



flores y frutos



Colección
Banco de España

flores y frutos

Colección
Banco de España

Sala de exposiciones
Banco de España, Madrid

25 OCTUBRE
2022

25 FEBRERO
2023

BANCO DE ESPAÑA	EXPOSICIÓN	CATÁLOGO	
DIRECCIÓN GENERAL DE SERVICIOS	Organiza Banco de España	Edición Banco de España	Imagen de cubierta Juan van der Hamen y León, <i>Pomona y Vertumno</i> , 1626 (detalle). Paula Anta, <i>Busán 02</i> , de la serie <i>Paraísos artificiales</i> , 2008 (detalle).
Director General Alejandro Álvarez	Comisaria Yolanda Romero	Dirección Yolanda Romero	pp. 7, 10 Gerard Peemans, serie <i>El Zodíaco: Meses de mayo y junio</i> , c. 1679, tapiz flamenco (detalle). <i>Serie El Zodíaco: Meses de septiembre y octubre</i> , c. 1679, tapiz flamenco (detalle).
Director General Adjunto Javier Pacios	Coordinación División de Conservaduría	Coordinación Carolina Martínez	p. 22 Juan van der Hamen y León, <i>Ofrenda a Flora</i> , 1627, óleo sobre lienzo (detalle), Museo del Prado.
Directora del Departamento de Servicios Generales Angélica Martínez	Diseño Museográfico María Fraile	Textos generales Álvaro de los Ángeles Ángel Aterido	p. 68 Federico Guzmán, <i>Theobroma cacao</i> , 2000, acuarela sobre papel (detalle).
Conservadora Yolanda Romero	Montaje TTI - Técnica de Transportes Internacionales SAU Feltre División Arte	Maite Méndez Yolanda Romero	p. 112 Linarejos Moreno, <i>Art Forms in Mechanism XX</i> , 2016-2022, Impresión fotográfica sobre papel baritado en vitrina de metacrilato sobre fondo de lino (detalle).
	Seguros AON	Comentarios de las obras y biografías Álvaro de los Ángeles [AA] Ángel Aterido [AAF] Peter Cherry [PC] Roberto Díaz [RD] Carlos Martín [CM] Maite Méndez [MM] Frédérique Montornés [FM] Isabel Tejada [IT]	Fotografías © Fernando Maquieira © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado © RJB-CSIC © 2022. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/ Scala, Florence © National Museum of Science & Media / Science & Society Picture Library © Kunstmuseum Basel, photo Martin P. Bühler © Succession Picasso 2018 © Cortesía familia Hernández Pijuan © National Gallery of Ireland © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP © Aurélien Mole
		Edición y corrección de textos Isabel García	
		Diseño gráfico y maquetación Estudio Ponce Contreras	
		Preimpresión Lucam	
		Impresión Brizzolis	ISBN 978-84-09-44279-9 DL M-24388-2022

Agradecimientos

El Banco de España quiere expresar su más sincera gratitud a las siguientes personas e instituciones, sin cuya generosa colaboración este proyecto no hubiera sido posible: Miguel Ángel Aterido, Álvaro de los Ángeles, Peter Cherry, Alfonso Castrillo, José Colomer, María Fraile, María García, Ana Iruretagoyena, María Loboda, María Antonia López de Asiain, Maite Méndez, Carlos Martín, Javier Portús, Enrique Quintana e Isabel Tejada; Galería Marian Goodman y Galería Maisterravalbuena; al Museo Nacional del Prado, la Fundación Colomer y al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, así como a todos los servicios del banco que han intervenido en los procesos preparatorios de este catálogo y exposición.

EN MEMORIA DE JOSÉ MARÍA VIÑUELA
CONSERVADOR DEL BANCO DE ESPAÑA DE 1982 A 2015



Desde sus orígenes, el Banco de España ha destacado como institución pionera en actividades que, con el tiempo, llegarían a ser habituales en otras entidades, reflejando una extraordinaria sensibilidad hacia la responsabilidad social. Nos referimos, en este caso, a esas formas de protección de las artes —y, por ende, de la cultura— que son el coleccionismo y el mecenazgo.

Ya dio excelente cuenta de esa labor la exposición *2328 Reales de vellón. Goya y los orígenes de la Colección Banco de España*, que logró superar los cuarenta y seis mil visitantes y confirmó el interés público por nuestra historia y nuestros valores, y, sobre todo, que funcionó como impagable prólogo para la programación estable de nuestra sala de exposiciones, que ahora cobra continuidad con la muestra titulada *Flores y frutos en la Colección Banco de España*. Cumplimos así con nuestro compromiso de acercar todo ese acervo cultural, acumulado a lo largo de los años, al público en general.

Tras aquella primera exposición de corte más histórico y contextual, esta presenta un perfil temático y está dedicada a un motivo común a toda la humanidad: el valor real y simbólico que otorgamos a lo que la naturaleza nos ofrece. La temática de las flores y de los frutos está muy presente en la Colección Banco de España. El sentido profundo de este motivo subyace en la capacidad metafórica de lo que representa esta institución: el progreso, el desarrollo, la *fructificación* de los esfuerzos colectivos. Esa idea de la abundancia como aspiración de bienestar para todos aparece ya en obras tan señaladas como nuestra *Pomona y Vertumno*, de Juan van der Hamen, una de las obras maestras del Barroco español, pero también en obras contemporáneas que fueron adquiridas en las últimas décadas. Ese doble polo cronológico da sentido a nuestra colección y permite lecturas cruzadas, como las que esta exposición plantea de manera tan sugerente.

Esa naturaleza tan proteica de la colección, esa riqueza cultural y la multiplicidad de lecturas que permite se deben en buena medida a una persona, cuya memoria queremos homenajear en esta exposición y en este catálogo: nos referimos a José María Viñuela, conservador del Banco de España desde 1982 a 2015. Fue un extraordinario profesional que, con enorme sutileza, profundo conocimiento y fino talento para las artes visuales, hizo de esta colección un modelo para muchas otras instituciones. Supo, junto con los profesionales de la Conservaduría del Banco de España, acercar nuestra colección hasta el momento presente, internacionalizarla y abrirla a las expresiones artísticas más actuales. Gracias a su labor, la Colección Banco de España es un organismo vivo. Quienes hoy disfrutamos de ella tenemos contraída con él una gran deuda de gratitud, que solo podemos compensar con

actividades como la que ahora nos ocupa. Creemos que los protagonistas de esta exposición —los frutos y las flores que brotan desde el siglo XVII hasta los años más recientes— son ejemplo de cómo la labor de quienes nos precedieron nutre e inspira nuestro trabajo diario.

Esperamos contar una vez más con el favor del público que tan generosa y cálidamente recibió la apertura de nuestra sala de exposiciones. Asimismo, queremos hacer extensivo nuestro agradecimiento a quienes mediante su conocimiento han enriquecido con sus textos este catálogo, a las instituciones que han cedido temporalmente piezas para establecer diálogos con las nuestras (como el Museo Nacional del Prado y la Fundación Colomer) y a todos los que, desde dentro y fuera del Banco de España, han hecho posible esta nueva iniciativa cargada de semillas de futuro.

Pablo Hernández de Cos
Gobernador del Banco de España



Bodegones, flores y otros asuntos inanimados

Yolanda Romero

13

La naturaleza ordenada.

Notas sobre el bodegón en la España del siglo XVII

Ángel Aterido

23

Obras en exposición

35

Objetos, hierbas y sustancias.

El bodegón contemporáneo en la Colección Banco de España

Maite Méndez

69

Obras en exposición

77

Fotografía fija de un mundo en movimiento

Álvaro de los Ángeles

113

Obras en exposición

123

Artistas

160

Bodegones, flores y otros asuntos inanimados

Los géneros de lo inerte

En las primeras décadas del siglo XVIII, el tratadista y pintor Antonio Palomino instrúa en *El museo pictórico y escala óptica* sobre el tratamiento que los pintores habían de dar a las «cosas inanimadas»: «También importará mucho al principiante copiar algunas cosas *inanimadas* como flores, frutas, y algunas vasijas y trastos de cocina, para ir perdiendo el miedo a copiar el natural»¹. En las décadas anteriores a esa publicación, el interés por «lo inanimado» había cobrado tintes revolucionarios para la historia de la pintura, pues si bien se pueden trazar genealogías hasta la Antigüedad de la representación de frutos, flores y objetos dispuestos posando para el artista, lo cierto es que solo en el siglo XVII estos motivos aparecen liberados sistemáticamente de su función ancilar respecto a escenas narrativas. Es entonces cuando son ellos los que tratan de hablarnos, de contarnos algo, o a veces de recordarnos los más nucleares aspectos de la vida y de la muerte. Desde que se forjaran estos géneros de lo inerte, fueron el «hermano pobre» en la familia de las grandes clasificaciones jerárquicas académicas, situados en el polo opuesto de lo histórico, lo mitológico o lo religioso; era un arte «de lo pequeño», que miraba a lo insignificante, según la acertada expresión que da título a los ensayos de Norman Bryson². La posterior reivindicación de ese modelo, más allá del mero ejercicio, por parte del impresionismo tardío y las vanguardias (basta citar a Cézanne o a Pablo Picasso, aunque el elenco sería interminable) fue paralelo a su recuperación por parte de la historiografía. En ese sentido, la figura de Julio Cavestany nos sirve de referencia, por ser el pionero en su estudio y difusión en España. Se encuentra recogida en el catálogo de *Floreros y bodegones en la pintura española*³ la que ha de considerarse primera muestra dedicada al tema en nuestro país, donde Cavestany acuña la frase que hemos utilizado como título de esta presentación. Y lo cierto es que, desde entonces, pasado casi un siglo, este tema no ha perdido vigencia ni ha dejado de transformarse.

Si en la muestra *2328 Reales de vellón*, con la que abrimos en 2021 la sala de exposiciones del Banco de España, la figura humana, a través del retrato, y lo que conlleva de narrativo, histórico, único, o excepcional, constituían el elemento central del relato expositivo, en esta ocasión asistimos a su desplazamiento para dar paso a la naturaleza, a lo aparentemente intrascendente, a lo anónimo y lo frágil. Porque, siguiendo a Bryson: «La naturaleza muerta es el mundo menos sus narrativas o, mejor aún, el mundo menos su capacidad para generar interés narrativo. Narrarlo es nombrar aquello que es único: las acciones singulares de personas concretas»⁴.

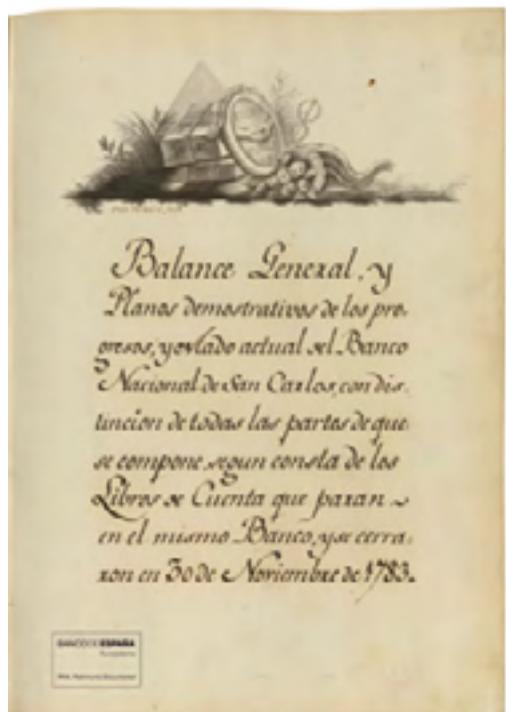
Esta exposición toma como punto de partida la presencia del bodegón en la Colección Banco de España y, más en concreto, la representación de frutos y flores, elementos esenciales que la componen. Tratar de analizar la evolución de estos motivos a partir de nuestros fondos supone adentrarnos, en primer lugar, en la naturaleza *de* nuestra colección y, en segundo, en la naturaleza *en* nuestra colección. Lo que nuestros fondos aportan (la naturaleza *de* la colección) es precisamente su extenso recorrido en el tiempo, el tener inicio en ese momento de emergencia del género (el Barroco), y llegar hasta la actualidad, para atestiguar cómo estos géneros cobran un significado y una apariencia formal diferente en cada periodo histórico. Además, esta muestra refleja otros aspectos *de* la colección: la riqueza y diversidad de los medios que atesora (pintura, dibujo, escultura, fotografía, obra gráfica o elementos que pertenecen al ámbito de las artes decorativas); el coleccionismo en profundidad de muchos de los artistas representados, de modo que quedan reflejados sus procesos de trabajo; o la

¹ Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, 1714, pp. 38-39. La cursiva es mía.

² Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Londres, Reaktion Books, 2017.

³ Julio Cavestany, *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1936-1940.

⁴ Bryson, *op. cit.*, p. 60. La traducción es mía.



1. Balance General y Planos demostrativos de los progresos y estado actual del Banco Nacional de San Carlos [...]. Incluye en la cabecera de la portada un dibujo del emblema del banco, «FIDES PUBLICA», y otros símbolos relativos al comercio, realizado por Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Tinta y aguada, 30 de noviembre de 1783

Original, libro encuadernado en piel, 86 p., 335 x 240 x 20 mm

AHBE, Libros de Contabilidad, L. 471



2. Alegoría de la Abundancia, detalle de la vidriera del Patio de Operaciones, Casa Maumejean, Banco de España, 1933-1934

capacidad de las obras para dialogar con los espacios para los que han sido adquiridas⁵.

En cuanto a lo segundo, la naturaleza en la colección, hemos querido indagar sobre el papel que determinados elementos naturales han tenido en la forja de una iconografía propia del banco, mantenida a lo largo de la historia. Es el cuerno de la abundancia, junto a Mercurio y la diosa de la Fortuna, uno de los iconos más destacados que se convierte en emblema de la institución desde sus orígenes. Será Ceán Bermúdez⁶ quien lo una, en la portada de un balance

⁵ La colección mantiene relación con su arquitectura, y las obras de arte entablan un especial diálogo con su entorno, otorgándoles en muchos casos un sentido único: así, las naturalezas muertas de Van der Hamen o los jarrones de flores de Arellano se destinan al antiguo comedor del banco; los tapices y otros elementos ornamentales se muestran en los espacios tradicionales, contribuyendo a mejorar su habitabilidad, o las obras de arte más actuales se incorporan en los inmuebles contemporáneos.

⁶ Ceán Bermúdez (1749-1789), erudito ilustrado e historiador, fue empleado, entre 1783 y 1790, del Banco de San Carlos, predecesor del Banco de España, y ejerció una gran influencia en la creación de la imagen pública de la institución bancaria.



3. Anónimo

Detalle de jarrón de porcelana de Meissen, finales del s. XIX

191 x 50 cm

Colección Banco de España

general del Banco Nacional de San Carlos en 1783 (fig. 1), a la iconografía de la institución, que desde entonces lo usará no solo en muchos de sus documentos administrativos o financieros (billetes, acciones), sino también en los programas ornamentales de sus propios edificios. Un paseo por la sede central del banco nos permite ver cómo este emblema, o la representación de flores y frutos, se repite en las decoraciones escultóricas que jalonan fachadas e interiores, o en sus sofisticadas vidrieras, tanto las que revisten la escalera noble del inmueble, como las *art decó* que cubren el Patio de Operaciones. Pero también aparecen en piezas de nuestra colección de artes decorativas, desde alfombras y relojes a jarrones (fig. 3) y tapices. Y es este, también, el tema que protagoniza, desde un lateral, la obra que no solo es un bodegón, sino una completa alegoría de la naturaleza generosa y próspera: *Pomona* y *Vertumno* (p. 50), de Juan Van der Hamen.

El Barroco: florecimiento y fructificación

El lienzo de Van der Hamen (1596-1631) (p. 50), obra absolutamente capital dentro de la producción del artista, e incluso en la pintura española profana de su tiempo⁷, constituye el núcleo de la exposición, junto con su *pendant*, cedido por el Museo del Prado para la muestra: *Ofrenda a Flora* (p. 51), compuesta de modo análogo, aunque en disposición simétrica especular. Durante tiempo se ha considerado, aunque queda aún por demostrar de manera fehaciente, que ambas obras de Van der Hamen colgaron juntas en la residencia del segundo conde de Solre, Jean de Croy.

El conde de Solre (coleccionista de Van der Hamen y propietario de varias de las obras reunidas para esta exposición: la *Pomona*, *Flora* y de *Bodegón con perro*) fue un personaje clave en la corte española. Las recepciones en su residencia de las afueras de Madrid tenían como objetivo promover la lealtad de las elites flamencas al nuevo rey de España, Felipe IV, lo que requería de un alarde

⁷ Así la considera Alfonso Pérez Sánchez en la introducción al catálogo *Colección de pintura del Banco de España*, Madrid, Banco de España, 1988.

de hospitalidad para los ilustres viajeros que pasaban por Madrid, y también una construcción de su personaje como conocedor profundo de la horticultura y la botánica. Y es importante mencionar a Solre porque, además de ser el gran comitente al que debemos estas obras, su figura es una buena muestra de lo que Carmen Ripollés estudia en un revelador artículo: el modo en que el bodegón contribuyó a la creación de una cultura aristocrática urbana distinta en el Madrid del siglo XVII. Centrándose en un grupo de pinturas de Juan van der Hamen, su estudio sitúa estas imágenes en el contexto de la práctica de la hospitalidad aristocrática. Al dar forma visual a esta magnificencia urbana, las naturalezas muertas de Van der Hamen crearon una ficción de abundancia que pasó por alto las realidades económicas de Madrid. Al mismo tiempo, según Ripollés, la elección del artista conllevaba un gesto político: «El lugar prominente que ocupaban las pinturas en la casa de Solre indica que Van der Hamen, un artista de ascendencia flamenca nacido en Madrid [...], demostraba el éxito de que los flamencos seguirían disfrutando bajo el nuevo orden y, más específicamente, el continuo mecenazgo que España ejercía sobre la pintura flamenca»⁸.

A pesar de ese papel esencial de Van der Hamen en la cultura política y artística de su época, tendremos que esperar a las investigaciones de William B. Jordan, Peter Cherry⁹ y Alfonso Pérez Sánchez, para sacar a «El maestro de las cajas de dulces»¹⁰ de su nicho de pintor de bodegones, un estatus *menor* dentro de las taxonomías académicas, y subrayar el sofisticado papel que tuvo su figura en el Madrid barroco, tan solo malogrado por su pronta desaparición cuando apenas tenía treinta y cinco años. Pues precisamente el conjunto de obras que posee el Banco de España permite atestiguar el itinerario que, en pocos años, recorre el artista desde los modelos inspirados en Sánchez Cotán (*Bodegón de frutas y dulces*, *Bodegón de cocina*, *Bodegón de frutas y caza*) hasta la liberación completa de *Pomona* y *Vertumno*. En esos tres bodegones parece escucharse la frase de Cavestany: «Se dice de los bodegones españoles, que tienen más sabor que color, que afectan antes al paladar que a la vista»¹¹. Y en ese sentido, esa función han ejercido en el Banco

de España, donde ornar un espacio tan simbólico, útil y de representación, como el principal comedor de trabajo. La tradición que iniciara Solre se mantiene.

Este grupo de bodegones, que se incorporaron a la colección del banco en 1967, junto a la *Pomona*, donada por el arquitecto conservador del banco, Juan de Zavala, se completa con otra serie de pinturas barrocas españolas, como son las parejas de arreglos florales, de Juan de Arellano y Gabriel de la Corte. Las obras de este último han podido ser atribuidas por Ángel Aterido a su autor, tras los trabajos de restauración acometidos recientemente por el taller del Museo del Prado sobre las pinturas. Si la exposición se despliega especularmente a través de estos cuadros, esa imagen geminada que componen *Pomona* y *Flora* se completa con dos tapices basados en cartones de David Teniers III, de la serie completa que posee el banco, de entre los que hemos seleccionado las alegorías dedicadas a los meses de primavera y otoño, buscando de nuevo un espejo entre medios, un reflejo que anuncia los de la contemporaneidad.

El bodegón: academia de vanguardia

Si pensamos en la afirmación de Ángel Aterido: «La aparición del nuevo género se basa en una percepción extremadamente realista de la pintura, algo que solo se alcanzó plenamente con la irrupción del naturalismo»¹², sorprende que reaparezca con tanta fruición precisamente cuando esta percepción

⁸ Carmen Ripollés, «Fictions of Abundance in Early Modern Madrid: Hospitality, Consumption, and Artistic Identity in the Work of Juan van der Hamen y León», *Renaissance Quarterly*, vol. LXIX, n. 1, p. 162. Cambridge University Press, 2018. Copyright 2016, Renaissance Society of America.

⁹ Véase Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983; William Jordan y Peter Cherry, *Spanish Still Life from Velazquez to Goya*, Londres, 1995; Peter Cherry, *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999; William Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, Patrimonio Nacional, 2005.

¹⁰ Expresión con la que definía Cavestany al artista, en Cavestany *op. cit.*, p. 31.

¹¹ Julio Cavestany, *op. cit.*, p. 29.

¹² Ángel Aterido, «La naturaleza ordenada. Notas sobre el bodegón en la España del siglo XVII», en este volumen, p. 23.

se ha resquebrajado, en el cambio de siglo y en los decenios de desarrollo de las vanguardias. Por eso hemos querido dejar constancia con una serie de obras que atestiguan ese renacimiento en nuestra colección, donde autores como Rafael Zabaleta (p. 79), Pancho Cossío (p. 81) o Francisco Bores (p. 85) recuperan aquella idea del bodegón como ejercicio, como laboratorio desde el que abrir la pintura a nuevas visiones del mundo. O Antonio Saura (p. 83), que en su constante mirada al Barroco español en su versión más trágica, nos devuelve una *vanitas* que contrasta con las visiones de un naturalismo metafísico de la generación posterior; me refiero a la pintura de Hernández Pijuan (p. 93) o a las esculturas de Carmen Laffón (p. 95) y Francisco López (p. 91), que se miran también en el Barroco pero desde ese perfil más cartujano, despojado y difusamente místico. Cuando se habla de la continuidad del bodegón en la pintura española, cabe citar a artistas presentes en la colección, que en la década de los años ochenta hicieron nuevo caballo de batalla del tema frutal (Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, Alfonso Albacete) o floral (Manuel Quejido con sus *Pensamientos* o José María Sicilia), y que aquí señalamos, a pesar de haber preferido llevar la sección más contemporánea hacia ámbitos más inesperados, ámbitos que van más allá de la pintura.

Flores y frutos para pensar la imagen: bodegones inimaginables

La combinación de estas obras del pasado con otras más recientes es lo que singulariza esta exposición que, sin intención exhaustiva respecto al tema, sí trata de analizar de qué modos han permanecido y se han alterado en el tiempo unos géneros que, en las últimas décadas, han cobrado un gran impulso, muy en especial en el ámbito de la fotografía. En ese sentido, el primer grupo de obras contemporáneas nos permite pensar en esa relación que ya establecían los tratadistas barrocos entre la representación de frutos y flores y el estatuto de la imagen: nociones como el debate entre copia y original, el trampantojo (volvemos a las legendarias uvas de Zeuxis) o la compleja relación entre realidad y representación, incluso lo que hoy se conoce como apropiacionismo. Teniendo de nuevo en cuenta a Antonio Palomino y su instancia a «copiar algunas

cosas inanimadas», podemos adentrarnos en obras como la de Sandra Gamarra, que en *Gabinete N.º 43 (Tillmans)* (p. 139) trata precisamente de devolver al terreno del óleo un bodegón que un día fue fotográfico; nada menos que la copia pictórica de una fotografía de Wolfgang Tillmans de su serie *New Still Life* (p. 135), artista también presente, junto a ella, con una fotografía directamente inspirada en el Barroco español, donde transforma radicalmente el género sustituyendo, por una parte, el discurso místico por una *vanitas* «sucia», que nos habla del *kitsch* como desecho y alterando, por otra, el formato propio de una obra destinada a un comedor burgués, en una inmensa y nueva naturaleza muerta que no tendría cabida hoy en nuestras casas. Esas referencias al pasado y a lo prosaico del género se hacen explícitas en dos obras que remiten al gran pionero del bodegón: Michelangelo Merisi da Caravaggio. Vik Muniz reinventa con nuevos medios el *Cesto con frutas* (p. 141), la única obra del pintor que no presenta figura humana alguna; mientras Alberto Peral, con la fotografía *Ofrenda de frutas* (p. 131) consigue todo lo contrario: que, ornado con los frutos que lleva en sus manos, el modelo masculino, en detrimento del bodegón, se convierta en protagonista en la sombra gracias a la sensualidad *caravaggiesca* que desprende.

Otro grupo lo forman bodegones inimaginables en el Barroco, pero que en el mundo contemporáneo no dejan de serlo al hablarnos de otros modos de vida, dieta y hospitalidad, como sucede en las fotografías de Javier Campano (p. 147) o de Gusmão y Paiva (p. 151), pero sobre todo en una artista que ha investigado las nuevas formas en que la *vanitas* penetra en lo cotidiano en la actualidad: Maria Loboda. La artista polaca desvela en *The Ngombo* (p. 153) otro elemento: formas ancestrales de trascendencia, cargadas de enigmas, sustituyen a los antiguos símbolos cristianos y perviven entre los enseres de un bolso de mano, entremezclados con fármacos y objetos personales. Loboda se ha adentrado también en el motivo de las flores en obras como *A Guide to Insults and Misanthropy* (p. 155), donde invierte desde el título el componente positivo de la flor, en un arreglo que está formado por flores simbólicamente incapacitadas para convivir entre sí, en una colosal vuelta de tuerca sobre todas las connotaciones de convivencia, hospitalidad, recuerdo,



4. Adrián Villar Rojas

Vista de la exposición *Natures Mortes* de Anne Imhof con la obra Sin título (de la serie *Rinascimento*) de Adrián Villar Rojas en primer plano
Cortesía del artista, Marian Goodman Gallery y Kurimanzuto

amor, amistad y agradecimiento de que revestimos a las flores. La obra de Loboda es, al contrario, un inquietante campo de batalla en el que cada planta tiene un significado metafórico que también puede ser un insulto en el lenguaje de las flores, por lo que un ramo inocente se convierte acaso en una irónica colección de agravios. Las apariencias engañan.

Estas obras nos muestran cómo volver a lo pequeño, a lo insignificante, a aquellas cosas que están en la base de la vida, pero que habitualmente no vemos, nos permite de nuevo cuestionar, en pleno siglo XXI, nuestra relación con la realidad, la representación y los valores que otorgamos al mundo que nos rodea. En ese sentido, no estamos muy lejos del Barroco. Buen ejemplo de ello es la obra de Anne

Imhof, quien convirtió, en el Palais de Tokyo parisino, una naturaleza muerta en una inmensa y polifónica *performance* en la que los objetos propios de una *vanitas* (rosas secas, velas o instrumentos musicales) se activaban en una representación colectiva para recordarnos la fugacidad de la vida y la muerte real de la naturaleza. Acaso la mejor contraimagen de ese mundo frutal del Barroco sea ese congelador de Adrián Villar Rojas, incluido en la exposición por Imhof, donde descansan verduras y frutas que, aunque no se agostan ni germinan, sabemos que carecen de vida, como un cuerpo en un depósito (fig. 4).

