compromiso ético del operador se suman incorruptibles al acto de crear.

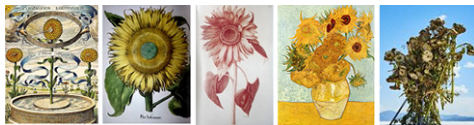


Figura 25. Diferentes representaciones de girasoles. De izquierda a derecha: Athanasius Kircher (1643), Basilius Besler (1613), Nicolas Robert (1650), Vincent van Gogh (1888) y Makoto Azuma (2019).

Los modelos racionalistas seriados Brendel expuestos en el MUNTREF Centro de Arte y Naturaleza (figuras 26-28) junto a la obra de artistas contemporáneos, como Makoto Azuma y Rita Fischer, ponen en un mismo plano perceptivo creaciones de orígenes, tiempos y con fines diferentes, pero que comparten algunos anhelos comunes, como indagar las formas, estructuras y dinámicas de lo vegetal.



Figura 26. Instalación de modelos Brendel en el MUNTREF Centro de Arte y Naturaleza, sede Ecomparque.

Las obras científicas escaladas Brendel dialogan con las esculturas "caducifolias" florales de Makoto Azuma, en las que el acento está puesto en el ciclo de la vida como una acción y no en su promesa de eternidad: "Mi arte se basa en una perspectiva budista de la importancia de visualizar la descomposición como una forma de conciencia y autoaprendizaje" (*Infobae*, 16 de septiembre de 2019). Pone de manifiesto cómo una operatoria científica puede fijar una idea de belleza y eternidad, y la otra, la artística, una idea de lo verdadero como expresión dramática de lo efímero basado en la potencia de la putrefacción de lo viviente.



Figura 27. Instalación de modelos Brendel en el MUNTREF Centro de Arte y Naturaleza, sede Ecomparque (detalle).

Sobre la génesis de las formas orgánicas en la naturaleza, la estructura revelada por el ensamblaje de los objetos encontrados en los alrededores del Ecomparque por la artista Rita Fischer, durante su residencia en el predio, conformó una instalación de inspiración botánica, que devino pura estructura interior sin piel posible de ser pensada. Esta insólita experiencia de la cruda forma orgánica confronta al espectador con la idea de una naturaleza bella expresada a través de los tranquilizadores resplandores cromáticos de las superficies vegetales de los modelos victorianos mecánicamente ensamblados de la colección Brendel.



Figura 28. Instalación de modelos Brendel en el MUNTREF Centro de Arte y Naturaleza, sede Ecoparque (detalle).

Estas diferentes experiencias de percepción y captación de sentido entre las producciones de un campo y del otro, presentadas en el MUNTREF Centro de Arte y Naturaleza como en un gran teatro de la memoria, parecen revelar y expresar cualidades que habrían sido inteligentemente sesgadas bajo los muros disciplinares de cada academia. Como si la honestidad del acto creativo en las artes, para ser verdadera, deba exponerse en toda su cruda esencia sin seducción y/o maquillaje alguno, a la vez que lo dramático de la disección del natural para los estudios de biología deba ser presentado bajo una bella pátina de color y suavidad, para no ser leída como obscena y morbosa. Una de las cosas que dejan translucir estas paradojas es que el acto mismo de indagar y manipular la materia natural, como portal a un acto creativo de conocimiento, no puede dirimirse entre los binomios de lo bueno/malo, lo verdadero/falso, o lo bello/feo. Al mismo tiempo, más allá del campo en el cual han sido creadas las obras expuestas, la evocación y la apertura de sentido que les da su mutua confrontación expanden las fronteras de inteligibilidad de las instalaciones artísticas, como también la capacidad metafórica de los modelos científicos.

La colección Brendel, en diálogo con las instalaciones de arte contemporáneo, expresa puertas afuera de la academia que la mirada científica comienza por un deslumbramiento estético ante las superficies. La mirada se ancla sobre lo natural en primer lugar a través de la fascinación por la belleza de las formas, que, cautivando la mirada y la emoción del científico, convoca al artista para consumir la exaltación de los sentidos. El artista se entrega entonces al programa afebrado del investigador y baja a tierra, como dando vida a un Golem de barro, seres que fueron propiciados por la imaginación ambiciosa de un programa racional de pensamiento. En el Centro de Arte y Naturaleza, parados frente a los modelos Brendel, como por un acto de hechicería, todos queremos devenir botánicos, todos queremos ser escultores, todos queremos atravesar un espejo invisible que solo el arte supo crear hace más de 150 años, cuando, guiados de la mano de una visión fabulosa, como una vez le sucedió a una tal Alicia, penetramos en un país de maravillas del cual deseáramos no volver nunca jamás.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Batchen, Geoffry (2008). *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. España: Rústica.
- Boido, Guillermo (1998). *Noticias del planeta tierra. Galileo Galilei y la revolución científica*. Buenos Aires: A.Z.
- Borges, Jorge Luis (1957). *Manual de zoología fantástica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Bynum, William (2014). *Una pequeña historia de la ciencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Calvino, Italo (1999). *Por qué leer los clásicos* (Gerolamo Cardano). Barcelona: Tusquets.
- Coccia, Emanuele (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Ebenstein, Joanna (2016). *The Anatomical Venus*. Londres: Thames & Hudson.
- Feyerabend, Paul (2013). *Filosofía natural*. Buenos Aires: Debate.
- Foucault, Michel (2008). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jacob, François (1999). *La lógica de lo viviente*. Barcelona: Tusquets.
- Khun, Thomas S. (2008). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Koyre, Alexander (2008). *Del mundo cerrado al universo abierto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mayoni, María Gabriela (2016). *Ge-conservación*, n° 9. Grupo español de conservación.
- Wolf, Andrea (2016). *La invención de la naturaleza*. Buenos Aires: Taurus.

Link a la nota: http://untref.edu.ar/rec/num9_art_4.php