Gabinete botánico I: flores de otro mundo

Determinadas prácticas que nacieron en el contexto de las expediciones coloniales como la clasificación científica de plantas, flores y frutos han dejado su poso en los discursos decoloniales de numerosos artistas. Con miradas entre la crítica a lo exotizante y la recuperación de esa mentalidad taxonómica con fines diversos, hemos reunido en esta sección a una serie de creadores que nos hacen replantearnos de nuevo las fronteras entre disciplinas. Recordemos lo que afirma Ángel Aterido acerca de la división disciplinaria en el Barroco: «Estas imágenes fueron creadas bajo la supervisión de hombres de ciencia como instrumentos de conocimiento, y por ello se han entendido como *científicas* frente a las *puramente artísticas*, en las que se encuadrarían las naturalezas muertas. Sin embargo, tal separación es fruto de una percepción clasificadora bifurcada, propia de un mundo académico dividido entre humanidades y ciencias»¹³.

Acaso esa división es lo que pone en cuestión, por ejemplo, Antoni Muntadas, que interpreta su inventario de plantas sobre cerámica titulado *Exercises on Past and Present Memories. Malas hierbas* (p. 109) como «una combinación de investigación y ficción especulativa». Una obra donde al mostrar las plantas que, arrancadas de las Américas, fueron trasplantadas en Filipinas, desplaza el discurso hacia una reflexión sobre migraciones, desarraigo y, acaso, incluso sobre esclavitud. En esa misma línea se sitúan obras como la de Federico Guzmán, que



5. Colectivo Britto Arts Trust

Detalle de la instalación *Rasad-Food Objects*,
documenta 15, Kassel, Alemania

monumentaliza un producto que un día fue de lujo en *Theobroma cacao* (p. 97), y se complementa en la exposición con otras piezas que muestran el reciente interés por la recuperación de las láminas científicas de los libros de botánica o herbarios, donde percibimos la belleza inherente a tales representaciones y la polémica historia de dominación y control que ilustran. Nos referimos a las obras de Alberto Baraya (p. 99), que concibe el viaje y la expedición como una de las bellas artes subvirtiendo la dinámica colonial de dominación desde una perspectiva íntima; o, en su polo opuesto, Sheroanawe Hakihiwe, que habla de lo colonial desde otro lugar, desde *su* lugar, el de su cultura de raíz (los pueblos yanomami), para enunciar todo un mensaje sobre los sentidos y usos de determinadas plantas en un ecosistema y unos modos de vida que corren el riesgo de desaparecer en un entorno como el de la Amazonia, amenazado por el mercado global y el cambio climático.

La obra de Hakihiwe (p. 101) nos pone en contacto con una renovada conciencia y planteamiento de formas alternativas de producción y consumo que se miran en lo ultralocal, y que están teniendo su desarrollo en otras prácticas artísticas que desafían los límites del museo. En la reciente documenta 15 de Kassel florecieron huertos comunales, mientras el colectivo Britto Arts Trust de Bangladesh escenificaba en la instalación *Rasad-Food Objects* emulaciones, en cerámica o metal, de alimentos (frutas, legumbres o zumos orgánicos envasados en tetrabriks), junto a semillas manipuladas genéticamente, para denunciar las mentiras de la comida orgánica o cómo los gigantes de la industria alimentaria los estetizan dándoles formas ideales, manipulando sus colores para captar la atención de los consumidores, poniendo en peligro los productos autóctonos y malversando así su propia naturaleza. El mundo contemporáneo liga así los elementos seculares del bodegón al pensamiento ecologista y a la ensoñación de un consumo responsable. Ahí se sitúan obras pioneras como las de Lothar Baumgarten (cuyo apellido se traduce, significativamente, como «jardín de algodón»), que en *Pilgrim* (p. 125) sugiere la extraña convivencia entre naturaleza y cultura, uno de los motivos clave de las investigaciones antropológicas del artista; o de Fritzia Irizar (p. 105), que introduce en

el tradicional herbario las contradicciones y amenazas del tardocapitalismo al dibujar sus plantas en peligro de extinción con la tinta elaborada a partir de ceniza de papel de dólar.

Gabinete botánico II: mirar sin oler

Si desde el principio hemos señalado el modo en que los géneros abordados por la exposición ponen sobre la mesa aspectos de la percepción humana, de la ilusión y representación de la realidad en la escenificación y artificialidad de que se nutren estas representaciones, en buena lógica esta última sección se adentra en el papel *artificioso* de la fotografía (motivos que en el Barroco tuvieron un extraordinario desarrollo). Nos encontramos en el momento de la llamada postfotografía¹⁴, cuando la fotografía tradicional se ha convertido *en otra cosa*, es decir, en un instrumento que cuestiona su propia veracidad, en un elemento de producción y consumo masivo gracias a su desarrollo digital, en un gran interrogante acerca de las implicaciones de nuestra relación con la realidad y su imagen. Y estos géneros que abordamos aquí han resultado tener una importante revivificación en este contexto en el que la realidad y sus simulacros deben ser interpelados, acaso por el peso que estas representaciones tienen ya en la historia de nuestra mirada. Han pasado cuatro siglos desde que Van der Hamen ornase las estancias del conde de Solre con las flores, frutos y alimentos aquí presentados, y Joan Fontcuberta parece cuestionarse sobre la verdad inherente al medio en que trabaja: el de la representación, que comparte con los pintores barrocos. Y lo hace al mostrarnos un peculiar *Herbario*

(p. 127) donde nada es lo que parece: las flores y plantas secas no son sino constructos a partir de desechos encontrados en la ciudad de Barcelona. Fontcuberta, al igual que Linarejos Moreno (p. 157), tiene como referencia un libro clave para la relación entre la fotografía y la botánica: *Urformen der Kunst* de Karl Blossfeldt, publicado en 1928.

Con ellos nos introducimos en el interés por la artificialidad, que viene a ser el correlato contemporáneo de la puesta en escena y la teatralidad propias de la disposición escenográfica de objetos inanimados en el Barroco. En primer lugar, en la referencia al trabajo por capas de Photoshop, capas que se vuelven físicas en los *fotocollages* tridimensionales de Miguel Ángel Tornero (p. 159), que desconciertan por la construida sensación de artificialidad que se desprende de una escena anodina. En segundo lugar, en la recurrencia a los arreglos florales que, fabricados con materiales artificiales (con frecuencia industriales como el plástico), pueblan los bazares y cementerios del mundo prometiendo flores eternas. Paula Anta se fija en ellas en *Paraísos artificiales* (p. 145), donde el trampantojo barroco regresa en un verdadero retruécano, pues estamos ante la fotografía de una emulación (las flores artificiales), es decir, ante la sombra de lo que, en algún momento de la cadena de representación, fue una flor. En una línea más sencilla, tratando de arrancar lo que de no connotado queda en las flores y su uso popular, actúan Hans-Peter Feldmann (p. 143), que recupera un cierto elemento *kitsch* de lo floral apropiándose de imágenes preexistentes; y Xavier Ribas (p. 133), cuyo centro de flores dispuesto sobre

¹⁴ Joan Fontcuberta es uno de los fotógrafos y expertos que más ha teorizado sobre este concepto, véase en ese sentido su libro *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2020.

una mesa de *camping* en un entorno industrial parece estar en espera del bodegón que se completará cuando sobre el mantel comiencen a disponerse las viandas de una comida de domingo sin pretensiones.

Este de los frutos y las flores es el final de la cadena de esto que cabría cuestionarse si es un *asunto inanimado*. Pues se cree que, pronto, las semillas serán el nuevo oro. La biodiversidad, la sostenibilidad de determinados modelos de producción y de consumo vienen siendo objeto de los nuevos bodegones, que nos hablan de otro tipo de *memento mori*, del anunciado fin de un mundo: consecuencia, en definitiva, de las heridas de la historia y de la naturaleza, de las dinámicas del colonialismo y de sus metamorfosis contemporáneas, que aún pueden revertirse. Con unas «manzanas levemente heridas», comienza Federico García Lorca su impresionante poema «Grito hacia Roma», que concluye con una invocación: «porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra/que da sus frutos para todos».

Flores y frutos, elementos humildes que están en la base de la vida, está dedicada a José María Viñuela, conservador del Banco de España entre 1982 y 2015, y figura imprescindible en la historia de su colección de arte. Muchas de las obras aquí reunidas se incorporaron a sus fondos gracias a su conocimiento, curiosidad y sensibilidad hacia las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo.

Yolanda Romero



La naturaleza ordenada. Notas sobre el bodegón en la España del siglo XVII¹

«En sus trabajos [los artistas] deben limitarse a copiar la naturaleza con exactitud especialmente las plantas sin procurar adornar o aumentar algo con su imaginación».²

En estos términos se expresaba Casimiro Gómez Ortega en las instrucciones que redactó en 1777 para los dibujantes que iban a emprender viaje a Perú y Chile en la expedición a cargo de Hipólito Ruiz y José Pavón. En las líneas siguientes insistía en que debían atenerse a lo determinado por los científicos que dirigían a los artistas expedicionarios «siguiendo obedientemente sus instrucciones, y tener especial cuidado en dibujar aquellas partes que el botánico pueda considerar importantes para el conocimiento y el reconocimiento de las plantas»³. En el contexto de una exploración científica, una de las más ambiciosas que produjo el Siglo de las Luces español, las palabras del primer catedrático del Jardín Botánico de Madrid parecen pertinentes. El fin último del dibujo científico consiste en transmitir al usuario final, que para Ortega sería un naturalista, la fiel imagen total o parcial de un espécimen «retratado» con total objetividad para que no haya error en su investigación, o en su labor docente.

Apenas cuatro años más tarde, cuando restaban pocos meses para que las nuevas instalaciones del Botánico fueran inauguradas en el flamante Paseo del Prado, Isidoro Bosarte escribía desde Viena a su amigo José Viera y Clavijo, otro polímata con especial interés en el mundo vegetal⁴. Entre otras observaciones, el secretario del conde de Aguilar deslizó un comentario que vendría a resolver el problema de Ortega, pues parecía haber determinado al pintor perfecto: «Tampoco he visto aún el segundo tomo de las Obras del caballero Mengs, que lo desearía mucho por ser este artista el Leibniz de los pintores. La (*sic*) análisis que hace este grande hombre de las estatuas antiguas es lo mejor que yo he leído en este género». Aunque Bosarte se refería a las capacidades intelectuales y categorizadoras de Anton

Raphael Mengs a través de la superlativa comparación con Leibniz, ciertamente estaba ensalzando a un pintor que aunaba en su trabajo arte y ciencia. Así, tanto en el ideario estético del bohemio como en sus obras se podía apreciar su obsesión por la verdad: «Quien examine sus obras no hallará las huellas del pincel, como en las de otros Pintores: todo está unido como en la verdad; porque la naturaleza no obra á saltos»⁵. Incluso las estructuras que la intelectualidad venía generando, como la Academia, debían ser «una junta de hombres expertos en alguna ciencia ó arte, dedicados a investigar la verdad»⁶. Estas y otras doctrinas resultaron determinantes para la evolución y la enseñanza de las bellas artes, tras su paso por Madrid como primer pintor de Cámara de Carlos III.

Sin embargo, Gómez Ortega no debía de tener tan clara la voluntad de los dibujantes que había reclutado para marchar al Virreinato del Perú, precisamente formados en la madrileña Academia de Bellas Artes de San Fernando: Isidoro Gálvez y José Brunete. Su exigencia de que debían sujetarse en todo a las directrices de los botánicos encerraba una abierta desconfianza hacia los artistas. Porque en los

1 Este texto se ha realizado en el marco del proyecto «Poder y representaciones culturales: escenarios sensoriales y circulación de objetos de las élites hispanas (siglos XVI-XVII)». PID2020-115565GB-C22. Algunas de las reflexiones aquí expuestas fueron publicadas en «Le Siècle d'Or. Naissance et essor du bodegón en Espagne», en Á. Aterido (dir.), *La Nature Morte Espagnole*, Bruselas-Amberes, BOZAR Books-Snoeck Editions, 2018, pp. 30-51. Agradezco a Yolanda Romero y Carolina Martínez su ayuda y paciencia para la redacción de este texto.

2 Casimiro Gómez Ortega, Jaime Jaramillo Arango (ed.), *Relación histórica del viaje de Hipólito Ruiz a los Reinos del Perú y Chile*, Madrid, 1952, p. 416.

3 Gómez Ortega, *ibid.* Sobre esta expedición, véase Arthur R. Steele, *Flores para el rey. La expedición de Ruiz y Pavón y la flora del Perú, 1777-1788*, Barcelona, 1982.

4 Manuel de Paz-Sánchez, «Un orientalista en Viena. Las cartas inéditas (1781-1783) de Isidoro Bosarte a José de Viera Clavijo», *ACL Revista Literaria*, 6, 2016. Carta de Bosarte a Viera, Viena, 29 de septiembre de 1781. <http://aclrevistaliteraria.academicanarialengua.org/un-orientalista-en-viena-las-cartas-ineditas-1781-1783-de-isidoro-m-bosarte-a-jose-de-viera-y-clavijo/>

5 Nicolás de Azara, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1780, p. XXXVIII.

6 *Ibid.*, p. 391. Para sus ideas estéticas, véase Andrés Úbeda, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, 2001.



1. Anton Raphael Mengs
La Verdad, 1756
 Pastel, 60,9 × 49,5 cm
 Museum of Fine Arts, Houston, Texas

medios artísticos la estricta imitación del natural estaba cargada de connotaciones negativas, ya que era considerada un instrumento necesario, pero en exceso simple para un arte que buscaba la transmisión de verdades superiores a las apariencias. En la escala que Mengs establecía, los llamados pintores naturalistas estarían en una categoría media, tres por debajo de aquellos que alcanzarían la cúspide que denominó estilo sublime. El alemán estimaba que el estilo natural o de la naturaleza «da a entender que tales Artífices no han sabido el arte de mejorar sus originales, ni de escoger lo mejor de la Naturaleza; y que solamente la han sabido copiar como el acaso se la ha presentado, o como regularmente se halla»⁷. Quizá un dibujo del propio Mengs ilustre con clarividencia el problema, porque el pastel realizado en 1756 representando *La Verdad* (fig. 1) (Houston, Museum of Fine Arts) no solo muestra a una hermosa mujer sosteniendo un melocotón magníficamente pintado, sino que personifica en ella la sinceridad, y la fruta, según la tradición de Cesare Ripa, simboliza su corazón y su lengua (su única hoja).

Gómez Ortega buscaba una supuesta asepsia que la academia solo consideraba instrumental.

Verdades diferentes necesitadas de un mismo medio visual, tan preciso como manipulable. Porque el científico de cámara, entregado converso al sistema linneano, entendía el dibujo como instrumento para la clasificación, de ahí sus necesidades pretendidamente objetivas. De la misma manera que las categorizaciones de Mengs creaban una escala de las artes, en función de sus supuestos objetivos o aspiraciones filosóficas. Vistos en perspectiva, el orden de la naturaleza, o con ella de por medio, la desconfianza hacia quienes la representan o la duda de su valía no eran asuntos novedosos en la década de 1780. Ciertamente adoptaban nuevos sesgos, pero en la tradición occidental el conflicto subyacía desde la irrupción de géneros sin valor narrativo inspirados en la naturaleza o los objetos que rodean al hombre, al final del Renacimiento.

Nuestro argumento arranca de forma deliberada en fechas próximas a la creación del Banco Nacional de San Carlos, germen del actual Banco de España. Si bien la formación de su colección de naturalezas muertas tuvo lugar en pleno siglo XX y bajo un espíritu bien distinto, pensada para los salones de su sede definitiva del Paseo del Prado, el caldo de cultivo de la Ilustración en el que se gestó el Banco de San Carlos miraba hacia la naturaleza con nuevos ojos, aunque arrastrando antiguos prejuicios hacia su representación.

Orígenes

El pintor y tratadista Antonio Palomino había publicado en el segundo tomo de *El museo pictórico y escala óptica* unas palabras que hacían justificables las prevenciones de Gómez Ortega. Al tratar de las representaciones de las frutas en las pinturas advertía de la mayor fidelidad en su representación, pues «son cosas campesinas y pertenecientes al país [...] porque son cosas de comer están más en la noticia de todos, pues todos las manejan, que los más las miran muy ligeramente»⁸. Parece que el problema no solo era de

⁷ Azara, *op. cit.*, p. 210.

⁸ Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica. Tomo segundo, Práctica de la Pintura*, Madrid, 1714. Edición Aguilar, Madrid, 1988, II, pp. 175-176.

los pintores, sino que los propios espectadores no examinaban con tanto escrúpulo las imágenes florales, como un bodegón de frutas o vegetales comestibles.

En 1714, cuando vio la luz el tratado de Palomino, el género de la naturaleza muerta había cumplido un siglo largo de vida. Se había instaurado en torno al decenio final del siglo XVI y gozó en la centuria siguiente de un paulatino auge, hasta alcanzar cotas de producción insospechadas, con subgéneros específicos, como los floreros y las *vanitas*. No obstante, dentro de la estimación de las artes, mantenía una consideración baja. Por ello, Palomino hablaba de estos temas dentro de un capítulo dedicado al «pintor copiante», que no deja de resultarnos un precedente a la calificación de «pintor naturalista» que impondría Mengs decenios más tarde.

Lo cierto es que, en diversas regiones europeas surgió al tiempo una pintura centrada en frutas, animales y objetos aislados, sin atisbo de presencia humana. En el caso español, las noticias se remontan a 1593, año en que el pintor afincado en Toledo y Madrid Blas de Prado emprendió viaje a Marruecos para trabajar al servicio del jerife Ahmad al-Mansūr. Solo gracias a Francisco Pacheco se sabe que llevó consigo «unos lienços de frutas [...] mui bien pintados»⁹. Tan escueta noticia ha consagrado a Prado como el padre del género en España, pero, por el momento, solo se le conocen imágenes religiosas y retratos. Tentativamente se le han asignado dos pequeños fruteros pertenecientes a la Fundación Santamarca de Madrid, sin certeza absoluta sobre su paternidad. Aunque la tipología de las piezas de cristal que sustentan la fruta se ha reconocido como propia del ámbito toledano de fines del siglo XVI¹⁰, su proximidad a los planteamientos de los italianos Fede Galizia, Ambrogio Figino y Panfilo Nuvolone, siempre apuntados al estudiarlos¹¹, invitan a la prudencia atributiva.

Otra circunstancia biográfica liga a Blas de Prado definitivamente al nacimiento de la naturaleza muerta en España, pues al parecer fue maestro del primer autor de quien se conserva un verdadero «bodegón» firmado: Juan Sánchez Cotán. Consta documentalmente la relación entre ambos, pues Cotán concluyó algunas obras inacabadas a la muerte de Prado, e incluso se encargó de la liquidación de algunas de sus pinturas. Refuerza más ese vínculo con



2. Juan Sánchez Cotán

Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino, c. 1602

Óleo sobre lienzo, 68,9 × 84,4 cm

The San Diego Museum of Art

la naturaleza muerta de por medio el hecho de que recibiera en depósito de uno de los amigos de Prado «una pintura de unas frutas» de mano del maestro. Estos indicios enfocan el nacimiento del género en España en el ámbito toledano hacia 1590-1600, al tiempo que en Italia y los Países Bajos se producían ensayos del mismo signo, por artistas como Caravaggio o Jan Brueghel el Viejo.

Ambas tradiciones artísticas eran conocidas mucho antes del surgimiento de la naturaleza muerta en la península ibérica, gracias a la compleja estructura territorial de la monarquía hispánica.

⁹ Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649; ed. B. Bassegoda, 1990, p. 511. Para las circunstancias del viaje, Juan Miguel Serrera, «El viaje a Marruecos de Blas de Prado. Constatación documental», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. 25, 1986, pp. 23-26; M.^a Teresa Cruz Yábar, «El viaje de Blas de Prado a Berbería en 1593 y el regreso del pintor», en Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz (eds.), *El Greco en su IV centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Toledo, 2016, pp. 1117-1134.

¹⁰ Cruz Yábar, *op. cit.*, p. 1128.

¹¹ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983, p. 30; Peter Cherry, *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999, pp. 72-73; Ángel Aterido, *El bodegón en la España del Siglo de Oro*, Madrid, 2002, pp. 30-32.

Incluso antes de la organización del conglomerado de territorios europeos bajo la dinastía Habsburgo, las relaciones políticas, económicas y culturales con Italia y Flandes fueron intensas, incluyendo un tráfico constante de objetos artísticos y artífices. El desarrollo de la pintura peninsular a lo largo de la Baja Edad Media no se puede entender sin el ascendiente de la pintura flamenca. Al igual que, desde sus albores, el Renacimiento ibérico estableció puentes con Italia en todos los terrenos. Estas conexiones han sido interpretadas con un sentido «tutelar» o de dependencia por parte de la tradición historiográfica occidental, que miraba al modelo italiano como canon único. En el caso de la naturaleza muerta, los primeros testimonios escritos sobre las pinturas de frutas ya en el siglo XVII han servido de base a esa explicación desde lo italiano, pues el mismo Pacheco invocaba la llegada de Giulio Aquili y Alexander Mayner al servicio del emperador Carlos V y de su secretario Francisco de los Cobos como responsables de la introducción del grutesco en España¹². Es decir, dos artistas educados en la estela de Rafael Sanzio, a través de su colaborador Giovanni da Udine.

Es indudable que los trabajos de estos pintores en la Alhambra de Granada (c. 1537) suponen el establecimiento de un repertorio decorativo de ascendiente romano que habría de generalizarse como una piel de la arquitectura clasicista del siglo XVI. A la vez que obligaba a los pintores a la copia de motivos vegetales y frutos con sentido independiente. Aunque habría que destacar algunos antecedentes a Aquili y Mayner, empezando por el repertorio decorativo del gótico final, desde las orlas de los libros iluminados al ornamento de la arquitectura, en el que la presencia de elementos naturales era constante. También las pinturas de Juan de Borgoña y sus colaboradores en la Antesala Capítular de la Catedral de Toledo desplegaban una galería de paisajes entre arquitecturas fingidas con grandes jarrones y floreros de origen quattrocentista¹³.

No obstante, aparte del carácter precursor de estos casos y de su relevancia para Toledo, este papel germinal del grutesco en la historia de la naturaleza muerta en España se circunscribe al ámbito formal, no al concepto del género. Porque los artistas ya venían ejercitándose en la copia de frutas, flores o animales para poder servirse de ellos como elementos

anecdóticos en composiciones de sentido narrativo. Ya fuera para dar verosimilitud a las escenas, como para incluir contenidos simbólicos en ellas. Pero siempre para formar parte de un todo en el que la acción o presencia humana eran protagonistas indiscutibles.

Volviendo sobre Sánchez Cotán, la novedad de sus pinturas radica en el cambio de concepto, como en las obras de Caravaggio o Brueghel el Viejo. Con ellos la pintura de las cosas secundarias pasó de complemento decorativo a ser protagonista. Dos circunstancias llevaron a todos ellos a un cambio que suponía remover la construcción renacentista de los géneros. Una es, si se quiere, de orden instrumental, de lenguaje pictórico. La aparición del nuevo género se basa en una percepción extremadamente realista de la pintura, algo que solo se alcanzó plenamente con la irrupción del naturalismo. La ficción artística reta al ojo a discernir sobre una posible existencia real o su verdadera condición de simulacro. En español la gráfica expresión *trampantojo* equivale a la expresión *trompe-l'oeil* que habitualmente se adscribe a este artificio en la terminología artística.

La segunda circunstancia que propició la llegada de la naturaleza muerta se circunscribe a ambientes cultos, en los que estos juegos visuales también se entendían como una evocación de la Antigüedad clásica, solo posibles con ese nuevo lenguaje naturalista. El conocimiento de la pintura griega y romana a través de la *Historia natural* de Plinio el Viejo y, en menor medida, de *Imágenes* de Filóstrato el Viejo, incluía también ejemplos perdidos de representaciones de frutas, animales y objetos que alcanzaban un grado asombroso de credibilidad. Ya en el Renacimiento los artistas se habían empeñado en reconstruir aquellas obras perdidas basándose en su descripción textual, sobre todo en Italia. Pero de aquellas que mostraban una historia, no naturalezas muertas. Tales ejercicios efrásticos comportaban un doble juego, pues no solo se buscaba recuperar a través de su lenguaje contemporáneo aquellas obras,

¹² Pacheco, *op. cit.*, pp. 460-461.

¹³ Ingvar Bergström, *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, 1970, pp. 13-17; Isabel Mateo, *Juan de Borgoña*, Madrid, 2004, pp. 69-71.

sino que se pretendía emular en fama y maestría a aquellos legendarios artifices. Las comparaciones de los artistas contemporáneos con los remotos Zeuxis, Apeles o Timantes se acabaron convirtiendo en tópico recurrente en los elogios que escritores e intelectuales fueron dedicándoles a lo largo de los siglos XVI y XVII¹⁴.

En el caso español, la aparición del bodegón coincide en el tiempo con la traducción castellana de la obra de Plinio por Jerónimo Gómez de la Huerta (diversas ediciones entre 1599-1629). Las impresiones más tardías llegaron a incluir una «Tabla de las efigies de gentes monstruosas, animales, pescados, aves y insectos» que, pese a lo rudimentario de la entalladura y las imprecisiones taxonómicas, constituía un auténtico repertorio de motivos que frecuentan las naturalezas muertas. Si bien esto suponía un mayor acceso al texto pliniano en el cambio de siglo, en especial para los propios pintores, ciertamente el original latino era de sobra conocido en los círculos académicos y cortesanos que, según este razonamiento, hubieron de ser los demandantes de estas nuevas éfrasis. La presencia de «lienzos de verduras» y cuadros de frutas y hortalizas en las colecciones de algunos nobles y prelados toledanos que se han registrado a partir de 1590 viene a confirmarlo¹⁵. Pero sobre todo el lugar que en ellas se reservaba a estos lienzos de tan poca sustancia argumental: las bibliotecas. En el «estudio y librería» de la residencia madrileña del arzobispo de Toledo, Pedro García de Loaysa, colgaba un bodegón que con gran probabilidad era de mano de Sánchez Cotán; más tardíamente, se inventariaron obras similares en la biblioteca del VI condestable de Castilla y en el camarín del conde de Benavente¹⁶. Es decir, en ámbitos que también se solían decorar con retratos de hombres ilustres, incluyendo los autores clásicos cuyas obras se guardaban en las estanterías. Tal ubicación reforzaría esta hipótesis del origen literario o textual de estos primeros ensayos.

Un último punto relacionado con su colocación primera resulta pertinente destacar, pues patentiza la vinculación del género con lo precientífico. Así, el citado camarín del conde de Benavente era en verdad una cámara de maravillas, en la que se mezclaban objetos preciosos con esculturas y algunas rarezas confeccionadas con materiales exóticos. La presencia

de un «cuadro de frutas» entre tan variado y raro cosmos evoca un uso anterior de las imágenes de plantas y animales en el siglo XVI, fruto de un creciente interés por la historia natural, estimulado por el ingente flujo de novedades que llegaban del continente americano. El propio Felipe II guardaba en su aposento de El Escorial copias de los materiales traídos desde Indias por la expedición del doctor Francisco Hernández¹⁷, raro antecedente de las campañas dieciochescas con las que iniciábamos este texto. Estas imágenes fueron creadas bajo la supervisión de hombres de ciencia como instrumentos de conocimiento, y por ello se han entendido como *científicas* frente a las *puramente artísticas*, en las que se encuadrarían las naturalezas muertas. Sin embargo, tal separación es fruto de una percepción clasificadora bifurcada, propia de un mundo académico dividido entre humanidades y ciencias. En los siglos XVI y XVII ambas visiones tenían como foco común la naturaleza, de ahí que esta percepción escindida se venga cuestionado en nuestro siglo¹⁸. Los mismos pintores estaban implicados de lleno en este tipo de empresas, como aquellos que acompañaron al doctor Hernández a Nueva España. Como vemos, sus trabajos colgaban en espacios exclusivos dentro de los palacios, ya fuera el aposento del rey, o en la biblioteca de un prelado.

Otros puntos unen ambas formas de representar en su concepción: los elementos están sacados de su

14 Pérez Sánchez, *op. cit.* 1983, p. 14; Cherry, *op. cit.* 1999, pp. 35-36.

15 Sarah Schroth, «Early collectors of Still-Life Painting in Castille», en W. B. Jordan (dir.), *Spanish. Still life in the Golden Age, 1600-1650*, Fort Worth, 1985, pp. 28-39; Cherry, *op. cit.* 1999, p. 37.

16 Véase, respectivamente, Schroth, *op. cit.*, p. 30; María Cruz de Carlos Varona, «"Al modo de los Antiguos": Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI Condestable de Castilla», en Begoña Alonso, M. Cruz de Carlos y Felipe Pereda, *Patrones y coleccionistas: los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid, 2005, pp. 207-314. Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería*, Madrid, 1985, pp. 220-222.

17 Luis Cabrera de Córdoba, *Filipe Segundo, rey de España*, Madrid, 1619, p. 911. Sobre Hernández y sus imágenes, José R. Marcaida, *Arte y ciencia en el Barroco español*, Sevilla y Madrid, 2014, pp. 137-170.

18 José R. Marcaida y Juan Pimentel, «¿Naturalezas vivas o muertas?: Ciencia, arte y coleccionismo en el Barroco español», *Acta Artis: Estudios d'Art Modern*, 2, 2014, pp. 151-167.

contexto natural y aparecen ordenados, colocados adecuadamente para que el espectador repare en ellos. Además, son obras para ser vistas de cerca, sobre todo en los primeros años del género en lo que respecta a las pinturas. También la precisión en la representación era fundamental. En las iluminaciones y dibujos para cumplir adecuadamente su misión informativa; en las pinturas para resultar creíbles.

Bodegones

Los primeros bodegones españoles están protagonizados por alimentos sin apenas manipulación. Animales y frutas aislados en marcos pétreos no muy profundos, que se han querido identificar como fresqueras o despensas, los espacios destinados a las viandas en las cocinas. Pero la primera impresión de estar ante el lugar lógico para su colocación en un hogar, la convivencia de productos de naturaleza diversa y diferentes condiciones de conservación advierte del artificio expositivo.

Sánchez Cotán inaugura esta característica forma de presentar las piezas, bien distinta a las opulentas cocinas de los flamencos Pieter Aertsen y Joachim Beuckelaer; o a los bien surtidos puestos de mercado de los italianos Vincenzo Campi y Bartolomeo Passerotti, autores de pinturas de género que son consideradas antecedentes inmediatos a la naturaleza muerta. Cotán descontextualiza y aísla los elementos, tanto por la ubicación como por el tratamiento individualizado de cada uno, siempre extremadamente minucioso. A ello suma el recurso de la iluminación violenta, que recorta los volúmenes y ayuda a describir las superficies con realismo; así como una cadencia armónica al disponer las masas no exenta de misterio, pues no muestra de dónde cuelgan las aves o los hilos de los que penden frutas u hortalizas. El resultado es de una abrumadora contundencia, un desafío al espectador obligado a discernir sobre la realidad o ficción de lo que tiene ante sus ojos. Al respetar la integridad de los alimentos, pues no muestra animales despiezados y solo en ocasiones utiliza un melón abierto del que se ha sacado un pedazo, se han ponderado sus bodegones como imitación de la naturaleza¹⁹. En contra de lo que se ha afirmado, Sánchez Cotán responde doblemente a las premisas de Leon Battista Alberti, fundador de la teoría pictórica para la

tradicción occidental de la Edad Moderna. Pues no solo asume el carácter imitativo del arte y hace visible su planteamiento de la pintura como ventana —al menos en cuanto a marco y guía de la visión²⁰—, sino que lleva a las últimas consecuencias las capacidades casi divinas de las que alardeaba el italiano. Aunque Alberti pensaba en la pintura de historia cuando describía tales virtudes en su *De Pictura* (1436), el español aplicaba esta sorprendente estética a frutas y animales muertos. Definitivamente, los tiempos estaban cambiando.

La singularidad de la fórmula distingue a la producción española de las primeras décadas del siglo XVII, que sigue las pautas dadas por Sánchez Cotán en apenas diez obras documentadas en su taller en 1603, de las que se conocen con seguridad solo seis originales y algunas copias. Conviene tener esta limitación presente, no tanto para destacar la exclusividad de tales pinturas, sino para contextualizar al autor, cuya obra se centró en los temas religiosos, como era habitual entre sus colegas de profesión. No obstante, su pericia como bodegonista y una importante circunstancia vital, ya que ingresó como fraile cartujo, han marcado su fama para la historia del arte. El inquietante vacío dejado en algunas de sus naturalezas muertas, la sobriedad de su disposición y la sencillez de los alimentos han sido puestos en conexión con su vocación religiosa, de forma que el *pintor cartujo* llegaría a fórmulas tan sugestivas con clara intención simbólica o trascendente²¹. Este sería el caso de su *Bodegón con membrillo, repollo, melón y pepino* (fig. 2, p. 25), en el que hortalizas, verduras y frutas de perfil esférico o tubular describen un cuarto de elipse que se recorta silenciosamente en la oscuridad. La sensación de soledad y la concentración

19 Willian B. Jordan, *La imitación de la naturaleza: los bodegones de Sánchez Cotán*, Madrid, Museo del Prado, 1992; Cherry, *op. cit.*, 1999, pp. 69-81.

20 Norman Bryson, *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid, 2005, p. 75, considera el bodegón antialbertiano, por su limitado desarrollo de la perspectiva.

21 Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1991, p. 204; Bryson, *op. cit.*, 2005, pp. 66-74.

3. Diego Velázquez

La cena de Emaús (La mulata),
c. 1617-1618

Óleo sobre lienzo, 55 × 118 cm
National Gallery of Ireland, Dublín



podrían ser, por tanto, expresión ascética de la presencia de Dios en toda su creación. Si bien en la tradición mística española de fines del siglo XVI las metáforas de la naturaleza son recurrentes, en las descripciones de los inventarios no se hace referencia a este uso en tales pinturas; ni hay testimonio literario fehaciente que respalde tal interpretación.

Además, Sánchez Cotán pintó estas obras antes de su ingreso en clausura y solo uno de sus bodegones procede de un cenobio cartujo. Aunque la atenta comparación de las diferencias entre sus obras permite una explicación para alguno de sus bodegones *semivacíos*. La mayor parte de los especialistas posteriores a Cotán (Alejandro de Loarte; el maestro de la colección Stirling Maxwell) llenan por completo sus despensas en dos alturas, formando una suerte de telón antepuesto al fondo. El propio Cotán seguía mayoritariamente este esquema, como en *el Bodegón de aves, verduras y fruta* (Chicago, The Art Institute), en el que se repiten puntualmente todos los elementos del cuadro de San Diego, al que se añaden una sucesión de aves en la parte superior y un chayote abajo, saturando el espacio. Teniendo en cuenta esto, se puede deducir que algunos en los que el vacío es protagonista se encontrarían en una fase intermedia de trabajo.

Precisamente, el método de trabajo, como el esquema de la ventana, se perpetuaría durante décadas. Cada elemento era copiado del natural separadamente para luego ser ensamblados en un ejercicio puramente compositivo. Esto explica la repetición casi exacta de un mismo motivo en distintas obras (el cardo, el melón), así como la incoherencia de las sombras, que delatan que cada

objeto fue tomado con distinta iluminación previamente. Si bien, el artista orchestra un todo convincente, yuxtaponiéndolos sobre el hueco rectangular fingido buscando, si no la simetría, sí una ordenación armónica. Las disposiciones simétricas se generalizarían poco después, como sería el caso mencionado de Loarte y el primer Van der Hamen; así como Blas de Ledesma, en Andalucía. Inicialmente respetaron la convención de la caja espacial de Cotán, que pintaba las paredes laterales y la base, pero no el dintel superior.

Junto a esa insistencia inicial en la ficción de una ventana y la propensión a las organizaciones simétricas, la naturaleza muerta en España tanteó tempranamente una terminología propia. Aunque las primeras pinturas aparecen referidas en los documentos con sentido descriptivo: lienzos de frutas, de aves o de pescados, cestos o cestillos, mesas, flores y floreros. Pero ya muy pronto se usó el término bodegón como equivalente de naturaleza muerta²². Resulta elocuente la elección de un vocablo asociado a un establecimiento público de poca categoría en el que, entre otras cosas, se consumían alimentos. Pues entonces se nombraba por bodegón al «sótano o portal bajo, dentro del cual está la bodega, adonde el que no tiene quien le guise la comida la halla allí

²² Acerca de la terminología, Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1983, pp. 18-19; Joan Ramón Triadó, «Bodegones y pinturas de bodegón», en J. Berger *et al.*, *El bodegón*, Madrid, 2000, pp. 33-48.

aderezada y juntamente la bebida»²³. Es este ambiente el que se respira en obras del joven Velázquez pintadas antes de 1620, como *Vieja friendo huevos* o *Dos hombres a la mesa*, aunque también hubo representaciones de puestos de venta que temáticamente enlazan con precedentes flamencos e italianos. Pero incluso estas se acomodaron al esquema frontal y ordenado acuñado por Cotán, como bien se aprecia en escenas de mercado de Juan Esteban o Alejandro de Loarte, activos respectivamente en Andalucía y Toledo. Aun mediando veinte años entre la realización de sus lienzos, las analogías resultan palmarias.

A este reducido grupo de bodegones con figuras, expresión que se ha impuesto para diferenciarlos del resto en el ámbito académico, se sumarían las imágenes de cocinas, como *Cristo en casa de Marta y María* o *La cena de Emaús* (*La mulata*) de Velázquez (fig. 3, p. 29). Pero rara vez se pinta la acción de cocinar, sino los momentos previos, cuando los alimentos apenas han sido manipulados y casi todos conservan su aspecto original. Además, estos ejemplos velazqueños corresponden plenamente al que podríamos denominar «verdadero bodegón», en el que hombres, objetos y alimentos comparten espacio rompiendo los límites de la división temática, engarzándose la pintura de costumbres con la naturaleza muerta, la historia y el contenido simbólico. En ellos ensayó una particular duplicidad espacial y semántica, al incorporar una escena de contenido evangélico en otra de cocina. Este juego se remonta a la tradición flamenca de Aertsen y Beuckelaer, cuyas bien surtidas cocinas y despensas contenían a veces pasajes evangélicos. Pero frente a la exagerada acumulación de los pintores del norte, Velázquez optó por una austeridad acorde con la breve tradición bodegonista en España. En este caso, la sencillez contribuye a reforzar el contenido moralizador del cuadro, en el que se comparan diversas actitudes ante la vida y se comparan los manjares terrenales con el alimento espiritual²⁴. De ahí también la importancia del virtuosismo descriptivo, que se detiene en los mínimos detalles de texturas y consistencias de todo lo pintado.

Pese a que el resultado es un alarde de sofisticación intelectual, los tratadistas no vieron en estas pinturas otra cosa que una «verdadera imitación

del natural»²⁵, en un punto inferior en la escala pictórica. De hecho, ya rebasado el siglo XVII, Antonio Palomino instauró una clasificación bien diferenciada de las naturalezas muertas en función de los elementos representados, obviando sus posibles contenidos simbólicos. El resultado es que todas las naturalezas muertas —con o sin figuras, con animales muertos o vivos— se siguen englobando bajo el uso genérico de «bodegón». Solo los *floreros* y las *vanitas* han alcanzado una autonomía terminológica en función de sus especificidades temáticas. Aunque solo las últimas manifiestan un sentido moralizante *per se*, frente a los bodegones y floreros que en su mayoría eluden tales connotaciones.

Éxito y evolución

Esta variedad de denominaciones e intentos de clasificación delatan también una creciente especialización y un aumento de la producción. Extremo que el paulatino incremento de menciones a bodegones en los inventarios de la época viene a confirmar. Cuando concluía el reinado de Felipe III, en un contexto general de aprecio a la pintura y de auge del coleccionismo, del inicial y reducido elitismo se había pasado a una creciente demanda fruto de una valoración del género en clave decorativa y con claras connotaciones sociales²⁶. La posible evocación a las *xenia* u ofrendas de hospitalidad de la Grecia clásica,

23 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, 1611; ed. 1943, p. 224.

24 Víctor Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura moderna*, Barcelona, 2000, pp. 19-24; Marta Cacho, «The old woman in Velázquez's Kitchen scene with Christ's visit to Martha and Mary», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII, 2000, pp. 295-302; Tanya Tiffany, «Cristo en casa de Marta y María de Velázquez: una nueva lectura», en *Actas del Symposium Internacional Velázquez*, Sevilla, 2004, pp. 95-106; Jane Boyd, Philip F. Esler, *Visibility and Biblical Text. Interpreting Velázquez' Christ with Marta and Mary as a Test Case*, Città di Castello, 2004.

25 Pacheco, *op. cit.*, p. 519.

26 Miguel Morán y Javier Portús, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, 1997, pp. 27-28; Javier Portús, «Significados sociales en el bodegón barroco español», en E. García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Madrid-Fráncofurt, 2009, pp. 169-189.

que se han situado en el origen de los bodegones de la Antigüedad²⁷, fue poco a poco diluyéndose. Aunque intrínsecamente perviviera el espíritu, ese aprecio por el alimento (frutas y animales) como regalo natural, la mayoría de los espectadores y artistas del siglo XVII entendieron los bodegones en el contexto de su contemporaneidad.

En las primeras décadas de la centuria eclosiona y se populariza la pintura de bodegones, al tiempo que también surgen los primeros especialistas, centrados en una producción que hubo de ser muy rentable y progresivamente más numerosa conforme corrían las décadas. Si Sánchez Cotán fue un pintor sobre todo de imágenes religiosas que episódicamente se dedicó a la naturaleza muerta, el siguiente gran nombre entregado al género ya ofrece un perfil inverso. Juan van der Hamen y León fue un aventajado pintor de historias que se vio abocado a especializarse en los bodegones. Pacheco refiere que su virtuosismo al pintar flores y sobre todo dulces le granjeó «a su despecho mayor nombre» que sus retratos²⁸.

A pesar de que su origen flamenco podría facilitar la llegada de modelos noreuropeos, Van der Hamen demostró en Madrid una gran fidelidad a los austeros modos de Cotán. Sin duda porque su primera incursión en el género fue para completar una serie de originales del maestro toledano adquirida por Felipe III, obra recientemente identificada²⁹. Tras ese inicio casi mimético, paulatinamente suavizó la convención de la ventana y optó por presentaciones menos opresivas sobre mesas o basares. Aunque sus producciones más características conservaron la simplicidad de la alineación de lo expuesto, manteniendo el sentido de escaparate (p. 39). Con el tiempo fue aumentando el tamaño de las telas, complicando el sistema de soportes de los elementos y organizando parejas de cuadros que acompasaban sus composiciones, aumentando así el decorativismo y la impresión escenográfica. Gustó de objetos lujosos y viandas refinadas, así como sus flores y frutas aparecen en plena lozanía, sin defectos o daños, creando asociaciones seductoras dirigidas a un público acostumbrado a la vida palaciega. Su labor en el transcurso de la década de 1620 le ha acreditado como el gran impulsor del bodegón y principal causante de su consumo generalizado entre las elites cortesanas³⁰.



4. Astolfo Petrazzi
Alegoría del Verano, c. 1600
Óleo sobre lienzo, 105,3 × 170,5 cm
Colección Banco de España

La Colección Banco de España conserva un conjunto de obras bien representativo de su quehacer, entre ellas un lienzo reconocido como una de sus obras maestras, *Pomona y Vertumno*. Se trata de una grata excepción en su trayectoria, pero también en el ámbito cortesano que, para este tipo de imágenes alegóricas, solía recurrir a obras foráneas. La propia colección guarda un ejemplo significativo de la producción europea, en la que la naturaleza se convertía en material simbólico en la *Alegoría del Verano* del sienés Astolfo Petrazzi (fig. 4). En este caso, el madrileño pudo desarrollar sus dotes compositivas, más allá de las descriptivas que se sobreentienden dado el tema y el exuberante despliegue frutal que acompaña a la diosa. Seguramente encargado por Jean de Croy, II conde de Solre, figuraba en la galería mayor de su palacio madrileño en compañía de al menos otros dos cuadros de signo y disposición análogos, con las flores y frutos compartiendo protagonismo con las deidades de la Antigüedad. De la misma manera que la *Alegoría* de Petrazzi ornaría un palacio italiano con un ciclo

²⁷ Bryson, *op. cit.*, pp. 19-62.

²⁸ Pacheco, *op. cit.*, p. 512.

²⁹ Peter Cherry, «La primera naturaleza muerta de Juan van der Hamen», *Ars Magazine*, 51, 2021, pp. 140-141.

³⁰ William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, Madrid, 2005.

estacional similar³¹. La excepcionalidad de *Pomona* y *Vertumno* viene a subrayar que la pervivencia de la tipología tradicional respondía a la demanda de una clientela acostumbrada a una visión controlada que se había convertido en tópico, pero los artistas se podían adaptar a otros enfoques cuando las miras de los mecenas lo permitían.

Con la pintura de *Pomona*, Van der Hamen se liberó por una vez de la ventana de Cotán, pero en la colección se conserva un excelente prototipo de su adaptación, que tanta fortuna le proporcionó. Aunque su *Bodegón de frutas y dulces* ya presenta una de las claves de su éxito, antes citada: los guiños a los estamentos acomodados por medio de la exhibición del lujo. Los humildes dones de la naturaleza se elevan sobre un ostentoso frutero, digno de la casa de un potentado. Tal aplauso hizo que fuera uno de los primeros bodegonistas que contó con un nutrido grupo de discípulos directos, así como imitadores o seguidores. Algunos ayudantes son bien conocidos, como Antonio Ponce, colaborador y pariente de Van der Hamen, y Francisco Barrera, quienes prolongaron su exitosa fórmula a lo largo de las décadas de 1630 y 1640. Pero la nómina de emuladores hubo de ser bien extensa. La Colección Banco de España guarda, asimismo, dos importantes obras que ilustran con empaque, por sus dimensiones, la enorme difusión de su *manera*.

La anterior referencia a Petrazzi enlaza, por el azar en la formación de las colecciones a través del tiempo, con un movimiento que podríamos calificar de «neonaturalista» con el que convivió Van der Hamen y del que quedan rastros reveladores en sus lienzos. Se ha relacionado al pintor sienés con el ambiente artístico que rodeó a la familia Crescenzi en Roma. Uno de los más destacados miembros de esta noble familia, Giovanni Battista Crescenzi, acabó instalándose en Madrid, donde alcanzó el puesto de superintendente de las Obras Reales con Felipe IV, siendo él mismo arquitecto y pintor aficionado³². Todo indica que mantuvo en España el papel de mecenas y descubridor de nuevos talentos, que en Roma habían encaminado sus gustos pictóricos hacia el naturalismo postcaravaggista, estando muy relacionado con artistas como Pietro Paolo Bonzi y Bartolomeo Cavarozzi. En la corte de los Habsburgo, parece que Crescenzi amparó a un grupo alternativo

que apostó por una vuelta hacia la simplicidad naturalista, pues tuvo a su servicio a dos de los más destacados bodegonistas de esa nueva generación: Juan Fernández el Labrador y Antonio de Pereda. Además, parece probado que Van der Hamen debió de contactar con Crescenzi, pues en algunas de sus naturalezas muertas aparece el mismo motivo de un plato de uvas y peras que protagoniza el único bodegón firmado conocido del italiano. *Pomona* y *Vertumno* de la Colección Banco de España constituye una de esas claves para constatar una relación cuya amplitud todavía está por concretar.

Aunque el *revival* naturalista parece que encontró en Crescenzi a su principal instigador, otros artistas afincados fuera de la corte madrileña también insistieron en dichos planteamientos. En paralelo, y sin conexión directa probada con este grupo, Francisco de Zurbarán adoptaba en Andalucía un punto de vista similar, aunque con un equilibrio de simetrías más riguroso. En todos los casos, la aparente humildad que, a ojos actuales, impregna tanto los frutos como los cacharros que los acompañan, en su tiempo se interpretaba como demostración de sofisticación y abundancia. Las lozas y platos de peltre, simples en sus materiales pero de elegantes formas y factura finísima, contrastan con la frescura de las frutas, como en el equilibrado *Bodegón con limones, naranjas y rosa*, firmado en 1633 (fig. 5), auténtico paradigma del particular y silencioso mundo zurbaranesco. Aunque, como sucediera

31 Gonzalo Redín, "Astolfo Petracci, Alegoría del verano". https://coleccion.bde.es/wca/es/secciones/coleccion/obras/alegoria-del-verano-p_72.html

32 Las aportaciones más recientes en Juan L. Blanco, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde Duque de Olivares*, Madrid, 2007, pp. 154-174, 181-185; M. von Bernstorff, *Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts: Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi*, Múnich, 2010; Ángel Aterido, *Juan Fernández el Labrador. Naturalezas muertas*, Madrid, 2013 2013, pp. 10-22; Gloria del Val Moreno, *Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2016.



5. Francisco de Zurbarán
Bodegón con limones, naranjas y rosa, 1633
 Óleo sobre lienzo, 62,2 × 109,5 cm
 Norton Simon Museum, Pasadena

con Sánchez Cotán, fue un pintor eminentemente religioso. Episódicamente pintó bodegones independientes³³, pero como recurso habitual incluyó detalles en sus lienzos que, aislados, constituyen extraordinarios episodios de naturaleza muerta. Aunque los tiempos fueron cambiando, incluso en sus aportaciones más tardías, como *el Bodegón de cacharros* del Museo del Prado (1650-1655), siempre se mantuvo fiel a su sencillez solemne. En cambio, sí se especializó en el género su hijo Juan de Zurbarán³⁴, ateniéndose en parte a su visión simétrica de la realidad. Aunque progresivamente buscó una mayor contundencia visual, con juegos en la altura de los volúmenes y una jugosidad distintiva al *retratar* la fruta. Su temprana muerte malogró su prometedora carrera, quedando en el terreno de la especulación si habría persistido en el naturalismo o si habría derivado en soluciones más decorativas, como sí hicieron algunos seguidores de su padre en Sevilla, en especial Pedro de Campobón.

Sin embargo, el destello neonaturalista fue breve, pues, conforme se aproximaba la mitad de la centuria, aquella «sencillez original» fue desterrada por una organización más propiamente barroca. La acumulación de elementos se fue tornando más movida y orgánica, especialmente en las representaciones florales, pero también en las mesas de cocina y en los contados bodegones de banquete que entonces se pintaron. Esta evolución pone en entredicho el tópico historiográfico de la simetría y simplicidad propias del bodegón en España que, como

hemos podido comprobar, en realidad se circunscribe a la primera mitad del siglo XVII. Los cambios en la forma de pintar, con un claro influjo de la manera veneciana y flamenca, tanto en el manejo del pincel como en el color, motivaron en parte los cambios. Pero también el siempre ascendente aumento de la demanda, a la sombra del auge del coleccionismo de pintura y, también, de una mayor opulencia en los salones de las grandes casas. Esto también ayudó al afianzamiento de subgéneros dentro de la naturaleza muerta, que en caso de la corte impulsó el auge exponencial de la pintura de flores, constatable desde finales del reinado de Felipe IV hasta la muerte del último Habsburgo, Carlos II.

El gran impulsor y más exitoso pintor de flores fue Juan de Arellano³⁵, quien alcanzó un prototipo ornamental inspirado en modelos que estaban en plena expansión en Europa. Su conocimiento de las obras de Nuzzi, Seghers y Jan Brueghel de Velours se fusionó con una intensa observación del natural, dando lugar a un variado repertorio de guirnaldas, jarrones y cestos de múltiple e intenso colorido, pensados en su mayoría para mostrarse en parejas o grupos. La Colección Banco de España alberga una de esas parejas de floreros realizados en su periodo de plena madurez (p. 57), justamente incorporada a los salones del edificio del Paseo del Prado con fin parecido para el que fue pintada. Su atractivo e intenso color, el juego entre la consistencia distinta de las flores y el cristal, suponen un alarde pictórico bien diferente al de los primeros bodegones.

33 Acerca de los bodegones de Zurbarán, Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1983, pp. 75-76, 86-87; William B. Jordan y Peter Cherry, *Spanish Still Life from Velazquez to Goya*, Londres, 1995, pp. 102-105; Cherry, *op. cit.*, 1999, pp. 249-254; Ignacio Cano (dir.), *Francisco de Zurbarán (1598-1664)*, Bruselas, 2014, pp. 125-129. Para la obra de Zurbarán, Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán, 1598-1664. I. Catálogo razonado y crítico*, Madrid, 2009; Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán, 1598-1664. II. Los conjuntos y el obrador*, Madrid, 2010.

34 Paul Guinard, *Zurbarán y los pintores de la vida monástica*, Madrid, 1967, pp. 492-495; Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1983, p. 77; Jordan & Cherry, *op. cit.*, 1995, pp. 104, 106-109; Cherry, *op. cit.*, 1999, pp. 255-259, 547-549; Delenda, *op. cit.*, 2010, pp. 275-285; Cano, *op. cit.*, 2014, pp. 130-133; Odile Delenda y Mar Borobia, *Zurbarán, una nueva mirada*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2015, pp. 136-149, 194-195.

35 Alfonso E. Pérez Sánchez, *Juan de Arellano, 1614-1676*, Madrid, 1998; Cherry, *op. cit.*, 1999, pp. 291-298 y 559-562.

Como le sucediera a Van der Hamen, su estela se prolongó décadas después de su muerte, en su caso con mayor recorrido porque el taller familiar se mantuvo abierto comandado por sus hijos y por su yerno Bartolomé Pérez. Este sería quien alcanzó un reconocimiento oficial inédito en un especialista en flores en España, pues fue pintor del rey, en premio a sus labores decorativas al servicio de Carlos II. También dependiente de Arellano y con una personalidad bien marcada, este apretado panorama debe concluir mencionando a Gabriel de la Corte³⁶, de quien la Colección Banco de España redescubre ahora dos monumentales floreros (pp. 60 y 61). De la Corte es autor de una interpretación más mórbida y luminosa del repertorio floral, que atendía más a plasmar una impresión general que al detalle. Se podría asegurar que representa la barroquización final del género, siendo sus obras testimonio de un acervo perdido, pues en los teatros cortesanos, en las decoraciones efímeras e incluso en el mobiliario se prodigaron las flores pintadas, en una época en la que había que esperar a los ciclos estacionales para poder disfrutarlas frescas. Los dos jarrones de la colección muestran ese espléndido y artificioso despliegue con la naturaleza, enlazando estéticamente con las dos monumentales guirnaldas que posee la Universidad Complutense, sus pinturas más conocidas.

Seguramente, Casimiro Gómez Ortega abominaría de las fantasías vegetales con las que se cerraba el siglo anterior. Su repulsa no se explicaría solo con la falta de cuidado taxonómico de Gabriel de la Corte, sino que pesaría también el prejuicio que la Ilustración arrastraba respecto al Barroco. Más curioso se mostraría con los perdidos dibujos y herbarios de la expedición de Francisco Hernández, que no llegó a ver; o con las primeras naturalezas muertas de Sánchez Cotán, mucho más precisas que las flores del madrileño. La relación de los artistas con la naturaleza en el contexto pictórico español, con los diferentes enfoques y momentos, los abocó sistemáticamente a la desconfianza. Durante el Siglo de Oro, respecto a su creatividad, falsamente entendidos en bloque como imitadores. En el siglo XVIII, al menos por parte de los científicos, parece que había que dominar cualquier aspiración superior para limitarlos a solo trasladar aquello que veían. En el lapso que marcan las piezas de la Colección Banco de España, las posibilidades de trabajo de los especialistas habían crecido exponencialmente. No solo se había consolidado como tema, sino que tuvo una demanda continuada que impulsó su desarrollo. Eso sí, el rigor en el orden se había alterado.

Ángel Aterido

³⁶ Cherry, *op. cit.*, 1999, pp. 310-314, 565-566; Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico (1685-1726)*, Madrid, 2015, I, pp. 39-40; II, pp. 74-76.

Obras en exposición

Juan van der Hamen y León 1596-1631

Este cuadro fue comprado por el Banco de España en 1967 a los herederos del pionero en el estudio del bodegón español, Julio Cavestany, marqués de Moret. Su compañero, *Cesta y caja con dulces*, firmado y fechado en 1622, fue adquirido de la misma procedencia por el Museo Nacional del Prado en 1999 (P7743) (p. 38). William Jordan asignó al lienzo del Banco de España la fecha anterior de c. 1621, basándose en su estilo y su manejo de la pintura¹. El modelado de las formas en el cuadro es mucho menos somero que en otra versión de la composición de una colección privada, que está firmada y fechada en 1621, y, para él, esto es una prueba de su condición de versión principal. Si fuera así, es posible que el cuadro permaneciera en el estudio del artista durante algunos años, para servir de prototipo para la creación de copias y versiones. Los motivos del bodegón aquí expuesto y su compañero aparecen en otras obras de Van der Hamen, de acuerdo con su práctica de producir réplicas y variantes de las composiciones en respuesta a la demanda del mercado. Sin embargo, a los contemporáneos legos del artista les habría sido prácticamente imposible saber si las pinturas fueron una representación directa del natural o si fueron parcialmente recicladas a partir de otras imágenes autógrafas, ya que realmente no se apreciaba ninguna pérdida perceptible en su aparente «naturalismo».

En *Bodegón de frutas y dulces y Cesta y caja con dulces*, los motivos se presentan en composiciones generalmente simétricas en un marco de ventana ficticio, un formato inventado para las composiciones de bodegones por Juan Sánchez Cotán (1560-1627). Se trata de composiciones de gran fuerza pictórica, pues están compuestas de objetos relativamente poco numerosos, dispuestos con arreglos llamativos y lúcidos, y con la comprensión de la estructura y la plasticidad de la forma habitual en el artista. De hecho, el carácter formal de los bodegones del artista le aseguró un público entusiasta entre los espectadores contemporáneos cuando sus obras fueron redescubiertas a principios del siglo XX. Van der Hamen aísla los motivos de tamaño natural en el marco de la ventana, y los muestra con una fuerte luz proyectada sobre un fondo oscuro. Así se establece

una interacción impactante entre el vacío oscuro de la parte superior de los lienzos y los insistentes volúmenes de los objetos en primer plano que surgen del mismo. Van der Hamen explota la proyección de objetos sobre el borde frontal del alféizar —la zanahoria confitada y la rosca de pan en el lienzo que aquí se expone, y la caja de dulces en su compañera— para crear la ilusión de la continuidad del espacio pictórico con el nuestro, potenciando así la aparente «realidad» de lo representado.

Aunque los bodegones se presentan en entornos pictóricos relativamente austeros y sobrios, los alimentos representados evocan las ocasiones sociales alegres en las que se consumían —y se siguen consumiendo— en España. Como trabajaba en Madrid, Van der Hamen buscaba atraer la atención de clientes urbanos entre los miembros de la administración de la corte y la nobleza mediante la elección de motivos que se asociaban a un estilo de vida refinado y cultivado. El elemento más evidente de esa estrategia que se observa aquí es el elaborado frutero de vidrio azul engastado en un ornamento de plata dorada. De hecho, este se convirtió en un motivo característico del artista, que lo repitió en muchos de sus bodegones, y además fue imitado por la competencia². La fruta común o de huerto —manzanas, ciruelas, un limón— se presenta en la fuente como podría estar en una mesa distinguida, aderezada con ramas de ciruelo. A su lado hay fuentes con pie llenas de bizcochos y frutas confitadas. Los motivos más intrigantes de la composición son los tres pequeños frutos rojos

¹ William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León and the Court of Madrid*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2005, pp. 90-91.

² *Ibid.*, pp. 89-92. Peter Cherry, «Objects and Objectives in the Courtly Still-Life Paintings of Juan van der Hamen», en *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la monarquía católica*, J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez (eds.), Parte III, *Corte y cultura en la época de Felipe IV*, vol. 4, *Felipe IV y las artes*, Mercedes Simal López (ed.), Madrid, Ediciones Polifemo, 2017, pp. 2791-2870.

lobulados de la izquierda, que parecen tomates o pimientos rojos. En cualquier caso, son de los raros ejemplos de flora americana que aparecen en la pintura de bodegones en España.

La lúdica disposición hermanada del cuadro que aquí se expone con el *Bodegón con cesta, cajas y tarros de dulces* nos muestra la fruta en su estado natural y en su estado confitado. El compañero muestra un cesto cargado de bizcochos, una rosquilla de azúcar, y naranjas, ciruelas, boniato y zanahorias confitadas, flanqueado por un tarro de miel y cajas de madera de mazapán o membrillo y un tarro de conservas, motivos estos últimos que también aparecen en *Bodegón con florero y perro* (p. 45). Las frutas confitadas eran productos relativamente caros en el Madrid de la época —lo siguen siendo hoy en día— y se asociaban a las mesas de los más pudientes. Aunque se dice que el pintor estaba resentido por la forma en que sus bodegones de dulces eclipsaban su reputación artística en los géneros ostensiblemente «más elevados» de las pinturas de temas y los retratos, alimentó la demanda de los coleccionistas con un gran número de cuadros y una amplia gama de temas.

De hecho, los bodegones de dulces fueron una de las innovadoras «marcas» de autor que desarrolló para el mercado. Es posible que se pintaran en respuesta a cuadros importados, como los del pintor de Amberes Osias Beert I (c. 1580-1624). En el caso de Van der Hamen, no es de extrañar que tuviera un mayor conocimiento del arte del norte, dado su parentesco con la comunidad flamenca de Madrid. Un bodegón inacabado «de bizcochos y chocolate», registrado en el inventario *post mortem* de Van der Hamen, sugiere que fue el primero en pintar bodegones con chocolate, que posteriormente se convirtió en un tema habitual del género en España.

A pesar de los recelos del propio Van der Hamen sobre su ambigua categoría artística contemporánea en el humilde género de la pintura de bodegones, su nombre sigue asociado al género. Hoy en día se conocen más obras de este tipo suyas que de cualquier otro pintor de su generación. Siguen siendo admiradas por sus cualidades estéticas y, de todas ellas, el *Bodegón de frutas y dulces* sigue siendo una de las más destacadas.

Peter Cherry

6. Juan van der Hamen y León
Cesta y caja con dulces, 1622
Óleo sobre lienzo, 84 × 105 cm
Museo del Prado, Madrid





Bodegón de frutas y dulces

C. 1621 | Óleo sobre lienzo | 84 x 104 cm | Colección Banco de España

Juan van der Hamen y León 1596-1631

(Taller)

Estas pinturas representan una gran variedad de alimentos —frutas, media cabeza de cabra, un cardo, un trozo de cerdo, embutidos y morcillos, una asadura de cordero, dulces, vino, e incluso un besugo—, todos los cuales se podían encontrar en las cocinas urbanas de las personas acomodadas de la época. Se exponen en combinaciones que no parecen seguir las disposiciones convencionales de las categorías de alimentos en las despensas y que incluso contradicen los consejos de salud y seguridad alimentaria de hoy en día: en un cuadro, un cardo crudo hace pareja a unos dulces y un vaso de vino, sobre los que están suspendidos un trozo de cerdo, un besugo y chorizos, y en el otro una media cabeza de cabra cuelga sobre el cuenco lleno de membrillos. Sin embargo, se trata esencialmente de arreglos pictóricos, en los que el artista se esforzó por maximizar visualmente la variedad y el alcance de los comestibles como prueba de su destreza en la representación de ellos. Además, lo que aquí unifica los elementos es la idea de abundancia; los cuadros quieren mostrar una abundancia de alimentos que emanan una sensación de bienestar en el espectador. Los objetos de lujo, que son la pieza central de los cuadros —un cuenco de cerámica y otro de cristal, ambos elaborados y engastados en oro—, son clave en este sentido y marcan un tono apropiado de opulencia y refinamiento social. Estos objetos bien pueden haber sido invenciones creadas por el pintor. A los propietarios-espectadores de los cuadros no les importaba, porque seguían simbolizando los aditamentos de un estilo de vida holgado, en el que el consumo de los alimentos representados era la norma. De este modo, las imágenes podían funcionar incluso como una especie de realización de deseos por parte del propietario-espectador, y en especial en las culturas de la primera modernidad, en las que el riesgo de caer en la pobreza era una realidad permanente.

La composición de esta pareja de cuadros —que presentan un motivo central dominante

flanqueado por una serie de elementos sobre una repisa de piedra, y otros colgados de una viga— tipifica la puesta en escena de muchos cuadros pintados en la década de 1620, en respuesta al éxito de Juan van der Hamen, a quien se han atribuido las obras en el pasado. Evidentemente, los motivos centrales recuerdan el uso que hace este artista del cuenco de cristal azul engastado que se puede ver en el cuadro de frutas y dulces de la Colección Banco de España y que se expone aquí (p. 39). Por su forma alargada y oblonga, los cuadros eran ideales para colgarlos encima de las puertas o ventanas de una casa de la época, que era un lugar habitual para las naturalezas muertas y los paisajes. Estos lienzos ejemplifican un tipo de composición que facilitaba la legibilidad en esos lugares, consistente en elementos aislados en primer plano, destacados con una fuerte iluminación sobre un fondo negro, y dispuestos en una estructura pictórica relativamente sencilla y clara.

Los cuadros son composiciones de elementos estudiados por separado y es poco probable que el artista observara todos los objetos a partir del natural dispuesto ante él. Los cuencos de lujo que aparecen en el centro de las obras no parecen haber sido pintados a partir de objetos reales, sino de otras representaciones, y las monturas de ormolú están tratadas de forma un tanto esquemática. Sin embargo, los detalles de la superficie de algunos de los demás objetos sugieren que son fruto de la observación. Véanse, por ejemplo, los detalles de la superficie del cardo, o la rica gama de colores de la cabeza del pescado y la corteza del melón. El buen estado de conservación de los bodegones permite apreciar plenamente el manejo seguro y fluido de las obras, similar al de Alejandro de Loarte (1590/1600-1626). Lamentablemente, la firma a la izquierda del cuenco de melones ha sido rehecha y ahora es prácticamente imposible de descifrar a simple vista: «Ju^o frt Jn / fap^d».



Bodegón de melones, cardo, dulces, carne y pescado
Bodegón de frutas y cabeza de cabra (Bodegón de cocina)

Juan van der Hamen y León 1596-1631

Este cuadro forma parte de un pareja de obras —su compañera, *Bodegón con florero y cachorro* de Juan van der Hamen (inv. P4158) se conserva en el Museo Nacional del Prado (fig. 7, p. 44)—. Las obras se documentaron por primera vez en la colección madrileña del noble flamenco Jean de Croy (1588-1638), segundo conde de Solre¹. De Croy era el capitán de la guardia real conocida como los Archeros de Borgoña; Van der Hamen era miembro de la guardia y pintó el retrato de De Croy². El inventario *post mortem* de Solre recoge la pareja de obras en una antecámara que da acceso a la galería mayor. La ambigua descripción del inventario, según la cual los lienzos colgaban «a lo largo de una puerta», está abierta a la interpretación; o bien los lienzos colgaban a ambos lados de la puerta, o bien estaban fijados de algún modo a la propia puerta, quizá en las dos hojas de una puerta doble. Si en realidad ocultaban la propia puerta, los espectadores caminaban efectivamente «dentro» y «a través» de estos espacios, y ellos mismos se convertían en parte de la diversión de visitar la pinacoteca. Un uso decorativo especial de este tipo explicaría su formato vertical y su composición inusuales. Fueron adquiridos para la colección real en la venta de bienes del conde, fallecido en 1638, y, tras la muerte del artista, han permanecido siempre juntos.

Se desconocen las circunstancias de su creación, pero, dado el grado de familiaridad entre Van der Hamen y su cliente, es posible que se hicieran como «capricho» por iniciativa del propio pintor. Probablemente, Van der Hamen conocía lo suficiente el gusto personal de Solre como para satisfacerlo en sus cuadros. El perro guardián —un gran boyero suizo— y su cachorro juguetero bien podrían haber sido del propio patrón³. El reloj parece ser un objeto real. Los espectaculares jarrones de vidrio azul engastados en monturas de bronce dorado que contienen ingeniosos arreglos radiales de flores ornamentales proceden de los talleres granducales de los Medici en Florencia⁴. Sin embargo, ninguno de esos objetos figura en el inventario y la almoneda *post mortem* del contenido de la casa de Croy. Esto sugiere que Van der Hamen eligió objetos genéricos de su repertorio

habitual que simbolizaban el lujo y un estilo de vida noble⁵. La cristalería italiana, por ejemplo, estaba de moda en la corte española; debido a la gran demanda y a su escasez en Madrid, el Gran Duque enviaba regularmente partidas a sus agentes en la corte de Felipe III para repartirlas estratégicamente como regalos en busca de favores políticos⁶. En la vida real, estos objetos eran accesorios adecuados al nivel social al que pertenecía Solre, y él, como otros espectadores de su clase, habría reconocido su valor de prestigio. De hecho, a la luz de la importancia social de los objetos representados, cabe que las pinturas de Van der Hamen fueran compradas para la colección real por Felipe IV. Evidentemente, ambos coleccionistas también apreciaron el valor estético de la representación de estos objetos por Van der Hamen y la presencia ficticia en la obra de arte de objetos materiales que ellos, como nosotros, quizá no vieron o manejaron nunca en la realidad⁷.

1 M. Burke y P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 vols., The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, pp. 319-326.

2 William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León and the Court of Madrid*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2005, n. 28.

3 Luis Ramón-Laca y Felix Scheffler, «Juan van der Hamen y el gusto foráneo por las flores», en *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, ed. M. Cabañas Bravo, Departamento de Historia del Arte, CSIC, Madrid, 2005, p. 363. Jordan, 2005, *op. cit.*, pp. 175-176.

4 Detlef Heikamp, *Studien zur Mediceischen Glaskunst*, Kunsthistorischen Institute, Florencia, Leo S. Olschki, 1986. Cristina Tonini, «Vasi in vetro verde per la capella Paolina in S. Maria Maggiore a Rome. Note sulla vetraria medicea», *Journal of Glass Studies*, enero, 2011, pp. 1-16.

5 Peter Cherry, «Objects and Objectives in the Courtly Still-Life Paintings of Juan van der Hamen», en *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la monarquía católica*, J. Martínez Millán y M. Rivero Rodríguez (eds.), parte III, *Corte y cultura en la época de Felipe IV*, vol. 4, *Felipe IV y las artes*, Mercedes Simal López (ed.), Madrid, Ediciones Polifemo, 2017, pp. 2791-2870.

6 Edward L. Goldberg, «Artistic Relations between the Medici and the Spanish Courts, 1587-1621, Part I», *Burlington Magazine*, n.º 1115, 1996, pp. 109-110. Medici Archive Project online, Documentary Sources Database, asientos 2847, 13640, 13946, relativos a partidas de cristalería de los Medici para Felipe III, la reina, el duque de Lerma y nobles en 1609 y 1611; y asientos 8494, 8526, relativos a una partida a Isabel de Borbón en 1622.

7 José Ramón Marcaida López, *Arte y ciencia en el barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa/Madrid, Marcial Pons, 2014, pp. 73-74.

Los lienzos contienen dos de los más abundantes y variados arreglos de flores cultivadas de Van der Hamen, y es posible que este los creara en respuesta al interés de Solre por la horticultura. En este sentido, el atractivo de los cuadros refleja la *Flora y Pomona* de la Colección Banco de España, que también pudo estar en posesión de Solre (véanse pp. 50 y 51, respectivamente), y que contiene unas sesenta variedades de flores⁸. El jardín de Solre en las afueras de Madrid era el *locus amoenus* de sus actividades de ocio⁹, y seguramente disfrutara identificando las flores de los lienzos. El conocimiento botánico que encerraban, pese a la relativa simplificación de las estructuras florales por el pintor, dota a estas obras de una dimensión científica¹⁰. Una de las flores —en segundo plano a la izquierda del girasol— en el cuadro con el cachorro está sin terminar, mostrando la preparación de color terroso del lienzo. La variedad y el gran número de flores en un solo plano —sin duda excesivo para caber en un jarrón en la realidad— también era una fuente de deleite para los entendidos en pintura, que veían esta representación artificial y sintética como un arte que superaba a la propia naturaleza¹¹. Los pétalos blancos caídos, que llaman la atención sobre los procesos naturales de decadencia a los que están sometidos todos los seres vivos, forman parte de la retórica irónica del lienzo¹².

El argumento, basado en los discursos de la pintura nórdica, de que los objetos representados en estas obras significan los sentidos¹³ parece forzado en opinión del autor que suscribe. Es más probable que lo que aquí se pretende sea la idea de sociabilidad¹⁴. Las mesas laterales de la pareja de lienzos de Solre están dispuestas con una bandeja de plata con pasteles y frutas confitadas en una, y cerezas en almíbar y cajas de membrillo, en la otra, como si se tratara de una ocasión social, junto con vasijas de cristal fino y una cubitera de vino de plata. El extraordinario virtuosismo de la representación de la realidad de Van der Hamen vuelve a entrar en juego aquí en la combinación de formas de compromiso social y pictórico de los lienzos. El tratamiento del tema que hace Van der Hamen crea la ilusión de una situación «real» para el espectador-comensal, que depende del tamaño de los lienzos, de

las reglas elementales de la perspectiva lineal y de la representación fiel de los objetos en «tamaño natural». Se invita al espectador a entrar en estos espacios pictóricos y a degustar los dulces que se ofrecen, acompañados del agradable «olor» de las flores. Las figuras «vivas» involucran al espectador en este juego de miradas; el perro grande nos mira y el cachorro evidentemente quiere jugar con la pelota. El tratamiento lúdico del tema de la ilusión pictórica está en total consonancia con el tono lúdico de las ocasiones sociales en las que se dio a conocer. Al proporcionar un divertido prólogo sobre el poder y los placeres de la pintura, constituyen una introducción adecuada a la pinacoteca, que era el espacio de mayor interés para los visitantes más cultos de la casa de Solre. El concepto de *trompe-l'oeil* —trampantojo que engaña al ojo para que perciba los objetos pintados como si fueran reales— inscrito en el corazón del género de la naturaleza muerta desde sus inicios en la Antigüedad clásica, se revive aquí de una manera particularmente original y lúdica, y se dirige a un público específico de la corte.

Peter Cherry

⁸ Ramón-Laca y Scheffler, *op. cit.*, p. 376.

⁹ Ramón-Laca y Scheffler, *op. cit.*

¹⁰ Marcalda López, *op. cit.*, pp. 190-191.

¹¹ William B. Jordan, *Spanish Still Life Painting in the Golden Age. 1600-1650*, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1985, pp. 103-104, 121-122.

¹² Pamela M. Jones, «Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes. Christian Optimism in Italy ca. 1600», *Art Bulletin*, 70, 1988, p. 269. Calouste Gulbenkian Museum, *In the Presence of Things. Four Centuries of European Still-Life Painting*, exh. cat. por P. Cherry, J. Loughman y Lesley Stevenson, 2010, pp. 24-25.

¹³ Ramón-Laca y Scheffler, *op. cit.*

¹⁴ Jordan, 1985, *op. cit.*, pp. 112-123; Jordan, 2005, *op. cit.*, pp. 172, 175; C. Ripollés, «Fictions of Abundance in Early Modern Madrid: Hospitality, Consumption, and Artistic Identity in the Work of Juan van der Hamen y León», *Renaissance Quarterly* 69, 2016, pp. 168, 192.

7. Juan van der Hamen y León

Bodegón con florero y cachorro, c. 1625

Óleo sobre lienzo, 228,5 × 100,5 cm

Museo del Prado, Madrid





Bodegón con florero y perro

C. 1625 | Óleo sobre lienzo | 228 × 95 cm | Museo Nacional del Prado

Juan van der Hamen y León 1596-1631

Pomona y Vertumno se considera una compañera de la *Ofrenda a Flora* (Museo Nacional del Prado). Las pinturas representan a las diosas del otoño y de la primavera; son de tamaño similar (aunque parece que la pintura del Prado haya sido recortada por los lados, como lo demuestra la cornucopia truncada) y sus composiciones tienen una disposición simétrica especular. Por otra parte, están fechadas en años consecutivos¹ y el tratamiento dado a los temas mitológicos difiere considerablemente. Es posible que colgaran hermanadas en la colección del conde de Solre (fig. 7, p. 44 y p. 45), aunque la documentación es ambigua al respecto². Estas son algunas de las obras más ambiciosas que se conservan del artista. Los rasgos distintivos de ambos cuadros son las cornucopias de frutas y flores, para las que Van der Hamen aprovechó su experiencia y fama como pintor de bodegones. Las cornucopias son elementos narrativos fundamentales en el tratamiento de los temas históricos e incluyen la más amplia variedad de frutas, verduras y flores jamás

pintada por él, personificando la propia generosidad de la naturaleza. La *Ofrenda a Flora* representa casi sesenta variedades de flores³. Su diversidad botánica formaba parte del atractivo «cultivado» de estos motivos para un número selecto de espectadores, mientras que el atractivo para los sentidos —principalmente de la vista, en su variedad visual, y del olfato, en su potencial olfativo imaginado— impactaría en la mayoría de los espectadores⁴. Probablemente, Van der Hamen se inspiró en la rivalidad con el arte del norte en las colecciones reales: *Ceres y Pan* de Rubens, pintado c. 1620, por ejemplo, llegó a Madrid en 1623 en un envío de cuadros flamencos para la reina Isabel de Borbón, y cuya cornucopia de frutas y flores fue pintada por el especialista en bodegones Frans Snyders. Van der Hamen se quejaba de que sus pinturas de figuras no eran tan apreciadas por el mercado como sus bodegones, y el par de cuadros considerados aquí resuelven elegantemente dicha dicotomía al mostrar sus habilidades en ambas.

8. Taller de Pedro Pablo Rubens

Ceres y Pan, c. 1620

Óleo sobre lienzo, 178,5 × 280,5 cm

Museo del Prado, Madrid



¹ William B. Jordan, *Spanish Still Life Painting in the Golden Age, 1600-1650*, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1985, p. 146, nota 2. Jordan señala que la fecha de *Pomona y el Vertumnus* ha sido restaurada actualmente en «1620».

² Marcus Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Provenance Index, The Getty Information Institute, 1997, p. 321.

³ Luis Ramón-Laca y Felix Scheffler, «Juan van der Hamen y el gusto foráneo por las flores», en Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Historia del Arte, *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, 2005. p. 376.

⁴ François Quiviger, *El mundo sensorial del Renacimiento*, Londres, Reaktion, 2010, pp. 130-131, 180.



9. Perino del Vaga
Vertumnus y Pomona, c. 1527
 Dibujo, 17,6 × 13,7 cm
 The British Museum, Londres

Los temas poéticos de Pomona y Flora son sin duda fruto de la inmersión de Van der Hamen en el mundo literario de la corte⁵. Se dice que él mismo escribió versos sobre el tema *Ut pictura poesis*⁶. Ovidio (*Metamorfosis* 14, 698-671) cuenta la historia de Pomona, una ninfa virginal del bosque y deidad de la poma o de los frutos de los árboles, que se dedicaba a sus huertos, y de Vertumno, un dios de los cambios de estación, que la cortejó sin éxito bajo varios disfraces, hasta que, desechando el último de anciano, volvió a su ser juvenil y la sedujo, y ella aceptó compartir sus huertos con él en matrimonio. Esta historia de amor desdeñado, seducción y triunfo final se presta a una lectura del cuadro como alegoría del matrimonio, estado ejemplificado por la interdependencia del olmo y la vid, visibles detrás de los protagonistas, que Vertumno utilizó para persuadir a Pomona de sus honorables intenciones⁷. Aquí, Vertumnus aparece disfrazado de hortelano y hace gala de una decorosa moderación en las pruebas de amor al ofrecer a Pomona una cesta de frutas; ella le corresponde con un melocotón de su cornucopia. La estampa pornográfica dibujada por Perino del Vaga, en cambio, presenta a Pomona entregando una de sus manzanas al maduro y desnudo Vertumnus⁸. Aunque Ovidio hace decir al protagonista enamorado que lo que quiere no es su fruto, sino a ella, ese detalle probablemente se refiere a la eventual entrega de su virginidad en matrimonio⁹. Pomona es una figura idealizada de perfección física;

⁵ Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarrabia, Nerea, 1999, pp. 119-120, 146-147; William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León and the Court of Madrid*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2005, pp. 145-168, 177-181; Benito Navarrete Prieto, «De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por Van der Hamen», *Ars Magazine*, 3, 6, 2010; Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt, Vervuert, 2011, pp. 275-293.

⁶ Jordan, 2005, *op. cit.*, p. 181.

⁷ Jordan, 1985, *op. cit.*, p. 144.

⁸ Linda Wolk-Simon, «"Rapture to the Greedy Eyes": Profane Love in the Renaissance», en *Art and Love in Renaissance Italy*, ed. Andrea Bayer, Metropolitan Museum of New York, 2008, n.º cat. 94, 101a-g.

⁹ Jordan, 2005, *op. cit.*, p. 178.



10. Wenceslaus Hollar según Anthony van Dyck

Margaret Lemon, 1646

Grabado, 26 x 17,5 cm

Cortesía de la National Gallery of Art, Washington

sus rasgos de perfil y los de Vertumnus están basados en grabados de Antonio Tempesta realizados a partir de dibujos de cabezas fantásticas de Miguel Ángel¹⁰. La carne fría y marmórea de Pomona y su traje de seda blanca plateada —que irónicamente se invita a tocar— articulan cromáticamente una castidad y una relación distantes. El suyo es un vestido ficticio de alta condición; es holgado —los pechos descritos por los pliegues de la tela— con una llamativa ausencia de encaje, y muestra una desnudez parcial en los brazos descubiertos y los pies descalzos.

La Flora de Van der Hamen se diferencia de la Pomona por ser un retrato de una modelo real, que

puede entenderse en el contexto cortesano europeo del *retrato historiado*¹¹. Los mitógrafos identificaron a Flora con una cortesana romana, Laurentia, cuyo culto santificado se convirtió en el de la diosa de la primavera¹². La representación de Van der Hamen de la desconocida sedente puede ser una equivalencia pictórica del recurso poético de los nombres *all'antica* que se utilizaban para ocultar la identidad de las amantes de los notables¹³. Ejemplo relevante de ello es el caso de la cortesana Margaret Lemon, amante y modelo de Van Dyck, y retratada por este como Flora¹⁴. Los ideales de belleza, amor y matrimonio podrían ayudar a explicar su papel¹⁵. La obra de Van der Hamen puede ser incluso un retrato nupcial o un epitalamio. A este respecto resulta significativa la edad de la modelo, así como su cabello suelto —atributo de doncella— y el cesto de rosas sagrado para Venus¹⁶. Un pastiche casi contemporáneo de la Flora de Van der Hamen, que es compañera de una variante de la Pomona y el Vertumnus y que figuraba en la colección del marqués de Leganés, convierte al personaje en una noble vestida de forma extravagante a la que ofrecen flores dos amorcillos clásicos¹⁷. En ambos

10 *Ibid.*, p. 181.

11 F. Bardon, *Le portrait mythologique à la cours sous Henri IV et Louis XIII*, París, 1974; Emilie E. S. Gordenker, *Anthony van Dyck (1599-1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture*, Turnhout, Brepols, 2001.

12 Baltasar de Vitoria, *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, ed. Madrid, 1676, pp. 585-586; Julius S. Held, «Flora, Goddess and Courtesan», en *Essays in Honour of Erwin Panofsky*, Nueva York, Millard Meiss, 1961.

13 Nicolás María López, «Flora, Lope de Vega y el Duque de Sessa», en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, Agustín de la Granja, Universidad de Granada, 1994.

14 Susan E. James, «The Model as Catalyst: Nicolas Lanier y Margaret Lemon», *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1999a, pp. 73-75, 81-89; Susan E. James, «Margaret Lemon: Model, Mistress, Muse», *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1999b, pp. 92, 107-108; 95, nota 30.

15 Jordan, 2005, *op. cit.*, p. 18.

16 Sobre el significado de las rosas en el retrato femenino de Van Dyck, véase Zirka Zarembo Filipczak, «Reflections on Motifs in Van Dyck's Portraits», en Washington, National Gallery of Art, Anthony van Dyck, por Arthur K. Wheelock, Jr., Susan J. Barnes y otros, 1990, p. 64.

17 Jordan, 1985, *op. cit.*, p. 146, nota 8; Jordan, 2005, *op. cit.*, pp. 200-202.

cuadros, el escote de Flora —una forma de «desvestirse» en el contexto español— es afín a la moda flamenca y francesa, detalle tal vez significativo respecto a la identidad de la modelo. La Flora de Van der Hamen está sentada en un moderno jardín cerrado, con una fuente clásica¹⁸, rico en simbolismo tradicional como lugar asociado a la sociabilidad, el esparcimiento y el bienestar. La confección de su traje recuerda al retrato formal, pero es en parte ficticia e indica una indeterminación entre los mundos de la realidad y el mito¹⁹. Este vestido de colores vivos quizá sea del tipo que se usaba en la fiesta romana de Floralia; la falda de color azafrán puede evocar los colores nupciales de las antiguas novias²⁰. Los matices cambiantes de la seda evocan la variada paleta de la primavera, así como la imagen de la propia pintura. La guirnalda de flores es el atributo de Flora y también de su inventora Glycera, cuyo amor celebró el antiguo pintor Pausias en su retrato²¹. Como corresponde a un retrato, Flora mira hacia el espectador, probablemente un hombre, al que coloca en el papel de admirador, pretendiente, marido y pintor, y cuyo regalo de rosas podría agradecer. Ella parece dedicarse a él, con la mano derecha sobre el corazón, y señala el «manantial» fértil del amor en la miríada de flores, inmortalizadas, como su belleza, por el arte del pintor.

Peter Cherry

¹⁸ *Ibid.*, p. 182.

¹⁹ Graham Parry, «Van Dyck and the Caroline Court Poets», en *Van Dyck 350*, Susan J. Barnes y Arthur K. Wheelock Jr. (eds.), *Studies in the History of Art*, 46, 1994, pp. 255-259; Gordenker, *op. cit.*, pp. 41-48, 51-58; Jennifer Hallam, «All the Queen's Women: Female Double Portraits at the Caroline Court», en Andrea G. Pearson (ed.), *Women and portraits in early modern Europe: gender, agency, identity*, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 143-144.

²⁰ Washington, National Gallery of Art, *Anthony van Dyck*, por Arthur K. Wheelock, Jr., Susan J. Barnes y otros, 1990, pp. 63-64.

²¹ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. B. Bassgoda, Madrid, Cátedra, 1990, p. 510; Jordan, 1985, *op. cit.*, pp. 8-9; Ramón-Laca y Scheffler, *op. cit.*, p. 372.



Pomona y Vertumno

1626 | Óleo sobre lienzo | 229 × 149 cm | Colección Banco de España. Donación de Juan de Zavala



Ofrenda a Flora

1627 | Óleo sobre lienzo | 216 × 140 cm | Museo del Prado

Giovanni Battista Crescenzi 1577-1635

Este bodegón es hasta el momento el único identificado como autógrafo del noble y artista diletante romano Giovanni Battista Crescenzi. La pintura procede de la colección de Cassiano dal Pozzo, ilustre erudito y coleccionista italiano, que acudió a Madrid como secretario del cardenal Francesco Barberini entre 1625 y 1626.

La precisa inscripción que presentaba la trasera del lienzo, hoy tapada por un reentelado posterior y conocida por fotografías, informa de la autoría de Crescenzi, de la fecha de su realización durante su estancia madrileña y de su condición de regalo del propio autor. En 1695 aparece inventariado en la colección de sus herederos, manteniendo la atribución al inicio del siglo XVIII, pero confundiendo las peras con membrillos: «Un quadro di tela da mezza testa per traverso rappresentate un Rampazzo di Pergolese Sopra d'un piatto con due cotogni con sua cornice fatta a cassa dorata liscia, originale del Crescenzi».

Sin embargo, autores como W.B. Jordan han dudado de la verdadera filiación de la obra, en función de la coincidencia del motivo representado en obras de Juan van der Hamen. Así, el plato metálico con peras figura en idéntica disposición en dos pinturas firmadas en 1629 por el madrileño. No obstante, la supuesta autoría de Van der Hamen tropieza con la aseveración de la inscripción latina añadida por Dal Pozzo.

A su declaración se une la propia factura del lienzo, con un sentido atmosférico y un colorido poco habituales en Van der Hamen. Por lo que la repetición del asunto en obras de diferentes autores ha de encerrar una explicación acorde con el ambiente pictórico que había generado Crescenzi en Madrid.

Esta concomitancia confirma el conocimiento entre ambos artistas. Además, Van der Hamen se valió el mismo año 1626 de esta combinación de uvas y peras en el cesto que Vertumno ofrece a la diosa de los jardines y huertas en *Pomona y Vertumno* de la Colección Banco de España. Nuevamente, con una gráfica pictórica distinta a la de Crescenzi.

La solución a esta cercanía pudo estar en las prácticas académicas en el palacio del noble italiano en Madrid, donde hay noticias de sesiones de copia del natural. Estos ejercicios permitían pintar prototipos que podían ser utilizados en obras definitivas. La mecánica de creación de las naturalezas muertas complejas yuxtaponía imágenes copiadas por separado, orquestadas en una composición. De ahí la repetición de algunos motivos por parte de especialistas diferentes.

Que el motivo fue bien conocido lo reafirma la existencia de una nueva versión del *Bodegón de frutas* en el Museo Nacional del Prado (P006942). La pintura del Prado es algo más pequeña pero, por el encajonamiento de la imagen, parece que pudo ser cortada. También en lo que respecta a las pinturas de Crescenzi y Van der Hamen, se diferencia en el enfoque perspectívico, con el plato ligeramente más frontal y sin sobresalir del borde pétreo.

Es esta característica, forzar la inestabilidad para que parte del plato metálico desborde la superficie avanzando hacia el espectador, un recurso tópico del naturalismo. Aquí asumido para remarcar la ficción de la tercera dimensión. La colocación de las frutas, con los pedúnculos proyectados hacia la derecha, deja visible el raquis ramificado del racimo y, en el lado opuesto, la densidad jugosa de las uvas tintas. Las irisaciones del hollejo de las bayas globulares sugieren su interior acuoso, frente a la piel tersa y la dura consistencia de las peras. Tan sencilla composición puede encerrar una evocación erudita, pues en la tradición de la antigua Grecia los huéspedes eran agasajados con frutos naturales y objetos denominados *xenia*. El regalo de bodegones entre coleccionistas con un gusto depurado, más siendo Dal Pozzo un amante declarado de la Antigüedad, sin duda hubo de encerrar un guiño a aquellos presentes conocidos por los relatos de Plinio y Filóstrato.



Plato metálico con uvas y peras

Juan de Arellano 1614-1676

En la pintura de naturalezas muertas resultó muy común durante el Barroco la organización de parejas o grupos seriados, en muchos casos con una pura intención decorativa. En el catálogo de Juan de Arellano abundan tales conjuntos a lo largo de toda su producción, ya fueran floreros, cestos o guirnaldas. Consumado especialista de un género en auge, el Madrid de Felipe IV y Carlos II, parte de su éxito se debió a su capacidad para idear unos prototipos compositivos y un repertorio floral que, sabiamente combinados, permitían numerosas variantes. Además, el uso de telas con medidas estandarizadas facilitaba la creación de dichos conjuntos.

La pareja de floreros de la Colección Banco de España viene siendo reconocida como prototípica de esa fórmula, ya en una etapa de plena madurez. En sus primeros floreros conocidos solía recurrir a piezas de orfebrería para sustentar los ramos. Pero conforme avanzó la década de 1660 optó por modelos de vidrio cada vez más sencillos, que no restaban protagonismo al alarde colorista que desplegaba en las flores, verdaderas protagonistas de estas composiciones. Para subrayar la conexión entre los floreros, acostumbraba a repetir el mismo tipo de jarrón, aunque variara la colocación o especies utilizadas. En este caso, la variación radica en la

forma de los recipientes de vidrio, pues solo uno de ellos presenta un pie y ambos ofrecen una selección botánica muy semejante. Se estructuran por igual, con un lirio azul en el ápice rodeado de claveles y tulipanes rojos. De hecho, en uno y otro se repiten prácticamente en la misma ubicación algunas flores, como las campanulas azules o bella de día superpuestas al cuerpo de los jarros; el tulipán con la corola gacha a la derecha; o la rosa en el centro. Entre ambos se reparte el habitual catálogo floral en Arellano, junto con las especies ya citadas: narcisos amarillos, anémonas, rosas de distinta coloración y peonías.

Se trata, por tanto, de modelos ya depurados, en los que se desarrolla una estrategia bien aprendida para dar un efecto casual a ramos con un idéntico patrón cromático, ya que los colores más claros (blanco, rosa y amarillo) se colocan en el centro y los más intensos hacia los extremos (rojo, azul y morado). La morfología diversa característica de cada especie es captada con vivacidad, desde los tallos sumergidos entre los reflejos del cristal, hasta su despegue en todas direcciones hasta casi tocar los bordes del lienzo. Si bien hay una descripción suficiente de cada planta para ser reconocidas, esta no solo está basada en la copia del natural, pues se advierte también el

conocimiento de otros pintores. Arellano se enmarca en una renovación de esta temática en Europa, en la que sigue los pasos de Jan Brueghel, Daniel Seghers y, especialmente, Mario Nuzzi.

El ejemplar firmado sigue con literalidad un trabajo previo del pintor, un *Florero de cristal* firmado en 1668, que ingresó en 2006 en el Museo Nacional del Prado (P007921). El lienzo de la Colección Banco de España solo prescinde del aspecto desgastado de la base de piedra del cuadro del Prado, para utilizar la misma superficie en los dos floreros. Mientras que el segundo, carente de firma como resulta habitual en estos grupos, supone una variante muy cercana. Dada la estrecha cercanía técnica y compositiva, se deben de datar en fechas muy próximas.

Aunque resulta patente el afán ornamental de estas obras, ha habido autores que han interpretado los pétalos caídos del tulipán jaspeado de rojo y blanco de la derecha, en el segundo de los cuadros, como una reflexión sobre la caducidad de la vida. Siendo innegable la presencia de lo simbólico en la estética barroca, también se puede explicar como recurso para acentuar el sentido realista de la representación.

Ángel Aterido



11. Juan de Arellano
Florero de cristal, 1668
 Óleo sobre lienzo, 83 × 62 cm
 Museo del Prado, Madrid



Floero

C. 1668-1670 | Óleo sobre lienzo | 81,5 × 60,5 cm | Colección Banco de España

*Florero*

Gabriel de la Corte 1648-1694

Esta pareja de lienzos representa un ejemplo bien característico del quehacer de Gabriel de la Corte, especialista en el subgénero floral en el último lustro del siglo XVII. Al ingresar en la Colección Banco de España mantenía esta atribución al maestro madrileño, pero un estado de conservación deficiente, con bastante suciedad acumulada en su superficie, la oxidación de los barnices y el efecto distorsionador de restauraciones previas complicaron tanto su visión, como su correcta catalogación. A eso se añadió el gran desconocimiento que entonces se tenía del artista, del que se arrastraban las mismas noticias desde prácticamente el siglo XVII, y la limitada producción segura que se le concedía. Todo ello, sumado a una tipología claramente inspirada en los jarrones pintados por Juan de Arellano, mejor estudiado y con mayor fama, provocó dudas sobre la vieja atribución. Por ello, prudentemente, el grupo se rebajó a la categoría de obra de un seguidor anónimo de Arellano, otorgándole una cronología extensa (1660-1690), fruto del reconocimiento de coincidencias formales con artistas italianos de fines de la centuria.

Como tales se han mantenido en las sucesivas ediciones del catálogo de las colecciones del banco, así como la consideración de «casi desconocido» para Gabriel de la Corte. Sin embargo, su restauración en los talleres del Museo Nacional del Prado en 2020 obliga a reconsiderar por completo esa clasificación aproximativa. De igual manera que los avances en el estudio del corpus pictórico de Gabriel de la Corte han aportado nuevas piezas de comparación que, ya bien entrado el siglo XXI, permiten caracterizar su técnica con mayor precisión.

El tratamiento de restauración ha revelado una calidad nada desdeñable, permitiendo recuperar la legibilidad de ambos lienzos. El trazo suelto, espontáneo, así como el colorido luminoso que acentúa el aspecto fresco de las plantas representadas, o la impresión de movimiento y organicidad son hoy bien reconocidos como rasgos del artífice madrileño, todos ellos detectables en los cuadros del Banco de España. Al igual que el empaste, denso y en ocasiones nada meticuloso, con el que perseguía más la captación del efecto de vida, que los pormenores taxonómicos

de las flores. Esto no fue en detrimento de la calidad matérica, pues se detecta una cuidada superposición de pinceladas y transparencias, con las que sugería la varia tactilidad y cuerpo de las flores. También coinciden en ciertos detalles técnicos, como el uso de telas de trama ancha. Por todo ello, se pueden incluir sin dudas en el catálogo de Gabriel de la Corte.

El levantamiento de los barnices permite advertir una soltura de pincel contenida, no una pincelada deshecha, así como un vivo colorido que aproximan ambos floreros a las composiciones admitidas como más sobresalientes de De la Corte: dos guirnaldas florales firmadas en 1687 (Madrid, Universidad Complutense). Con ellas también coinciden en las medidas, virtualmente las mismas.

No así en lo que responde a la organización compositiva, que aquí depende de una tipología tradicional, como es el jarrón como base de una disposición radial de flores. En su caso, resulta evidente la deuda con Juan de Arellano, en cuyo repertorio abundan los floreros dispuestos sobre plintos o cubos de piedra desgastados, como la pareja que conserva la propia Colección Banco de España. Fuertemente iluminados sobre un fondo oscuro neutro, unos recipientes de cristal o metálicos aparecen rebasados por el exuberante despliegue de un ramo. La combinación de colores y formas vegetales alcanza los bordes del lienzo e, incluso, hojas y flores penden hasta descansar sobre la base pétreo. Partiendo de este esquema, con frecuencia eran concebidos para formar grupos de dos o incluso cuatro pinturas, como constatan tanto los conjuntos conservados como las noticias de archivo acerca de las colecciones madrileñas de los siglos XVII y XVIII.

En su breve biografía sobre Gabriel de la Corte, Antonio Palomino destacó que pintó «muchos juegos en diferentes casas, así de cestillas y jarrones de flores, como de tarjetas y guirnaldas». Para evitar la monotonía de un patrón repetitivo y resultar más sugestivos, en los lienzos compañeros era frecuente introducir variantes en los modelos de los floreros, así como en el repertorio de especies botánicas, como también hiciera Arellano.

Aquí se advierte esa intención al representar dos jarrones vítreos con aditamentos bronceos diferentes, en cuyos interiores globosos se atisban los tallos rectilíneos sumergidos en agua. De la Corte repitió este juego en una pareja de floreros bien conocida y de autoría segura, con medidas y concepto análogos a esta. Se trata de dos lienzos de la Colección Abelló, que se vienen fechando en el último decenio de vida del artista. Su entonación general más terrosa y cálida justifica esa cronología amplia, a diferencia de los ejemplares del Banco de España, que se acercan más a las mencionadas guirnalda de la Universidad Complutense.

En cuanto a las especies representadas, también remiten a las frecuentadas por Arellano. Si bien, como ya se ha advertido, su consecución formal, más esponjosa y suelta, las distancia de la definición del maestro de Santorcaz. A él evoca también la estrategia de distribución de las masas de color, concentrando en el centro del ramo las flores más claras, blancas o de un rosa pálido. En tanto en los extremos de la estructura radial que se genera se sitúan los tonos más oscuros y contrastados, como rojos o verdes. En este caso, a falta de comprobación técnica, pero a la vista de otras obras de De la Corte, es muy posible que algunos pigmentos de esta zona hayan oscurecido también debido a su composición.

En el primero de los lienzos, el recipiente destaca solo por su voluminoso pie labrado, sobre el que se yergue un ramo centrado en torno a unas rosas blancas, combinadas con otras sutilmente rosadas o amarillas. Alrededor, se disponen anémonas, tulipanes jaspeados de blanco y rojo, junto a narcisos amarillos y una inflorescencia del mismo color, tal vez de retama. Por último, circundando por el exterior se suceden los claveles, rosas rojas y alguna peonía, junto con otras anémonas y pequeñas ramillas de flores anaranjadas. Algunas de estas flores rodean el rico vástago dorado del recipiente y rozan el plinto, como los claveles, el iris azul y la bella de día que cuelgan a la derecha del espectador. Aunque el tratamiento es delicado y muy atractivo, el mayor interés se concentra en la idea de conjunto, antes que en la individualidad de cada

especimen, lo que dificulta a veces una identificación concreta. De la Corte puso más empeño en la morbidez dinámica y colorista, lo que, en términos de la España barroca recogidos por Palomino en su biografía, definiría la «gentil bizarría» que tanto atrajo a su público. El tratadista informaba de que los modelos de sus flores variaban, pues algunas eran copiadas directamente del natural, pero otras reproducían las ya pintadas por Juan de Arellano o Mario Nuzzi.

El segundo florero recuerda en sus formas a uno de los modelos más utilizados por Juan de Arellano. La estructura de un pie de bronce torneado, que soporta un cuerpo esférico de cristal, abrazado a su vez por un segundo aro metálico y labrado fue empleado por él en múltiples ocasiones, destacando las parejas pertenecientes a las colecciones Naseiro (1664) y Abelló (1667), ambas en Madrid. En cuanto a la distribución del ramo, repite el ritmo de su compañero, con un mayor predominio del blanco y algunas variaciones en las especies. Así, entre las identificables, se incluyen celindas y narcisos blancos. Como su compañero, la ausencia de un detallismo extremo no detrajo credibilidad a los motivos, a fuerza de una diferente aplicación del óleo con la que sugiere diestramente el diferente tacto o relieve de los pétalos. Ya mediante toques breves o cargas de materia simula su encrespamiento, o a través de pinceladas más anchas y planas insinúa su tersura. En esto se aproxima a artistas europeos de su tiempo como la milanese Margherita Caffi (1648-1710) y, en lo que se refiere a la vibrante orquestación de un abigarrado conjunto floral, al napolitano Andrea Belvedere (1652-1732).

Ambas composiciones fueron concebidas como un todo complementario, de claro sentido decorativo, como objetos en los que la naturaleza era traída y aislada al medio urbano. Dispuestas e iluminadas como en un pequeño teatro en lienzo, las flores desplegadas en composiciones ficticias pasaban a adornar, en efigie, los palacios y casas de los cortesanos.



Floreo

C. 1687-1690 | Óleo sobre lienzo | 103 × 83 cm | Colección Banco de España



Florero

C. 1687-1690 | Óleo sobre lienzo | 103 × 83 cm | Colección Banco de España

Manufactura de Gerard Peemans, según cartones de David Teniers III

Estos dos paños pertenecen a una serie de seis tapices dedicados a los meses del año, agrupados en parejas. Estos aparecen encarnados en figuras femeninas que ostentan los atributos distintivos de cada uno, siguiendo las convenciones fijadas por el iconólogo de Cesare Ripa en el siglo XVI. Además, cada mes es acompañado del signo zodiacal correspondiente y un cortejo de geniecillos o niños alados que juegan con las flores o frutos propios de cada estación. Son piezas muy representativas del trabajo de las tapicerías flamencas, que venían dominando el mercado europeo desde finales del siglo XV y aún conservaban plena fama y vigor fabril durante el Barroco. Tanto por sus materiales ricos como por el empaque visual, constituían elementos preferidos en las decoraciones palaciegas, más apreciados incluso que la pintura. A ello se sumaba que las composiciones eran proporcionadas por reconocidos artistas, que prestigiaban aún más el producto. A la vez, los cartones a partir de los que se tejían permitieron sucesivas tiradas con las que satisfacer la demanda de una clientela internacional deseosa de disfrutar del aura de autorías consagradas.

Es el caso de este conjunto dedicado a los meses, cuya primera serie fue encargada por el archiduque Leopoldo Guillermo de Austria, tras su llegada a Bruselas como gobernador de los Países Bajos. Las composiciones fueron ideadas por Jan van de Hoecke entre 1647-1649, quien, asimismo, dio los diseños que sirvieron para confeccionar los cartones. Estos fueron ejecutados por un grupo de artistas que se repartieron el trabajo según su especialidad. Pierre Thijs y Thomas Willeboirts se hicieron cargo de las figuras, en tanto que los animales, fundamentalmente pájaros y peces, fueron encomendados a Adriaen van Utrecht y las flores a Jan Brueghel el Joven. Se tejó en torno a 1650 en Bruselas, en los talleres de Evrard Leyniers III y de Gilles van Habbeke. Este primer ciclo estaba compuesto por un total de diez tapices, ya que el grupo de seis dedicado a los meses era completado por otros cuatro que representaban *El día*, *La noche*, *Los cuatro elementos* y *Las cuatro estaciones*.

Esta serie *princeps* para el archiduque Leopoldo Guillermo acabaría ingresando en las colecciones imperiales en Viena, tras ser heredada sucesivamente por el archiduque Carlos José de Habsburgo y el emperador Leopoldo I. Del prestigio que alcanzó es buena prueba que se tejieran sucesivas tiradas, de las que se conserva íntegra solo la custodiada en el Nationalmuseum de Estocolmo. Con posterioridad, David Teniers III confeccionó unos nuevos cartones rehaciendo los diseños iniciales de Van de Hoecke, en los que incluyó escenas inspiradas en otras composiciones de su padre, David Teniers II. De estas nuevas composiciones se realizaron varias ediciones en los telares del tapicero Gerard Peemans, encargadas por diferentes comitentes. Significativamente, dos de ellas fueron comisionadas por titulares de importantes linajes españoles. Así, la primera de la que hay constancia se tejó para el duque de Pastrana y una segunda para el duque de Villahermosa, que es la que nos ocupa. Esta, perteneciente a la Colección Banco de España, junto a la que guarda el castillo de Praga, se mantienen íntegras. Hay constancia de otras series de *Los meses* sin completar, con diferente número de paños, en Waddesdon Manor (Alesbury, Buckinghamshire) —cuatro tapices datados entre 1680-1700—, Holkham Hall (Norfolk) —dos piezas— y la que hasta 1979 estuvo en El Quexigal (Ávila) —tres paños—; así como un fragmento de *Septiembre y octubre*, localizado en el Art Institute de Chicago —1938.1309, posterior a 1675—.

Conforme a testimonios documentales contemporáneos, en 1679 se estaba tejiendo la tapicería para el IX duque de Villahermosa, Carlos de Aragón Gurrea y Borja. El acuerdo alcanzado con Peemans fijaba la confección de «seis piezas de seis anas de altura. El duque hace trato y precio a 25 florines y medio el ana». El escudo situado en cada una, bajo la cartela con el nombre de los meses correspondientes, es el de la ciudad de Mons (Bergen en neerlandés), capital de la región de Henao (Bélgica). Villahermosa, durante su paso por los Países

Bajos como gobernador, había conseguido levantar el cerco francés a esta ciudad en 1678. Este hecho le valió la concesión del Toisón de Oro por Carlos II. Precisamente el lema latino que acompaña a los blasones de Mons hace referencia al honor alcanzado por el conde gracias a las armas, durante la llamada guerra franco-neerlandesa. Su traducción, según García Calvo, sería: «La victoria hanonia concedió la gloria del fruto y los colores de la sangre». Es este el motivo principal que permite identificar la tapicería de la colección con la encargada por Villahermosa, quien buscaría alhajar un salón del palacio familiar con una serie que rememorara el acontecimiento que le valió la máxima distinción de la monarquía hispánica. Tras su paso por diferentes propietarios, pasaron por el comercio anticuario. Después de ser ofrecidos en 1933 al duque de Alba, finalmente fueron adquiridos por mediación de Livinio Stuyck, director también de la Real Fábrica de Tapices de Madrid, con destino a la sede central del Banco de España. La reforma posterior del Salón de Juntas Generales de la entidad se orquestó para su correcta exhibición y en la actualidad mantienen dicha disposición.

Al tratarse de un conjunto dedicado al transcurso del año, las alegorías se sirvieron del repertorio vegetal asociado a los cambios estacionales. A las personificaciones aladas del diseño original de Van de Hoecke, Teniers incorporó escenas populares complementarias tomadas del acervo iconográfico familiar. De forma que el ámbito de la fábula pagana se entremezcla con visiones idílicas de las actividades propias de cada mes. Por ello, en el tapiz de *Mayo y junio*, añadió una danza de aldeanos, significando la alegría que la abundancia y benignidad del clima de la primavera proporcionan. En tanto *Septiembre y octubre* presentan la vendimia. El despliegue floral y de frutos, con el que juegan y revolotean en animadas posturas los genios infantiles, completa con sentido dinámico las más solemnes figuras de las deidades de los meses.



Los meses de mayo y junio

C. 1679 | Tapiz | 418 × 476 cm | Calidad 85/90 hilos/dm |
Inscripciones: «MAIVS.JVNIUS» «G. PEEMANS»





Los meses de septiembre y octubre

C. 1679 | Tapiz | 418 × 476 cm | Calidad 85/90 hilos/dm |

Inscripciones: «SEPTEMBER.OCTOBER»

«B.B | G. PEEMANS»



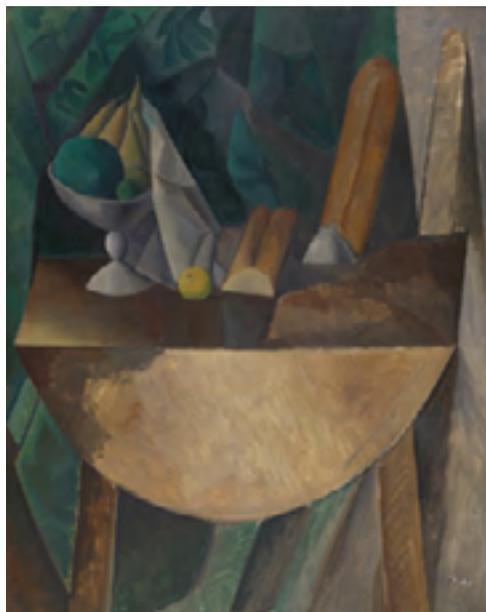


Objetos, hierbas y sustancias. El bodegón contemporáneo en la Colección Banco de España

La irrupción de las primeras vanguardias del siglo XX trajo consigo el cultivo sistemático del género del bodegón. En el arranque de esta centuria los artistas más innovadores lo convirtieron en el campo privilegiado de sus experimentaciones técnicas, formales y conceptuales. Conceder esa importancia al género que las normas académicas habían relegado al rango inferior cabe dentro del código genético del arte vanguardista y su inconformismo contra esas obligaciones. Lo que no parece concordar tanto con su lógica es que de todos los géneros pictóricos disponibles (el del paisaje, el de historia, el del retrato o el desnudo, por ejemplo) los pintores modernos se decantasen por el que más se había identificado históricamente con el virtuosismo realista, que era precisamente uno de sus caballos de batalla. Es esta, sin lugar a dudas, una de las muchas singularidades del género de la naturaleza muerta. En uno de los estudios más recientes sobre *La naturaleza muerta española*, la muestra que se presentó en 2018 en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas y en los Musei Reali de Turín, Ángel Aterido usó como hilo conductor de su discurso expositivo precisamente el carácter paradójico de este género pictórico¹. Y una de sus paradojas radica, ciertamente, en el hecho de que las vanguardias se sirvieran del presunto naturalismo de este género con el objetivo de dar al traste con la idea de realismo en las artes.

Las composiciones pictóricas de objetos abundan, en efecto, en la pintura de Cézanne, en el fauvismo o en las diferentes modalidades del cubismo. Se ven además sometidas a una peculiar transformación por obra de una de las técnicas más revolucionarias ideadas por sus representantes, el *collage*, que supuso la integración de objetos reales en las obras de arte, evitando el rodeo de la representación de la realidad a favor de su directa presentación. Poco después, las imaginativas variaciones dadaístas sobre el bodegón llegarán a desdibujar los contornos del género, abriendo las puertas de par en par, entre otras, a sus sucesivas

metamorfosis contemporáneas. A veces, se ha identificado el origen de esta predilección vanguardista por el bodegón en la preferencia que concedieron los artistas modernos a los valores puramente pictóricos sobre los centrados en los contenidos o narraciones. Se ha alegado, así, que el arte de vanguardia muestra indiferencia por el contenido temático de sus pinturas, incluso lo arrinconaba para poder concentrarse mejor en la propia renovación lingüística del arte. El recurso a la



1. Pablo Picasso
Pains et compotier aux fruits sur une table, 1908-1909
Óleo sobre tabla, 163,7 × 132,1 cm
Kunstmuseum Basel, Basilea, Suiza

representación de objetos irrelevantes o comunes habría favorecido sobremanera esta tarea. Uno de los testimonios que se puede aducir como prueba de esta hipótesis es el óleo de Picasso titulado *Pains et compotier aux fruits sur une table* (1908-1909), que nació como un grupo de personajes alrededor de una mesa y se transformó a continuación en un bodegón con panes, un frutero, frutas y un tazón sobre una mesa en un espacio interior. Las grandes dimensiones del lienzo, inusuales en este género, derivan de esa

¹ Ángel Aterido (ed.), *La nature morte espagnole*, Bruselas, Bozar, 2018, p. 23.

composición original con figuras humanas que, por otro lado, dejó también su huella en la singular disposición de los objetos. El género del bodegón ya había optado tradicionalmente por descartar la figura humana para girar el interés hacia los objetos y las «cosas insignificantes». Presentaba una ventaja adicional: era el cómplice perfecto para desprenderse del ingrediente narrativo que a ojos de los artistas de las vanguardias lastraba la pintura del siglo XIX. Finalmente, los cambios estéticos del siglo XX acabarán invirtiendo la jerarquía académica de los géneros: provocarán que el de historia (conocido en francés como *genre élevé*) pierda su rango superior, y encumbrarán en cambio el del bodegón a una categoría hasta entonces inédita. En realidad, acabarán dando al traste con el rígido sistema de los géneros al decantarse por el de menor prestigio, ese que el orden vigente consideraba menos noble porque su dedicación requería, presuntamente, menos trabajo mental, por ser el menos heroico y el más decorativo, incluso el más femenino.

«La capacidad de la naturaleza muerta de aislar un espacio puramente estético es seguramente uno de los factores que han hecho de este género un elemento central en el desarrollo del arte moderno», aventura Norman Bryson². En instrumentos musicales, copas, platos, fruteros, jarrones o flores, los pintores cubistas encontraron el repertorio de formas más apto para reducir la pintura a su grado cero, sin que el asunto del cuadro interfiriera demasiado en la apreciación y el carácter de lo puramente pictórico. Los objetos cotidianos conformaban un elenco idóneo para experimentar modos de trasposición del volumen al plano pictórico sin tener que pasar necesariamente por los recursos de la perspectiva renacentista. Así, durante las primeras fases del cubismo, se vieron facetados y descompuestos, para a continuación volver a ser armados sobre el lienzo siguiendo una lógica geométrica puramente pictórica. Con posterioridad, y especialmente en las obras del cubismo avanzado del periodo de entreguerras, esas formas se fueron aplanando y relajando gradualmente, se convirtieron en figuras solo sugeridas, fluidas o evanescentes; formas, además, que ocupaban visualmente el mismo plano que los tableros de las mesas en las que se situaban o que los fondos de los espacios en los que se ubicaban. El objetivo era

conseguir una síntesis de línea, luz y color con el plano pictórico. Para los artistas que se hallaban inmersos en estas operaciones, era importante que no se perdieran de vista los referentes reales a los que aludían sus figuras simplificadas, casi a punto de diluirse como formas casi abstractas en la superficie pictórica.

En estas coordenadas se sitúa la obra de numerosos artistas de la nómina del arte nuevo español del siglo XX, como se puede apreciar en algunos de los óleos de esta exposición. No en vano, uno de los aglutinantes de la figuración lírica española, aquí representada por Francisco Bores y Pancho Cossío, fue la experiencia de la modernidad parisina, con la que se familiarizaron en un momento de su evolución, el periodo de entreguerras, en el que la capital de la vanguardia se veía atravesada por corrientes de distinto signo, entre la vanguardia más radical y los anhelos de «retorno al orden». Tanto en su pintura como en la de Rafael Zabaleta es posible detectar el fruto del conocimiento, pero también la asimilación personalizada, de las líneas de fuerza artísticas que empujaban en distintas direcciones a la modernidad. No en vano, la obra de estos artistas fue decisiva para sopesar los derroteros por los que el arte moderno debería transitar a partir de ese momento si se le quería devolver el vigor de las primeras décadas del siglo.

A mediados del siglo XX, las trayectorias de Bores y Cossío ya han desembocado en lenguajes propios que se materializan en la producción de un elevado número de naturalezas muertas. El género les había facilitado también a ellos la tarea de centrarse en los recursos plásticos a costa de dejar en suspenso los elementos narrativos o argumentales. Los bodegones de Bores y Cossío de la Colección Banco de España, datados en los cincuenta y los sesenta, exhiben una franca equiparación de fondo y figura alejada de cualquier tentación literaria. Es una pintura atenta a los objetos cotidianos y volcada en una figuración lírica que parte de presupuestos cercanos a los intereses de la abstracción, aunque sin traspasar su umbral. En ambos casos se percibe la huella del método de Juan Gris, consistente en abordar el cuadro como una

² Norman Bryson, *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid, Alianza, 2005, p. 85.

composición abstracta en la que paulatinamente aparecen alusiones a la realidad. El propio Bores llegó a declarar: «Cuando empiezo un lienzo comienzo como si fuera a pintar un cuadro abstracto y solo cuando ya he comenzado su elaboración introduzco alusiones a la realidad externa: las formas, los colores, las manchas, se van transformando en cacharros, en frutas, en seres humanos; en este punto de confluencia entre la verdad pictórica y la verdad visual es donde encuentro la vida de mi cuadro»³.

La necesidad de agregar espontaneidad e intuición al cubismo que Bores había sentido en París a partir de los años veinte quedará como un sustrato que alcanza hasta sus bodegones de los sesenta, como se puede apreciar en *Nature morte au pichet* (1961) y en *Bodegón* (1960). Sus naturalezas muertas presentan objetos fluidos, sugeridos, casi desencarnados, una pintura clara de composición libre, configurada por medio de pinceladas sueltas, gestuales y libres. Su grado de intimidad con el género de la naturaleza muerta se puede medir por la denominación con la que bautizó su propia producción: «pintura fruta», vinculada a su noción sensual de la pintura. Bores le imprime un carácter luminoso y cromático que sin embargo no impide la presencia de uno de los motivos por excelencia del género, la *vanitas*, como para recordarnos que la *jouissance* de la pintura, y de la vida, son inseparables de su fugacidad.

En los bodegones de Cossío, *Naturaleza muerta con as de trébol* (1955) y *Bodegón* (1962), los objetos adquieren un carácter evanescente y fluctuante; el pintor se recrea en los juegos de transparencias, veladuras y refracciones, con un cromatismo comedido basado en ocre, pardos y marrones. Dispuestos de acuerdo a lo que él mismo llamaba un «inventario de deformaciones», sus figuras parecen estar a punto de diluirse en el ambiente, consistente en el magma denso y pastoso de la materia pictórica. La cercanía de *Bodegón* al lenguaje abstracto no es ajena a una convicción que se había ido apuntalando en este artista desde tiempo atrás, y que llegó a expresar de este modo: «Creo que hay que llegar a la superficie plana. Lo demás es un engaño. La verdad, la única verdad objetiva es la superficie plana, tela o tabla, en la que trabaja el pintor. Esa superficie da la pauta al pintor, es bidimensional como debe ser

la pintura [...] El cuadro no debe ser una “ventana abierta al campo” según el lema impresionista. Debe ser una decoración plana...»⁴.

Por su parte, en el *Bodegón en la ventana* (1944), de otro pintor español de esta misma generación, Rafael Zabaleta, presenciamos un lenguaje mucho menos austero, más rutilante. También su obra frecuentó el género; a menudo, para explorar, como en este caso, el encuentro de un interior con la vista de un paisaje exterior. Sus bodegones tienden a una mayor prolijidad y presentan un cromatismo más animado que el de los pintores que acabamos de mencionar. Asimismo, sus objetos aparecen mucho más definidos y carnosos, se recomponen hasta resultar casi realistas en comparación con la tendencia a las formas meramente sugeridas de otros pintores españoles del momento. En la obra de Zabaleta se detecta, además, el impacto del lenguaje de la pintura italiana propugnada por los artistas del círculo de la revista de *Valori Plastici*, traducida a su propio entorno natal. De hecho, ante el presunto anonimato de los espacios en los que se sitúan las naturalezas muertas de otros artistas, Zabaleta permite al espectador asomarse a su espacio doméstico cotidiano.

Es preciso destacar otra de las constantes que marcan la personalidad del bodegón a lo largo de su historia. Nos referimos a ese carácter quieto y silencioso típico de las escenas tradicionales de este género. Es un rasgo que retienen algunas de las denominaciones que recibió en el pasado, como «pinturas de silencio» o «pinturas calladas». Su pervivencia se observa en algunas de las obras contemporáneas de la Colección Banco de España: en dos esculturas realistas, *Bodegón* de Francisco López (1964) y el *Armario de bronce I*, de Carmen Laffón (1995), y en un óleo, el *Pequeño bodegón azul* de Joan Hernández Pijuan, de 1969. Ponen además de relieve que en algunas ocasiones los elementos representados en este tipo de obras reclaman aún para sí la condición de «cosas», y repelen la de objetos. Cosas, como las de Hernández Pijuan,

3 Cit. en Ángel de la Hoz y Benito Madariaga, *Pancho Cossío, El artista y su obra*, Madrid, Alborada, 1990, p. 170.

4 Cit. en Pablo Jiménez Burillo, «Pancho Cossío», en Valeriano Bozal, *Creadores del arte nuevo*, Madrid, Fundación Mapfre, 2002, pp. 215-242.



2. Joan Hernández Pijuan
Tres copes sobre gris clar, 1971
 Óleo sobre lienzo, 130 × 162 cm
 Cortesía familia Hernández Pijuan

familiares, sencillas y habituales, las que se encuentran a mano; refractarias a su encuadramiento dentro de la categoría demasiado anónima del mero objeto. En el reinado de la «no cosa» y del ruido propios de la edad contemporánea, resultan casi intempestivas. Con frecuencia, en la naturaleza muerta «las cosas están ahí, solas en su soledad de cosas. Aunque no siempre, porque hay cosas que en su soledad tienen memoria de hombre, de tacto de unas manos o unos labios de hombre, y ellas mismas, al separarse, han dejado en el hombre huella: quizás solo un rasguño en el alma, pero puede ser que también un gran boquete»⁵. Con su singular carácter paradójico, el género se presta tanto a subrayar la soledad metafísica de los objetos, su ensimismamiento al margen de los humanos, como a procurar las señas de identidad de las personas, a cobrar la condición de pertenencias que los delatan. Es lo que puede ocurrir cuando accedemos al contenido de un bolso femenino que se ha caído accidentalmente, como se aprecia en la serie de fotografías de Maria Loboda *The Ngombo*, de 2016. Se nos permite asomarnos entonces a un inventario heteróclito de «cosas»: una especie de *kit* de supervivencia en el que se encuentran mezcladas las propiedades apotropaicas de objetos y materiales fríos y cálidos, artificiales y orgánicos, arcaicos y contemporáneos, esotéricos y científicos. Pero aquí nos situaríamos ya en otro orden de cosas, en el del bodegón en el campo expandido.

El bodegón en el campo expandido

La llegada del arte contemporáneo, entendido cronológicamente como el que tiene sus orígenes a mediados del siglo XX, desdibuja con mayor ímpetu las identidades de los géneros tradicionales, y también sus límites. Pero no deja de ser un ejercicio interesante pensar algunas obras contemporáneas desde el panorama de esos antiguos géneros, y, en concreto, desde el género del bodegón. Si ponemos en práctica este ejercicio, es posible aventurar la hipótesis de que a partir de esa época la naturaleza muerta no desaparece, pero da pruebas de una versatilidad que lo sitúa en un campo expandido. En la órbita del arte pop, del nuevo realismo francés y del arte conceptual, es posible detectar las múltiples metamorfosis que experimenta el género. Baste pensar, por ejemplo, en las acumulaciones de objetos tan frecuentes en las tendencias neodadaístas, o en los numerosos ensamblajes de objetos de consumo de algunos artistas pop, donde se subraya la conversión de las «cosas» en imágenes y mercancías. Son bodegones confeccionados a la medida exacta de la sociedad del espectáculo. En el ámbito del arte conceptual, uno de los ejemplos que mejor podría ilustrar esta idea de la naturaleza muerta en el campo expandido podría ser el vídeo de Martha Rosler titulado *Semiótica de la cocina* (1975). En él se ve a la artista blandir ante, o contra, el espectador distintos utensilios de cocina, nombrados por orden alfabético. Los humildes cacharros del bodegón de siempre se transmutan en armas arrojadas de la lucha feminista: la *still life* se ve reemplazada por una *busy life*.

En cualquier caso, la naturaleza muerta es asimismo un género con la suficiente solera histórica como para convertirse en objeto de las prácticas apropiacionistas recurrentes en el arte contemporáneo. En esta exposición, Vik Muniz, en *Still Life with a Bouquet of Fruit, after Caravaggio* (2006), utiliza el papel cuché de las revistas de moda para replicar una obra del pintor barroco, ofreciendo la posibilidad del reconocimiento tanto de la composición de la naturaleza muerta original, como la de los

⁵ José Jiménez Lozano, *Retratos y naturalezas muertas*, Madrid, Editorial Trotta, 2000, pp. 61-62.



3. Martha Rosler

Fotogramas del vídeo *Semiótica de la cocina*, 1975

círculos de papel que se reúnen para su montaje. Mientras que Sandra Gamarra, en *Gabinete N.º 43 (Tillmans)* (2006), reproduce al óleo un bodegón del artista Wolfgang Tillmans, quien es autor a su vez de una amplia serie dedicada a fotografías de naturalezas muertas que le han merecido la consideración de icono actual de este género. De hecho, una de ellas, *New L.A. Still Life* (2001), forma parte de esta Colección. Esta secuencia conforma toda una cadena de referencias metaartísticas que permiten una reflexión sobre el carácter codificado del discurso expositivo.

La(s) sustancia(s) del siglo XXI

Si la práctica artística del siglo XX, desde el momento de las vanguardias históricas, puso en duda la idea de arte como representación fiel de la naturaleza, abrió simultáneamente una fértil vía de reflexión sobre la naturaleza misma de la representación. También el arte del siglo XXI se fundamenta en la conciencia de que todo intento de representación de la naturaleza es una construcción cultural, y no su calco exacto. Y esto no afecta solo al campo del arte, sino a cuestiones relativas a la sustancia misma de la representación científica, pues siembra dudas sobre su carácter presumiblemente objetivo, neutral, universal y aséptico. Es importante tenerlo en cuenta en un momento como el actual, en el que la representación de la naturaleza, muerta o viva, ocupa un espacio considerable de la creación artística contemporánea; y en el que, por su lado, los códigos de la ilustración (en el doble sentido de la palabra)

botánica se reconocen como una más de las fases de la historia de la objetividad científica⁶.

En la actualidad, un sinfín de hierbas, flores, frutas y todo tipo de vegetales invaden las salas de galerías y museos, generando obras híbridas entre los géneros del paisaje, el bodegón y las láminas de los herbarios. Hasta el punto de que, ante la situación medioambiental y política del planeta, cabría preguntarse, como hace Menene Gras en una exposición en curso: «¿Para qué flores en tiempos de miseria?». Los artistas del siglo XXI ofrecen todo un abanico de respuestas, por medio de una producción que pivota entre la derivación de uno de los subgéneros de la naturaleza muerta clásica, el consagrado a la pintura de flores y hortalizas, y las ilustraciones vegetales de los libros de botánica que se remontan a las campañas de exploraciones científicas emprendidas por Occidente a partir de la Ilustración. En esta exposición del Banco de España se pueden ver vegetales naturales o artificiales dibujados, pintados, esculpidos o fotografiados en las obras de Antoni Muntadas, Sheroanawe Hakihiiwe, Fritzia Irizar, Alberto Baraya, Vik Muniz, Alberto Peral, Sandra Gamarra, Paula Anta, Linarejos Moreno, Federico Guzmán, Lothar Baumgarten, Miguel Ángel Tornero, Hans-Peter Feldmann, Xavier Ribas y Joan Fontcuberta.

Algunas de ellas remiten a la historia de la exploración científica del mundo, y de su representación, que se revela como una forma de aprehender territorios y a sus pobladores, de someterlos al dominio de la razón científica europea, y, por tanto, de colonizarlos por medio de las herramientas epistemológicas de genuino cuño occidental. Las reales expediciones botánicas de los siglos XVIII y XIX amparadas por la corona española servían para estudiar, ilustrar y catalogar las riquezas naturales de sus territorios colonizados. En ellas, la razón científica iba de la mano de la razón instrumental. Las tareas científicas de recopilación se alternaban con la realización de informes sobre la viabilidad de la explotación de esos recursos. Así, los «trabajos de herborización» comprendían el estudio del valor farmacológico de las especies, dieron lugar

⁶ Lorraine Daston y Peter Gallison, *Objectivity*, Nueva York, Zone Books, 2007.



4. Anónimo

Hypochaeris sessiliflora (Asteraceae)

Témpera sobre papel, 540 × 375 mm

Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816)

Real Jardín Botánico-CSIC, Madrid

a la creación de gabinetes naturales y procuraron un singular avance del conocimiento botánico. Ahora bien, esa investigación era también extremadamente útil y necesaria para calibrar la rentabilidad económica de las materias primas de América, Asia o África y la posibilidad de apertura de nuevas rutas comerciales en competencia con otras potencias imperialistas del momento. Por eso no es extraño que algunos de esos naturalistas se reconvirtieran en comerciantes. A menudo, la corona integraba en la expedición a dibujantes científicos capaces de evaluar, describir e ilustrar los ejemplares botánicos, lo que dio como resultado unas extraordinarias colecciones de ilustraciones con detalladas representaciones de plantas de muy distintas latitudes. Su iconografía lleva la impronta de esos códigos epistemológicos de la Ilustración, que oponía la necesidad de búsqueda de regularidad en la naturaleza a la variedad de tipos particulares. Algunos ejemplos destacables son las colecciones de dibujos de la expedición del Nuevo Reino de Granada dirigida por José Celestino Mutis, la de Perú y Chile a cargo de Hipólito Ruiz y José

Pavón o las de Filipinas bajo la responsabilidad de Juan de Cuéllar.

La Colección Banco de España contiene un nutrido número de «ejemplares» de herbarios o floras contemporáneas que se basan, parodian o utilizan los métodos y resultados de esas expediciones científicas. En ellos afloran las múltiples dimensiones —artísticas, científicas, históricas, biológicas, geográficas, antropológicas, económicas y políticas— de la expedición, desvelando distintos aspectos de la historia colonial, pero también de sus secuelas en el presente desde una perspectiva postcolonial. A menudo, los artistas se comportan como aquellos viajeros y exploradores ilustrados: dibujan o recolectan plantas, o las inventan, las nombran, establecen taxonomías, simulan viajes. Por medio de estos procedimientos, evocan los intercambios entre distintas culturas, saberes y visiones del mundo, examinan el fenómeno de las migraciones y sacan a la luz el carácter híbrido de las identidades nacionales. Remiten de un modo crítico, en suma, a las herramientas metodológicas y las estrategias narrativas occidentales, y a su proyección en la era de la globalización. Uno de los efectos inmediatos de estas operaciones es la consideración de la razón científico-instrumental de Occidente como sinónimo de voluntad de poder.

La expedición botánica, o más bien su parodia, es el fundamento del trabajo de Alberto Baraya, que recolecta en sus viajes, con un empeño sistemático digno de un botánico ilustrado, una flora artificial que tiene tanto de *made in China* como de reflejo fiel de sus respectivos entornos. Sus plantas artificiales pueden proceder de bordados típicos de una determinada región, o de los distintos rituales o costumbres populares de los territorios que explora. A medio camino entre el souvenir turístico y el objeto ancestral, son también piezas que ayudan a recomponer el rompecabezas de las identidades territoriales. Así *Frutas de bodegón. Expedición Sicilia (lámina 27)*, de 2018, es una «naturaleza muerta» consistente en un frutero hecho de cerámica por un artesano local. Las frutas en él reunidas se han sometido a un proceso de despiece, de forma que también aparecen desplegadas sobre una lámina, imitando los sistemas de clasificación científicos propios de la episteme occidental ilustrada. Las colecciones botánicas de Baraya conducen, como

decíamos antes, a un cuestionamiento de la representación artística de la flora como reflejo fiel de la realidad, para reafirmar su condición de construcción cultural. Reflejan que las láminas botánicas del viajero ilustrado responden en realidad a una cierta concepción del mundo, condicionada por la razón científica que presidió su producción, y, simultáneamente, consiguen desviar la atención hacia su condición artística. La naturaleza y su imitación, por ejemplo plastificada, salen igualmente a escena en los *Paraísos artificiales* coreanos de Paula Anta (2008), que afirma: «En Asia los colores eléctricos de las plantas y flores artificiales salpican todos los rincones de su mundo cercado conviviendo al mismo tiempo con los reales. No hay rivalidad entre naturaleza y su imitación, sino una coexistencia silenciosa y apaciguada»⁷.

También los dibujos de Fritzia Irizar en la serie *Chicxulub. Estudios de un paisaje* (2020-2021), que reproducen paisajes y plantas de la selva yucateca en peligro de extinción, o ya extintas, emulan el estilo de las ilustraciones de un tratado clásico de botánica. La artista se remonta al origen de estas imágenes en el afán explorador occidental para apuntar hacia conflictos económicos y poscoloniales de nuestro presente. Como en los volúmenes ilustrados de la flora de distintos territorios, los arbustos de Irizar aparecen en cada lámina bajo sus respectivos nombres, pero en un idioma inédito en ese repertorio, en maya; se expresan así en la lengua originaria de su lugar de procedencia. La caligrafía cursiva, netamente europea y de color dorado, de estos rótulos funciona como una eficaz llamada de atención sobre varios asuntos. Es un recurso especialmente hábil para aludir a las implicaciones de la apropiación, pasada y presente, de recursos ajenos por medio de una economía de carácter extractivo que privilegia su valor de cambio sobre su valor de uso. Nos recuerda asimismo que lo que los exploradores europeos consideraban «descubrimientos» descansaban en obviar o acallar los saberes que las comunidades originarias de un determinado territorio ya tenían de su entorno natural, incluso en negar, en definitiva, a esas culturas un tipo de conocimiento racional, por medio de su destierro a la categoría de un primitivismo exótico.

La obra de Sheroanawe Hakihiiwe es un peculiar registro de ese acervo de saberes no occidentales.

Es fruto de un trabajo localizado en su entorno, el de las comunidades yanomamis de la selva amazónica, sus tradiciones, cultura y formas de vida; atento, especialmente, a sus modos de relación con la naturaleza. En lugar de la supuesta precisión realista del dibujo científico, Sheroanawe Hakihiiwe recurre a un lenguaje esquemático para trazar con sutil delicadeza y elegancia las siluetas de las especies vegetales de los territorios habitados por los yanomamis, evocando una convivencia basada en su atenta observación y en sus aplicaciones rituales, arquitectónicas o medicinales. Si, en su día, los dibujantes de la expedición dirigida por José Celestino Mutis pusieron un especial cuidado en representar las plantas «del natural» y con pigmentos también naturales, Sheroanawe confecciona a mano el papel sobre el que pinta, hecho de fibras vegetales originarias de la selva amazónica. Resulta, en conjunto, un retrato del frágil equilibrio de un ecosistema con el que sus habitantes mantienen relaciones prácticas y culturales ancestrales. Pone de manifiesto que el valor de esas materias primas, y de sus usos tradicionales por parte de las comunidades que conviven con ellos, son testimonios de formas de conocimiento y de vida alternativos a los de la globalización. Como en el caso de Irizar, sus títulos se formulan en la lengua vernácula. La obra de ambos permite, en suma, atender a la perspectiva de quienes habitan esos ecosistemas. En este sentido, no está de más recordar un dato: las poblaciones de los territorios americanos que observaban las extravagantes actividades de viajeros europeos como Hipólito Ruiz o José Pavón, los botánicos de la Real Expedición Botánica de Perú y Chile a finales del siglo XVIII y principios del XIX, acuñaron para ellos el nombre de «brujos yerbateros»⁸.

Por su parte, en el proyecto coral *Exercises on Past and Present Memories* (2019), Antoni Muntadas parte de una de las mayores rutas comerciales de la historia, la del Galeón de Manila, para convertirla en un contenedor y una metáfora del pasado colonial de España y Filipinas y sus efectos en el presente.

⁷ Paula Anta, «Paraísos artificiales», *Wanderungen*, Alcobendas, Centro de Arte Alcobendas, 2019, p. 138.

⁸ Véase Manuel Lucena Giraldo (ed.), *Atlas de los exploradores españoles*, Planeta y Sociedad Geográfica Española, 2018, p. 206.

El comercio del Galeón de Manila supuso uno de los momentos cruciales del intercambio de mercancías y conocimientos entre Oriente y Occidente, razón por la que se considera vital en el origen de los procesos de globalización.

Muntadas escoge y versiona tres tipos de bienes, a los que se refiere como *presentes*, representativos de los intercambios que se daban por medio de esa ruta entre Asia, América y la península ibérica: los mantones de Manila, los medallones y la cerámica. Todos ellos funcionan como dispositivos de resonancia de esas historias y memorias de la relación colonial entre España y Filipinas. El *presente* de la Colección Banco de España se titula *Malas hierbas*. Se trata de una colección de diez platos de cerámica fabricados en la Cartuja de Sevilla, en alusión a los que llegaban a Filipinas desde este centro de producción. Cada uno de ellos contiene el dibujo de una planta rodeada de una orla circular formada por sus correspondientes nombres en varios idiomas. Sus dibujos recrean el lenguaje de la *Flora de Filipinas* del agustino fray Manuel Blanco, que tuvo una edición ilustrada a finales del XIX, y llevan así la impronta de los inventarios de fuentes naturales elaborados en el pasado por órdenes religiosas y expediciones científicas, como parte inherente del proyecto colonial. Los nombres de las plantas en distintas lenguas —tagalo, español, inglés, latín— ponen de manifiesto el carácter híbrido de las culturas involucradas en la empresa y el papel crucial desempeñado por la traducción en los (des)encuentros entre culturas. Muntadas alude a esta obra como una «vajilla crítica», hecha de «malas hierbas» porque representa las especies nativas americanas que al ser trasladadas a Filipinas se convirtieron en invasivas para las locales. *Los mantones de Manila* también llevan la impronta del carácter transnacional de esta ruta comercial, pues se producían en China, llegaban a España vía Manila, y, como es bien sabido, la cultura popular española se apropió de ellos en manifestaciones tan significativas como los toros o el flamenco. Se han bordado para esta ocasión en Lumbán, en la provincia filipina de Laguna, y llevan impresas escenas de la historia de Filipinas e imágenes de su cultura popular. El tercer *presente* es lo que Muntadas ha llamado *Portable Monuments to Emigrant Anonymous Workers*, en recuerdo y homenaje a la labor de los migrantes filipinos en sus comunidades de destino.

En el contexto del discurso contemporáneo sobre la representación de la naturaleza resulta significativo el *Herbarium* de Joan Fontcuberta (1983) porque, aparte de ser uno de los más tempranos, reúne en sí muchos de los ingredientes y estrategias narrativas que hemos ido mencionado. El artista toma como modelo las fotografías de plantas y flores del álbum *Urformen der Kunst* [Arquetipos artísticos], de Karl Blossfeldt (1865-1932), que es también uno de los puntos de partida de la serie de Linarejos Moreno *Arts Forms in Mechanism XX* (2016-2022). Fontcuberta asume en esta ocasión el papel de «diseñador genético» para crear con distintos materiales minúsculas esculturas de falsas plantas exóticas que en sus fotografías, sin embargo, dan la impresión de ser verdaderas; se contraponen, así, a las plantas auténticas que fotografió Blossfeldt de modo que pareciesen ornamentos arquitectónicos. El fotógrafo ha ideado para sus especies nombres tan excéntricos como convincentes. Una de ellas se llama *Barrufetagodafreda*. Lo cómico no quita lo serio. «Ante la petición de fe ciega que nos hace la cultura tecno-científica —afirma Fontcuberta—, *Herbarium* propone desautorizar cualquier confianza acrítica, desacreditar la representación que se pretendía objetiva y negar la posibilidad de una información. El proyecto turba finalmente al espectador, intoxica sus certezas y estimula la segregación de los correspondientes anticuerpos»⁹.

Es posible que este amplio catálogo de plantas del arte contemporáneo esté generando una sustancia útil para la fabricación de una vacuna. Para ello, contaría con la complicidad del presunto realismo del género del bodegón que, en virtud de su secular cariz paradójico, podría contribuir a sembrar un escepticismo solvente, capaz de poner en suspenso nuestra credulidad ante las imágenes y los discursos sobre la realidad, con el fin de afianzar su credibilidad.

Maite Méndez

⁹ Joan Fontcuberta, cit. en Tania Achondo, «Dossier *Herbarium* de Joan Fontcuberta», *Descierto. Revista electrónica*, n.º 1, 2016. <http://colepi.org/revista/index.php/378-2/> [Consultado: 09/07/2022].

Obras en exposición

Rafael Zabaleta 1907-1960

Entre los numerosos bodegones que pintó Rafael Zabaleta destaca el tipo que se puede apreciar en este *Bodegón de la ventana*: la mezcla de la escena de interior en la que sitúa la naturaleza muerta, con una ventana que permite la vista de un paisaje exterior. En este caso, lo que se divisa a través de las puertas de un balcón son los edificios de una calle. La combinación de un ambiente interior con un paisaje exterior fue frecuente en la tradición moderna cubista, cultivada especialmente por Juan Gris. Ahora bien, en este óleo también se detecta la huella de los nuevos realismos de la pintura europea de entreguerras. La mesa situada ante el balcón presenta formas mixtilíneas y una decoración recargada. Sobre ella, se dispone un abigarrado conjunto de platos, jarrones, un frutero, flores, frutas, un mantel y una esfera blanca. Una parte de la composición aparece presidida por distintas tonalidades de grises, en contraste con los rojos, rosas, amarillos, verdes y naranjas de los elementos jugosos de naturaleza muerta, el azul de un vistoso florero y el del que tapiza la pared del fondo. El motivo romboidal y floral de esta pared corresponde con el que se puede ver frecuentemente en los cuadros del pintor, y coincide con el que decoraba algunas estancias de su casa estudio en Quesada, Jaén, su lugar de nacimiento. En virtud de él, es posible observar cómo se filtra su ambiente privado en su pintura. Frente a la planitud y el lenguaje elusivo que habían cultivado los pintores del cubismo tardío, Zabaleta opta por una descripción más realista y una representación espacial más ajustada a la perspectiva, si bien haciendo un uso bastante libre de sus reglas. Se decanta, además, por representar las sombras de los objetos, lo que el cubismo había obviado. La composición de este óleo es prolija, da cuenta de un gusto peculiar por la exuberancia y la pintura suntuosa.

En esta naturaleza muerta se aprecia otro de los rasgos característicos del estilo de Zabaleta: unas líneas de contorno muy marcadas, que responden al papel de guía que desempeña el dibujo, como «esqueleto del cuadro al que luego hay que añadir el color», en sus propias palabras. Eugenio d'Ors, uno de los mayores defensores de su obra, escribió que supo «incorporar a un refinado pintar de artista, las robustas y substanciosas virtudes artesanas de un pintor de paredes».

El *Bodegón de la ventana* corresponde a un momento de la pintura de Zabaleta en el que ya ha quedado atrás el eclecticismo que acompañó a su asimilación de la pintura vanguardista europea. En su etapa más prolífica, a partir de los cuarenta, se adentra en la definición de un lenguaje propio, que acabará desembocando en lo que la crítica ha denominado «expresionismo rutilante». Entre los géneros que acomete, se encuentra a menudo el del bodegón. Es indudable que, en sus naturalezas muertas, Zabaleta afrontó con decisión la tarea de aunar de una forma convincente la representación de una escena interior con una vista exterior. La mayoría de las veces, y al contrario de lo que ocurre en este caso, se basaba en el paisaje rural de su entorno natal. En esa misión, la habilidad en el manejo de la iluminación es crucial; como se puede apreciar en el *Bodegón de la ventana*, donde se recrea el golpe de luz exterior sobre uno de los batientes de la ventana, en contraste con la relativa oscuridad del paño de la pared de fondo. En su repertorio de naturalezas muertas, junto a estas escenas diurnas se encuentra un sustancioso número de nocturnos.

Maite Méndez



Bodegón de la ventana

1944 | Óleo sobre lienzo | 99 × 80 cm | Colección Banco de España

Pancho Cossío 1894-1970

Junto a la esquina de un sofá, se aprecia una mesa sobre la que descansan varios objetos, como un par de peceras de vidrio, bajo las cuales se transparentan las puntas de dos tenedores de metal y un fragmento de un naipe con un as de trébol, una forma esférica y algunos papeles. Entre el ángulo del sofá y la mesa se alcanza a reconocer un objeto nebuloso, de base cilíndrica y con el extremo superior apuntado, difícil de identificar. El tablero de la mesa tiene formas sinuosas, y su base apenas se insinúa, como si apenas contase con punto de apoyo alguno. La composición se organiza en torno a dos diagonales muy marcadas, y es notable por la forma arriesgada de encuadrar el tema, descentrado, con los objetos recortados y la mesa abatida sobre el plano del lienzo, todo lo cual dota a la escena de severidad e inquietud. La pintura destaca por su pastosidad, las pinceladas son deliberadamente evidentes, y los objetos transparentes permiten el despliegue de un juego de refracciones y transparencias que es frecuente en los bodegones de Pancho Cossío, un género que frecuentó con asiduidad a lo largo de toda su trayectoria artística y en el que se palpa la influencia del cubismo tardío. Sobre las zonas más oscuras se distinguen pequeños puntos de color blanco que contribuyen a dotar al conjunto de una peculiar ambigüedad espacial, como si con ellos se quisiera acentuar la presencia y la realidad de la superficie pictórica entre la propia imagen y la vista del espectador. Este moteado blanco es muy característico de algunas etapas de la pintura de Cossío. De un cromatismo mesurado, destacan en este óleo los tonos ocre y marrones. En esta *Naturaleza muerta con as de trébol* también se reconoce otra de las constantes de su estilo, la aplicación insistente de veladuras y transparencias.

Pancho Cossío pinta este lienzo en 1955, un momento de su trayectoria en el que ya se ha consolidado como uno de los más destacados representantes del arte nuevo, la modalidad creativa entre moderna y vanguardista del arte español de la primera mitad del siglo XX. Es uno de los pintores

más destacados de la Escuela de París, conjunto de artistas para los que el viaje o la estancia en la capital de las vanguardias artísticas de ese siglo tuvieron un especial impacto. Entre sus representantes es usual combinar la recepción de los lenguajes de las primeras vanguardias, fundamentalmente el cubismo avanzado, con esa necesidad de una vuelta al orden o a la tradición que se produjo en el arte moderno después de la Primera Guerra Mundial. Junto a Bores, Cossío es uno de los máximos representantes de una modalidad de esta escuela deudora del segundo cubismo y conocida como «figuración lírica». En el París de las décadas de los veinte y los treinta, había formado parte, junto a otros como el propio Bores, de un grupo secundado por la revista *Cahiers d'Art* y el crítico Tériade, que apreció en ellos una de las vías más fértiles para devolver la vitalidad a los dubitativos derroteros por los que transitaba el arte moderno de ese momento. El tipo de figuras que se pueden apreciar en esta naturaleza muerta, que dan la impresión de estar a punto de diluirse en un magma denso y matérico, con una paleta reducida muy característica, había sido una de las claves de su pintura parisina. Su encuentro con Juan Gris en ese momento habría sido decisivo a la hora de optar por una pintura que, a su juicio, debe tender a la planitud sin olvidar su referencia a objetos reales, como es frecuente en la mayoría de sus bodegones. De ahí, con toda probabilidad, esa tendencia a trabajar los efectos de la refracción de los objetos, que dará lugar a su personal «inventario de deformaciones» y la evanescencia del tema, que afecta a la nebulosa identidad de algunos de ellos. También se palpa en este cuadro la atención prestada a la «materia pictórica» y la posible influencia del discurso sobre ella que había encabezado Giorgio de Chirico. Condujo a Cossío, en las últimas décadas de su trayectoria artística, a un uso cuidadoso de técnicas pictóricas tradicionales, llegando a recurrir a la elaboración artesana de sus propios colores.



Naturaleza muerta con as de trébol

1955 | Óleo sobre lienzo | 73 × 91,5 cm | Colección Banco de España

Antonio Saura 1930-1998

«Un cuadro es ante todo una superficie en blanco que es preciso llenar con algo. La tela es un ilimitado campo de batalla. El pintor realiza frente a ella un trágico y sensual cuerpo a cuerpo, transformando con sus gestos una materia inerte y pasiva en un ciclón pasional, en energía cosmogónica ya para siempre irradiante». Estas palabras, escritas por Antonio Saura en 1958, en torno a las fechas de realización de las obras que conserva la Colección Banco de España, presentan una nueva concepción de la obra pictórica en la que lo corporal, lo dramático y la idea de lucha toman el mando. Fue precisamente hacia la segunda mitad de la década de 1950, en relación con la fundación del grupo El Paso en 1957, cuando Saura se situó en el linaje de la pintura barroca española, donde encontró el negro y el drama, así como la tragedia del cuerpo humano desencajado, para hallar una conexión telúrica y una raigambre «nacional» a su obra, de tal modo que la entusiasta crítica de la época llegó a ver en él el dramatismo del Greco y de Goya, mezclado con la reciedumbre y austeridad de Zurbarán. Pero tal filiación territorial no borra un componente más transnacional, ligado al surrealismo tardío que alimentó sus primeros pasos. Las dos obras del Banco de España son, de hecho, representativas de sendas aproximaciones a la «belleza convulsa» preconizada por André Breton, que tan sugerente resultó para el Saura joven.

Cabeza, realizada en 1958, año en que Saura representó a España en la Bienal de Venecia, no puede desligarse del gusto surrealista por los fantasmas de amputación que encuentra su origen remoto en los

estudios anatómicos. Es una cabeza de perfiles muy esbozados, desgajada de su cuerpo, que alcanza un alto grado de dramatismo al asociarse a una suerte de calavera, expresiva y atormentada, o a una cabeza cercenada de Juan Bautista, una de las primeras metamorfosis de esa fantasía, de especial éxito en el Barroco español. En la obra se puede percibir un cierto interés compositivo que lo aproxima a una naturaleza muerta o a una *vanitas* pasada por el filtro del Picasso fatalista de posguerra, así como el grafismo de un Roberto Matta, a quien lo une esa constelación de líneas vivas esgrafiadas, muestra de un Saura que busca aún una poética gestual propia; un lenguaje que, una vez desarrollado, lo llevará a recuperar el tema de la cabeza desprendida del cuerpo a modo de motivo intermitente hasta fechas cercanas a su muerte. No es descartable, por su fecha temprana, que la obra fuera concebida como «autorretrato», entendido a la manera de Saura. Podrían apoyar esta hipótesis varios hechos: el autorretrato fue una de las prácticas que originó a finales de los cincuenta su interés por el motivo de la cabeza; su extraordinaria similitud con otras obras como *Autorretrato* (1959, Colección R. Stadler, París), de idénticas dimensiones y rasgos casi iguales; y, por último, la clave que aporta el propio artista: «Al no referirse concretamente a un rostro determinado, y habiendo surgido estas obras de mi propia mano, pensé que algo reflejarían de mí mismo, optando por este título equívoco que aún sigue provocando en mí cierto júbilo desmitificador».

Carlos Martín



Cabeza

1958 | Óleo sobre lienzo | 60 × 72,2 cm | Colección Banco de España

Francisco Bores 1898-1972

Esta composición, en la que destaca la combinación de verdes, grises y amarillos, muestra un cromatismo habitual en la pintura de Francisco Bores. En un espacio esencialmente plano, coincidente con el de la propia superficie pictórica, se aprecian formas trazadas con pinceladas gruesas, sueltas y espontáneas que logran una síntesis sutil de línea, color y espacio. Por medio de ellas se sugieren figuras de objetos, como un jarrón con flores, un frutero y una pieza de fruta. Es un buen ejemplo de una sabia combinación de espontaneidad con armonía y equilibrio. Desde los años treinta, en sus numerosos bodegones, Bores había ido adoptando el legado del cubismo, pero distanciándose de su austeridad constructiva para orientarlo hacia lo intuitivo, lo gestual y espontáneo. A partir de los cuarenta ha encontrado ya un lenguaje completamente propio que se materializará en numerosas naturalezas muertas. En este *gouache* destacan las pinceladas fluidas y la equiparación de fondo y figura, alejado de cualquier

tentación literaria. También es un buen ejemplo del carácter de su pintura, atenta a las cosas cotidianas y volcada hacia una figuración lírica que parte de presupuestos cercanos al interés por los valores plásticos propio de la abstracción. La necesidad de agregar espontaneidad e intuición al cubismo que Bores sintió en París a partir de las décadas de los veinte y los treinta quedará como un sustrato que alcanza hasta sus bodegones de los sesenta.

El lienzo se realizó en la época en que su íntimo amigo y protector Tériade editó una monografía sobre él, con un texto de Jean Grenier. De este mismo periodo data la *Nature morte au pichet*, que también forma parte de la Colección Banco de España. Ambas obras reflejan la pervivencia en su trabajo tardío de las líneas maestras de la Escuela de París y son excelentes testimonios de su renovación del género de la naturaleza muerta en el arte moderno del siglo XX.

Maite Méndez



Bodegón

Francisco Bores 1898-1972

En una escena de interior, sobre el tablero ovalado de una mesa reposan varios objetos: una jarra, una fruta y un cráneo esquematizados. La composición destaca por su hábil cromatismo en tonos amarillos, ocres y rojos que sintonizan con verdes y grises. Es un buen ejemplo de la pintura luminosa de Bores, de sus objetos solo sugeridos, del valor plástico que otorgaba al cromatismo y la pincelada, y de su ambición de alcanzar el disfrute de la pintura por sí misma. Con todo, resulta intrigante la inclusión de la calavera en un entorno de tanta luminosidad. Bores, que fue, como otros pintores vanguardistas de su época, un gran bodegonista, enlaza así con uno de los tipos por excelencia de la tradición de este género, el del *memento mori* (recuerdo de la muerte). Esta presencia quizá no sea tan sorprendente si se tiene en cuenta que toda alusión a la muerte lo es también forzosamente a la vida, lo que en este óleo confluye con esa *jouissance* de los valores puramente pictóricos que fue una constante en Bores. Las vanguardias del siglo XX retoman a menudo el asunto de la *vanitas* en alusión a la fugacidad del tiempo, pero eludiendo la retórica efectista y religiosa de algunos pintores barrocos. Es esta línea la que sigue este bodegón, en el que respiran su habitual sentido del equilibrio y su atmósfera de intimidad.

En el momento en el que ejecuta esta pintura, Bores es ya un pintor consagrado y su obra ha entrado en su última etapa, denominada por la crítica «la manera blanca», no tanto por el predominio del color como por su método. Aspiraba, como él mismo declaró, a una mayor luminosidad, al tiempo que desencarnaba la figura. Era una aspiración semejante a la de la pintura abstracta, pero por medios figurativos, y que perseguía, sobre todo, lograr

una especial transparencia. Le condujo, como se puede ver aquí, a una pintura clara, de composición libre y suelta. Desde su establecimiento en París, a mediados de los años veinte, el lenguaje de Bores se había caracterizado por el énfasis en la luz y el color aunado con una «figuración lírica». A partir de los años treinta, el pintor dotó a este tipo de figuración, del que es uno de los máximos exponentes, de unas particularidades que resumió con el nombre de «pintura fruta», esto es, de la noción de pintura como un acto sensual. En París, su obra se había visto permeada por las consecuencias que extrae del cubismo tardío, siguiendo especialmente el método de Juan Gris, consistente en abordar el cuadro como una composición abstracta en la que paulatinamente aparecen alusiones a la realidad. El franco abatimiento del tablero de la mesa en la *Nature morte au pichet* sobre la superficie pictórica es un buen ejemplo de esa asimilación personal de la lección cubista. La necesidad de agregar espontaneidad e intuición al cubismo que sintió a partir de las décadas de los veinte y los treinta quedará como un sustrato que llega hasta sus bodegones de los sesenta.

El lienzo se realizó en el mismo año en que su íntimo amigo y protector Tériade editó una monografía sobre él, con un texto de Jean Grenier. De este mismo periodo data el *Bodegón en gouache* sobre papel de ingreso más reciente en la Colección Banco de España. Ambas obras reflejan la pervivencia en su trabajo tardío de las líneas maestras de la Escuela de París y son excelentes testimonios de su renovación del género de la naturaleza muerta en el arte moderno del siglo XX.

Maite Méndez



Nature morte au pichet

1961 | Óleo sobre lienzo | 91 × 72,5 cm | Colección Banco de España

Pancho Cossío 1894-1970

En este *Bodegón* destaca el carácter denso y pastoso de la materia pictórica, en una composición dominada por un cromatismo terroso, ocre y dorado, con algunos toques grises y verdosos, del que emergen las figuras: algunas frutas, como una pera situada en el eje central inferior del lienzo, o como las que forman el contenido de un frutero o plato transparente ubicado a la izquierda, apenas insinuado mediante pinceladas que dibujan su borde semicircular. A la derecha de la pera del centro parecen adivinarse los contornos claros de la silueta desvanecida de una copa. En la esquina superior derecha se percibe otro recipiente cuyo contenido no queda del todo definido. Junto a él, en la franja superior se disponen otras formas: quizá se trate de más frutas, acompañadas de lo que podría ser descifrado como una botella, u otro objeto de cristal, del que solo asoma un fragmento, ya que ha sido cortado por la línea superior del lienzo. Dos formas ovaladas, trazadas de modo enérgico, atraviesan el espacio central de lienzo. Su identidad resulta aún si cabe más enigmática: cabría leer una de ellas como la figura de un plátano, pero el carácter levemente descriptivo que tiene en su extremo derecho va perdiendo definición en su prolongación hacia la izquierda, casi desmintiendo esa certeza, si es que no transmuta esa fruta en otra cosa; y permitiendo, simultáneamente, dotar de un carácter transparente, y por tanto cristalino, al recipiente que se encuentra en ese lado.

La dificultad que entraña el pleno reconocimiento de estas figuras, sumada al hecho de que emergen de una superficie plana, responde a una decidida voluntad pictórica. En este óleo cabe así percibir un procedimiento por el que Pancho Cossío se había decantado ya en su estancia parisina en los años veinte del siglo pasado: su resultado es una indecisión deliberada entre la opción por describir los objetos y la de conceder el protagonismo a los elementos puramente pictóricos. De ahí que las figuras solo aparezcan sugeridas, mientras que los toques de pincel y de espátula, su densidad y su trazado, los juegos de texturas, veladuras y transparencias, se apoderan del lienzo. En la última década de su vida, el momento en el que se pinta este bodegón, Cossío se sitúa por momentos al borde de la abstracción, sin

renunciar a los referentes reales a los que aluden estas figuras simplificadas, que, sin embargo, presumen de un carácter fluctuante, mezclándose con el espacio pictórico.

La composición es así extremadamente arriesgada, con algunos objetos recortados y la ausencia de profundidad espacial. Por su parte, la gama de colores terrosos es una seña de identidad de la pintura de Cossío, como lo es la fina lluvia de pequeños puntos blancos situados sobre algunas de las partes más oscuras del lienzo.

Pancho Cossío pinta este lienzo en un momento de su trayectoria en el que ya se ha consolidado como uno de los más destacados representantes del «arte nuevo» español. Veterano representante de la «figuración lírica» y la Escuela de París, en la década de los sesenta, tal y como se puede apreciar en esta obra, hace gala de una atrevida libertad creativa. También se palpa en este cuadro su intempestivo interés por la «cocina de la pintura», materializado en el uso meticuloso de técnicas pictóricas tradicionales, que le condujo a la elaboración artesana de sus propios colores, decisiva para imprimir a su pintura ese cariz untuoso tan característico de su lenguaje.

Cossío frecuentó la naturaleza muerta, el género por excelencia de la pintura moderna, a lo largo de toda su carrera artística. La Colección Banco de España posee otro bodegón de este autor, *Naturaleza muerta con as de trébol*, de una fecha cercana, 1955. Juan Antonio Gaya Nuño, en una conferencia sobre el autor, «Pancho Cossío y la tradición pictórica», fechada precisamente en 1955 escribió que el pintor continuaba esa misma historia de limpieza y orden de las «naturalezas tranquilas» de la tradición española, virtudes que, sin embargo, eran propias también del cubismo, «y es lógico que ande bien provisto de ellas un postcubista». Señaló, asimismo, otro de los rasgos presentes en los dos bodegones de esta colección: su gusto por la organización ovoidea y la línea curva, que nos permite sumergirnos en un mundo esférico, de redondeces, como un «barco en riesgo, como una ola levantada, como una nube demasiado baja y peligrosa».



Bodegón

Francisco López Hernández 1932-2017

La Colección Banco de España posee unos fondos bastante representativos de la obra del escultor madrileño Francisco López Hernández, ya que reúne piezas desde los años sesenta, década en la que empieza a trabajar por encargo para relevantes instituciones españolas, hasta casi la actualidad. Por otro lado, además de placas relivarias —tanto en bajo como en altorrelieve— muestra al tiempo que no solo es un gran escultor, sino también un excepcional dibujante. López Hernández emparenta con la tradición en la elección de las disciplinas y materiales entre los que se mueve —fundamentalmente bronce, terracotas y escayolas— y en el uso de los géneros que marcó la academia francesa del siglo XVIII, de entre los cuales aquí encontramos la presencia del bodegón y del paisaje. El realismo en el que se sitúa López Hernández ofrece aportaciones de contemporaneidad. No es la del artista una escultura o pintura del instante, sino de la acumulación de tiempo y emociones: en unas piezas en las que el ser humano está ausente pero marca con sus huellas que es su territorio el que se plasma, esta omisión genera una fuerte carga de contención y silencio, una cierta idea de eternidad. *El membrillo* (1983-1986) sigue en ese sentido la tradición de la *vanitas* barroca, una alegoría de la muerte; sin embargo, en este altorrelieve los objetos que acompañan a las frutas —un bolsito, una cadenita con una medalla— son contemporáneos y colocan la escena en el ahora.

El bajorrelieve tiene en este artista un maestro: aprendió la técnica en el taller paterno y la desarrolló en lo que se ha convertido en una larga y versada trayectoria en el diseño de medallas. En este sentido, el Banco de España le encargó en 1983 dos bronce para la inauguración de la sede central de la entidad en Cádiz. El madrileño eligió para las piezas la representación de dos árboles —un membrillo y una higuera— como símbolos de la vida y de la abundancia; árboles que por su sencillez, detallismo y por la inexistencia de un entorno recuerdan la pintura pompeyana que bien conoce el autor.

5. Francisco López Hernández

El membrillo, 1984

Relieve en bronce, 366 × 177 cm

Encargo al autor por el Banco de España



*Bodegón*

1964 | Bronce patinado | 61 × 53 × 20 cm | Edición 5/5 (existen otras versiones en terracota) | Colección Banco de España

Joan Hernández Pijuan 1931-2005

Se trata de uno de los bodegones contemporáneos más parcos de la Colección Banco de España. En la parte inferior del lienzo, en su eje central, se aprecian un huevo representado de forma realista y una copa, o su sombra clara, dotada de una sustancia evanescente. Una gran porción de la superficie pictórica está ocupada por un espacio plano y oscuro, aunque salpicado de pequeños puntos blancos, que permite entrever la trama de la tela y crea una peculiar atmósfera. Una franja horizontal de un negro más liso en la parte inferior del lienzo parece servir de soporte a los objetos mencionados que, si no fuera por ello, parecerían gravitar en el vacío. El huevo aparece dispuesto de tal modo sobre este soporte que da la sensación de desprenderse de la superficie pictórica, como si estuviera a punto de caer sobre el espacio delantero, el espacio real que ocupa el espectador. Su situación sobre este plano horizontal recuerda un recurso habitual en un sinfín de bodegones barrocos. Las silenciosas e inmóviles figuras de este *Pequeño bodegón azul*, su austeridad y su quietud recortada sobre un fondo oscuro y silencioso, armonizan con la gran tradición de las naturalezas muertas de Zurbarán y de Sánchez Cotán.

Dos años antes de pintar este cuadro, en 1967, Hernández Pijuan, uno de los pintores españoles más destacados de la segunda mitad del siglo XX, confesaba sentirse extraviado en sus investigaciones informalistas, una vía que le había conducido a centrarse especialmente en la materia pictórica. A medida que el interés por esta fue disminuyendo, se sintió cada vez más atraído por las superficies vacías, por los espacios desiertos y el imperativo de establecer una relación entre los objetos y estos espacios. Los objetos deben tener una entidad propia, reflexionaba, pero su equilibrio solo se explica en relación con el espacio. Confiesa haber resuelto finalmente el problema cuando advirtió que su auténtica materia era el espacio mismo. Este cuadro es una de las formas de materialización pictórica de esta solución. Hernández Pijuan acababa de emprender la elaboración de una serie de bodegones en los que reduce al máximo el repertorio de objetos, limitado a tres iconos: una manzana cortada, y, como en este caso, una copa

y un huevo. Estuvieron a punto de anunciar una vuelta al bodegón tradicional, si bien sus composiciones se detuvieron en el lugar exacto en el que advirtió que el espacio era el objeto mismo del cuadro. Se trata de un descubrimiento primordial para su poética, ya que Hernández Pijuan llegaría a confesar que su mayor y más constante preocupación ha sido la de convertir al espacio en el protagonista de su pintura. Y así, en grandes espacios vacíos sitúa estos objetos como foco de atención, haciendo de este tipo de composición el centro neurálgico de la mutación que se está operando en su espacio pictórico. Eran objetos cercanos, pintados invariablemente con realismo sobre fondos oscuros que adquirirían una dimensión metafísica; respondían igualmente a la necesidad de «recuperar lo vivido, lo que conocía, lo que quería, lo que estaba cerca de mí, lo que entendía». A ese escueto repertorio se sumarán enseguida sus útiles de trabajo, «cosas» igual de cercanas. La desnuda presencia de los objetos se encuentra con la resonancia íntima y sosegada que transmite lo cotidiano. A diferencia de otras naturalezas muertas que pintó en este periodo, la copa se aparta aquí de esa voluntad naturalista, para convertirse en una especie de sombra clara o figura inasible o intangible. En todo caso, son siempre objetos muy simples, con un alto grado de perfección formal, que transmiten una sensación de aislamiento y de cosa íntegra, exacta. «Estos primeros objetos los pinto con voluntad de dar soporte, como elementos mínimamente expresivos, al vacío monocromo sobre el que se sitúan. Configuran acotaciones o referencias al espacio». Independientemente de su origen esencialmente pictórico, en estos bodegones de Hernández Pijuan reverberan esas atmósferas despojadas de algunos cuadros de la historia de la pintura que dan la impresión de estar cruzadas por el revoloteo de un alma.

La Colección Banco de España posee otra obra de Hernández Pijuan, *Les albes de Segre*, de 1982, una muestra de su forma de sugerir paisajes por medio de una mezcla de memoria, experiencia y emoción, correspondiente a un periodo posterior de su trayectoria artística.



Pequeño bodegón azul

1969 | Óleo sobre lienzo | 33 × 24 cm | Colección Banco de España

Carmen Laffón 1934-2021

La artista andaluza Carmen Laffón, que hasta la década de 1990 había producido pinturas, comienza a introducirse en la escultura generando muchas de sus piezas tridimensionales, como la que nos ocupa, en bronce, material noble que es común en otros artistas realistas españoles de su generación. No obstante, también se sirvió de ingredientes más pobres, como la escayola de las viñas que presentó en su inolvidable exposición en la abadía benedictina de Santo Domingo de Silos (2006).

Con una presentación frontal y fuertes referencias pictóricas, *Armario de bronce I* (1995) retrata en esta sencilla alacena los mismos objetos que pueden encontrarse en sus pinturas: esta despensa está elaborada a partir de un diseño popular, sin observarse ornamento ninguno, ya que es un mueble funcional. Aparece coronado por una vajilla modesta cuyo referente primigenio podría ser barro (el material con el que, al fin, se ha modelado originalmente la escultura). Un cuenco y una jarrita en la parte superior del mueble acompañan a otros objetos guardados en su interior, entre los que apreciamos un gran bote, pues el armario presenta una de sus hojas abiertas. Pese a lo humilde, la alacena puede cerrarse con llave y es que los objetos que para unos son desdeñables, para otras personas son tesoros. La simplicidad representada en esta naturaleza muerta es paralela a su fórmula de pintar paisajes: «Un paisaje sin adornos. Creo que la cualidad que lo engrandece es su simplicidad, esa aparente simplicidad de horizontales infinitas que dividen los espacios de mar y cielo y configuran la banda del Coto. En la nitidez, en la pureza del dibujo de estas líneas, es donde radica, a mi juicio, su armonía, su vigor y su fuerza», como ella misma lo describiera en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el año 2000.

Carmen Laffón ofrece de forma minimalizadora la loza de diario de una familia modesta, el pan de cada día. Son sencillos objetos ordenados en línea que recuerdan, en este sentido, las fórmulas de colocación de los bodegones de Zurbarán. En esta despensa y en su loza se congela el discurrir del tiempo en un instante, en un segundo que puede resumir la totalidad

de la experiencia vital; por ello, estas alacenas, al igual que el tiempo suspendido de sus pinturas, pueden interpretarse como una acumulación de instantes, en este caso de experiencias en el hogar. Son piezas que transmiten un poso de vivencias que eternizan una cotidianidad, el día a día de las mujeres de nuestro pasado reciente para las cuales una jornada era similar a la siguiente y a la anterior: días de jabón de aceite, de migas de ajo y de brasero en invierno y abanico al pecho en el abrasador verano andaluz. La artista vivió desde niña, de hecho, en la gaditana población de Sanlúcar de Barrameda, en La Jara, donde mantuvo residencia (era en origen la casa de verano familiar) cerca del estuario del río Guadalquivir (el de las barbas granate) y desde donde observó serenamente durante ochenta y siete años, desde la infancia hasta su fallecimiento el pasado año, la belleza viva del Parque Natural de Doñana.

Este armario tiene asimismo apariencia de *lararium*. El *lararium* era un altarcillo romano con elementos que materializaban los espíritus guardianes del hogar, la memoria de los antepasados. En las *domus* se encontraba a la entrada de la casa, en el *atrium*, si bien en las viviendas más modestas quedaba protegido cerca de los fogones, en las cocinas: los dioses y las energías protectoras se colaban entre las sartenes y cacerolas, en la comida como materia primordial, y en el trabajo de cuidar a otros como parte de los afectos, como siglos más tarde la mística española Teresa de Ávila poetizara con su frase «también entre los pucheros anda el Señor» (*Fundaciones* 5, 8).

Los humildes objetos y estantes de Carmen Laffón, cuya epidermis bronceada guarda profundidades insondables de tiempos, evocaciones y memoria, fueron retitulados felizmente por el historiador y crítico de arte español Francisco Calvo Serraller como «Almaríos» porque, según escribió, «están cargados de presencias invisibles, de fantasmas que se escapan por sus entreabiertas puertas».



Armario de bronce I

1995 | Bronce patinado | 71 × 43,3 × 30 cm | Colección Banco de España

Federico Guzmán 1964

Federico Guzmán, un artista cuyo trabajo arrancó a mediados de los años ochenta, se caracteriza por el compromiso en los contextos en los que vive; a partir de su experiencia personal toma conciencia crítica, sensible y emocional de estos lugares, tanto como tejido social dotado de memoria, como de entornos naturales, realizando en ocasiones intervenciones colaborativas de carácter activista que cuestionan el concepto de autoría. De hecho, se considera a sí mismo, tanto como artista como ser humano, una extensión de la naturaleza, reflexión que se vislumbra de manera evidente en su producción de las últimas décadas.

Estas experiencias vitales se producen en lugares muy alejados antaño, pero que hoy, en un mundo globalizado, se encuentran a tan solo unas horas, como Sudamérica y el Sáhara Occidental. Podemos subrayar, especialmente por su buena representación en la Colección Banco de España, piezas que nacieron de sus vivencias en Colombia, país con el que mantiene unos vínculos muy estrechos desde los años noventa: una pintura que sigue los esquemas de la fotografía, *Yagé* (2000); un dibujo científico con tintes poscoloniales, *Theobroma cacao* (2000); el *collage* psicodélico *La dueña de la yuca* (2000); o *Bacano* (1998), dibujos y textos garabateados sobre un fondo con motivos que recuerdan a la selva y que hacen referencia a un lugar que para Guzmán estaba bacano, es decir, que era agradable.

En ocasiones, sus trabajos se basan en rituales indígenas propiciatorios para rogar a los dioses; por ejemplo, llevó a cabo una experimentación plástica que tenía como elemento central la yuca. Para conseguir una buena cosecha se sigue la siguiente liturgia: el «dueño de la yuca» invita a vecinos, amigos y familiares a la cosecha de este tubérculo y se encarga de dirigir la producción y de distribuirla; por su parte, la «dueña de la yuca», quien posee un papel parecido —si bien bajo la supervisión del marido—, actúa sobre las mujeres invitadas; el consumo del yagé también forma parte de este rito que conecta dos de las piezas de la Colección Banco de España.

Para el cacao, presente en esta exposición con la pieza *Theobroma cacao*, Federico Guzmán

huye de la representación del fruto, reduciéndolo a una mera hoja de grandes dimensiones. El artista andaluz la sublima en su agigantamiento pero también al presentarla erguida, de forma frontal y ocupando la práctica totalidad del papel, como si fuera una divinidad, un pantocrátor románico. Este trabajo de Federico Guzmán hace también un guiño a los libros de botánica cuyas ilustraciones, en muchas ocasiones, estaban realizadas por mujeres.

Se tiene conocimiento del uso del cacao desde hace al menos tres mil quinientos años en la actual América del Sur, lo que lo identifica con la historia misma de la humanidad, de forma similar a alimentos de consumo mundial como la cerveza o el pan. El recetario del cacao está muy diversificado: desde artículos bío, chocolates que gozan de un amplísimo formulario, a pura basura en la que el producto manufacturado tiene del fruto casi solo el nombre. Pero en las culturas precolombinas, el cacao formaba parte de numerosos ritos religiosos y pócimas embriagantes y amargas (lo de endulzarlo con caña de azúcar sería posterior, ya en la colonización, siendo denominado por su color «agua de puerco»). También se consideraba que tenía propiedades medicinales, lo que hoy no es baladí ya que sigue siendo un saciante del alma que ayuda en situaciones estresantes. Además, llegó a ser usado, al igual que la sal, como moneda de intercambio comercial. Bajo la producción del cacao se entretajan desde hace siglos millones de viajes intercontinentales entre América, Asia, Europa y África (continente que es hoy el mayor productor del mundo); de hecho, en algunos lugares, no es una huella de tiempos pasados, sino que pone en evidencia que la colonización persiste con fórmulas modernizadas y que el cacao continúa recolectándose con contratas rayanas en la esclavitud. El cacao es una materia prima que mueve millones de euros al año en una industria de exportación que como producto manufacturado se elabora, no obstante, mayoritariamente, en los países de la escena occidental. En este sentido *Theobroma cacao* asume las posturas críticas de los discursos poscoloniales.



Theobroma cacao

2000 | Acuarela sobre papel | 243 x 122 cm | Colección Banco de España

Alberto Baraya 1968

Esta obra se compone de dos piezas: un frutero de cerámica, realizado por un artesano siciliano, y su descomposición en una lámina en la que aparecen representadas y ordenadas cada una de sus frutas artificiales, de acuerdo a una especie de clasificación científica. Esta hoja simula el estilo y la naturaleza de las láminas científicas de los libros de botánica o herbarios (como los de Celestino Mutis) fruto de las expediciones europeas por el mundo a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Eran muestrarios de plantas que o bien dibujadas, o bien sometidas a un proceso de conservación, se ordenaban de acuerdo con una taxonomía que se solía acompañar de más datos, como el nombre de la persona que la había recolectado, el lugar y la fecha de recolección y el hábitat en el que se encontraba. La noción de taxonomía, palabra de origen griego que se compone de *taxís*, «ordenamiento» y *nomos*, «norma», aplicada a la botánica remite a una epistemología de carácter occidental asociada al universo de los exploradores y del colonialismo europeo, y, especialmente, a su «apropiación del Nuevo Mundo». Baraya se considera a sí mismo un «viajero» que simula comportarse como aquellos exploradores, si bien para desbaratar y examinar críticamente, y con buenas dosis de ironía, la acción y la mirada que ha proyectado a lo largo de siglos el hombre occidental en su descripción y dominio del mundo. Se infiere de este modo que las herramientas del conocimiento científico europeo, aplicadas por los exploradores europeos, presuntamente objetivas y universales, fueron cómplices privilegiadas del proceso del colonialismo, si es que no se identifican plenamente con este proceso histórico. Su discurso desvela el carácter de construcción, y no de mera reproducción pasiva, que tienen las ilustraciones científicas sobre la flora de América, y la proyección que el estudio y difusión del reino vegetal tuvieron en la construcción de otras identidades, la de las naciones latinoamericanas, como por ejemplo la colombiana. El carácter exuberante y exótico que los europeos apreciaron en la vegetación

del continente americano se habría desplazado al carácter e identidad de sus habitantes.

Baraya trabaja a menudo con representaciones de plantas, interesándose por el uso de esa vegetación falsa o artificial en la vida cotidiana. Es el caso de *Frutas de bodegón. Expedición Sicilia (lámina 27)*, que forma parte de un proyecto que se llevó a cabo durante una estancia del artista en Palermo en 2018. Sicilia es célebre por sus cerámicas, multicolores o blancas, especialmente las que representan la *testa di moro*, la cabeza del moro aristócrata cercenada por una doncella, las piñas de la fortuna, los soles o lámparas. Constituyen el trofeo-souvenir por excelencia de los turistas que visitan la isla. Baraya ha explicado que en uno de estos talleres de cerámica, el de Santo Stefano de Camastra, encontró el frutero-bodegón de un artesano local, Tommasino, que le permitió confeccionar en su propio taller y con sus moldes de yeso la separación de las frutas (las partes) del bodegón (el todo) para su serie de *Herbario de plantas artificiales*. Se trata de un proyecto artístico sobre las reproducciones vegetales artesanales o *made in China*, fruto de su trabajo procesual como «explorador» y de la consideración de la expedición como una de las bellas artes. El proyecto siciliano recrea el muestrario al que dio lugar la recolección de flora artificial o falsa que Baraya hizo durante su estancia en la isla, prestando una especial atención a las ofrendas florales asociadas a las tradiciones culturales y los rituales de distintas comunidades. El artista trabaja a partir de la idea de la naturaleza como construcción cultural. Y, de este modo, estas piezas constituyen una forma de plantear no solo cuestiones asociadas a la representación de la naturaleza, sino también el problema que suscita la naturaleza de la propia representación. Se expuso en la bienal Manifesta 12, celebrada en Palermo en el año 2018, y en la Galería Fernando Pradilla en Madrid en 2019.

Maite Méndez



Frutas de bodegón. Expedición Sicilia (lámina 27)

2018 | Objetos de cerámica del Taller de Todaro Tommasino en Santo Stefano di Camastra (Messina, Sicilia, Italia),
fotografía y lápiz sobre cartón | Obra compuesta por dos piezas: Lámina botánica: 112 × 80 × 5 cm |
Frutero de cerámica: 30 × 50 × 43 cm | Colección Banco de España

Sheroanawe Hakihiiwe 1971

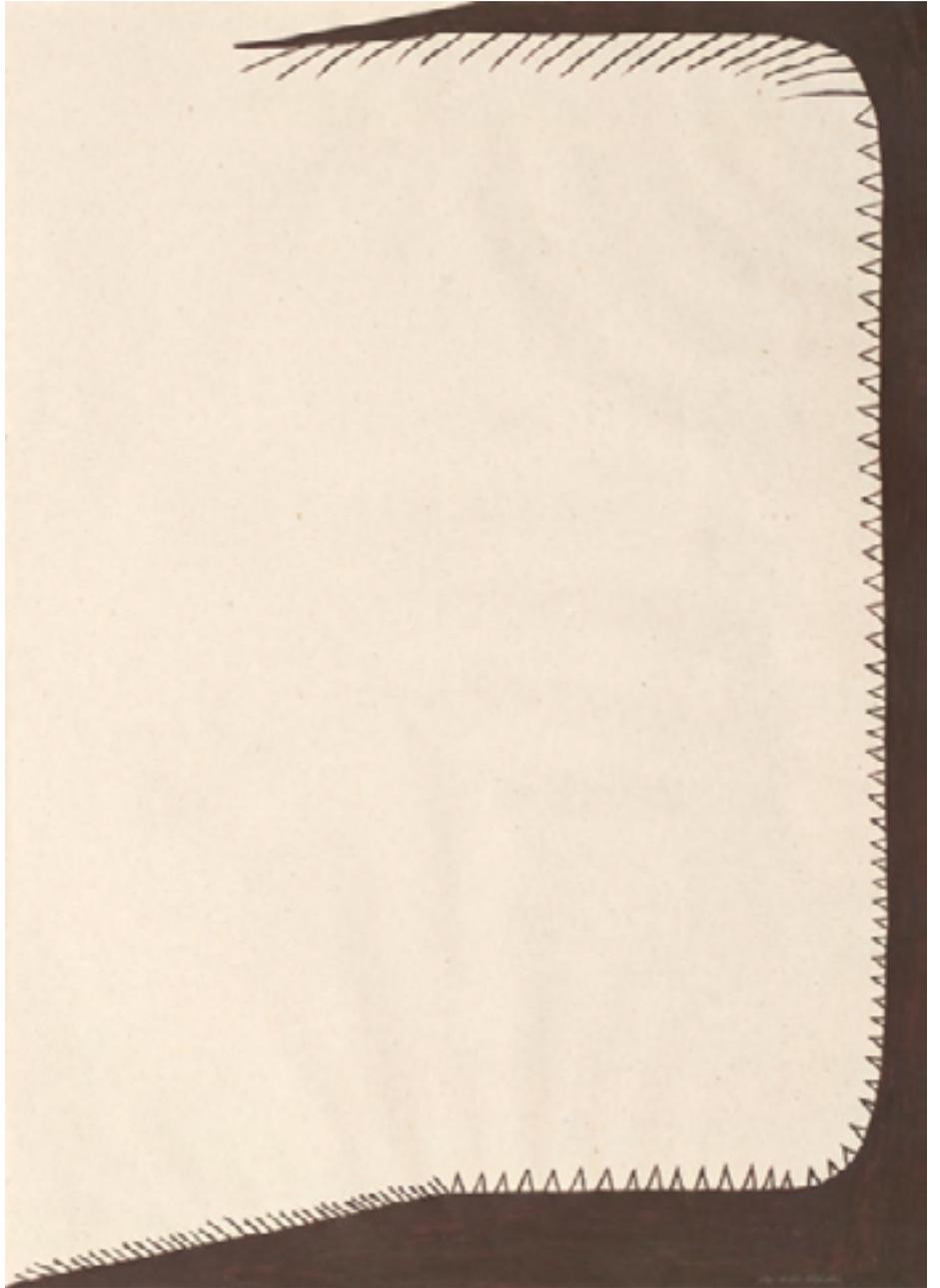
La obra del artista Sheroanawe Hakihiiwe remite a la cosmogonía de su cultura de origen, la de los pueblos yanomami del Alto Oricono, en la Amazonia venezolana. En estas pinturas, se pueden observar tres especies de plantas pintadas sobre papel de fibra vegetal, concretamente, papel de algodón Lanquarelle, de morera y de caña estucado. El conocimiento del soporte es significativo, dado que la carrera del artista arrancó, de la mano de la mexicana Laura Anderson Barbata, con el aprendizaje de la confección de papel con fibras vegetales nativas de la selva amazónica. Sheroanawe pinta sobre esos soportes vegetales las figuras de varias plantas: la de un árbol de ceiba, la de un ejemplar de *prukunama* y la de tres frutos dulces de la selva, o *wakari*. Los títulos originales están en una de las lenguas de los yanomamis. Como es usual en su obra, utiliza una paleta muy restringida, de colores planos, y que a menudo se limita a rojos y negros —los tonos que los yanomamis aplican a la ornamentación corporal que se usa con motivo de celebraciones comunitarias—, en combinación con el color natural del papel. El soporte tiene en los tres casos un valor equivalente a lo representado, pues en todos ellos la superficie que el artista deja sin pintar ocupa un amplio espacio, lo que permite que el papel se haga partícipe de la composición y exhiba sus propias cualidades de origen natural. Los trazos de Sheroanawe Hakihiiwe son firmes y claros, otorgan elegancia y delicadeza a sus pinturas. Sus composiciones son figurativas, pero ajenas al naturalismo occidental; su voluntad de síntesis concede a sus imágenes un aspecto esquemático, cercano a la abstracción. Por ejemplo, el perfil de la ceiba, en negro, es una síntesis muy lograda de algunos de los rasgos más característicos de este árbol: como las espinas del tronco, su copa horizontal o sus gruesas raíces tabulares.

La obra de Sheroanawe Hakihiiwe siempre es fruto de un trabajo localizado en su entorno, el de las comunidades yanomamis de la selva amazónica, sus tradiciones, cultura y formas de vida; atento,

especialmente, a sus modos de relación con la naturaleza. Se inspira en los símbolos, los motivos ornamentales y las especies que esta cultura utiliza en su vida cotidiana: las plantas a las que dan usos medicinales, mágicos, alimentarios y rituales, o con las que construyen sus viviendas y elaboran perfumes; los signos gráficos que se utilizan en las pinturas corporales y en la decoración de la cestería, consistentes en líneas rectas, curvas, puntos o telas de araña; o los fenómenos naturales y sobrenaturales presentes en su mitología cotidiana.

Estas tres piezas pertenecen a su trabajo *Urihi theri* que significa «El lugar de la selva». Consta de composiciones construidas a partir del análisis y el conocimiento de las prácticas yanomamis de la caza, la pesca, la siembra, la cosecha, inseparables de sus formas de espiritualidad y de sus relatos mitológicos.

Como el resto de su producción artística, también aquí el pintor se inspira y se centra en el acervo yanomami, con el propósito de mantener la memoria y elaborar un registro de los valores y saberes acumulados colectivamente, en un medio ambiente tan valioso como amenazado por explotaciones de tipo extractivo, la deforestación, la minería, epidemias y desastres naturales. El artista logra transmitir así el frágil equilibrio y el profundo respeto por un ecosistema y unas formas de vida alternativas a las impuestas por el orden económico de la globalización. La vegetación de este territorio del Amazonas se traduce en las obras de Sheroanawe a su versión más esencial y menos exótica, convertida en una serie de signos gráficos elaborados con contornos firmes y colores puros que remiten a un ritmo atemporal, ajeno a la presión del tiempo lineal impuesto por el orden occidental. La propuesta de Sheroanawe es tanto una interpretación personal y una reivindicación de la tradición e identidad de su cultura natal como un intento de mutuo entendimiento entre las comunidades amazónicas y «los otros».



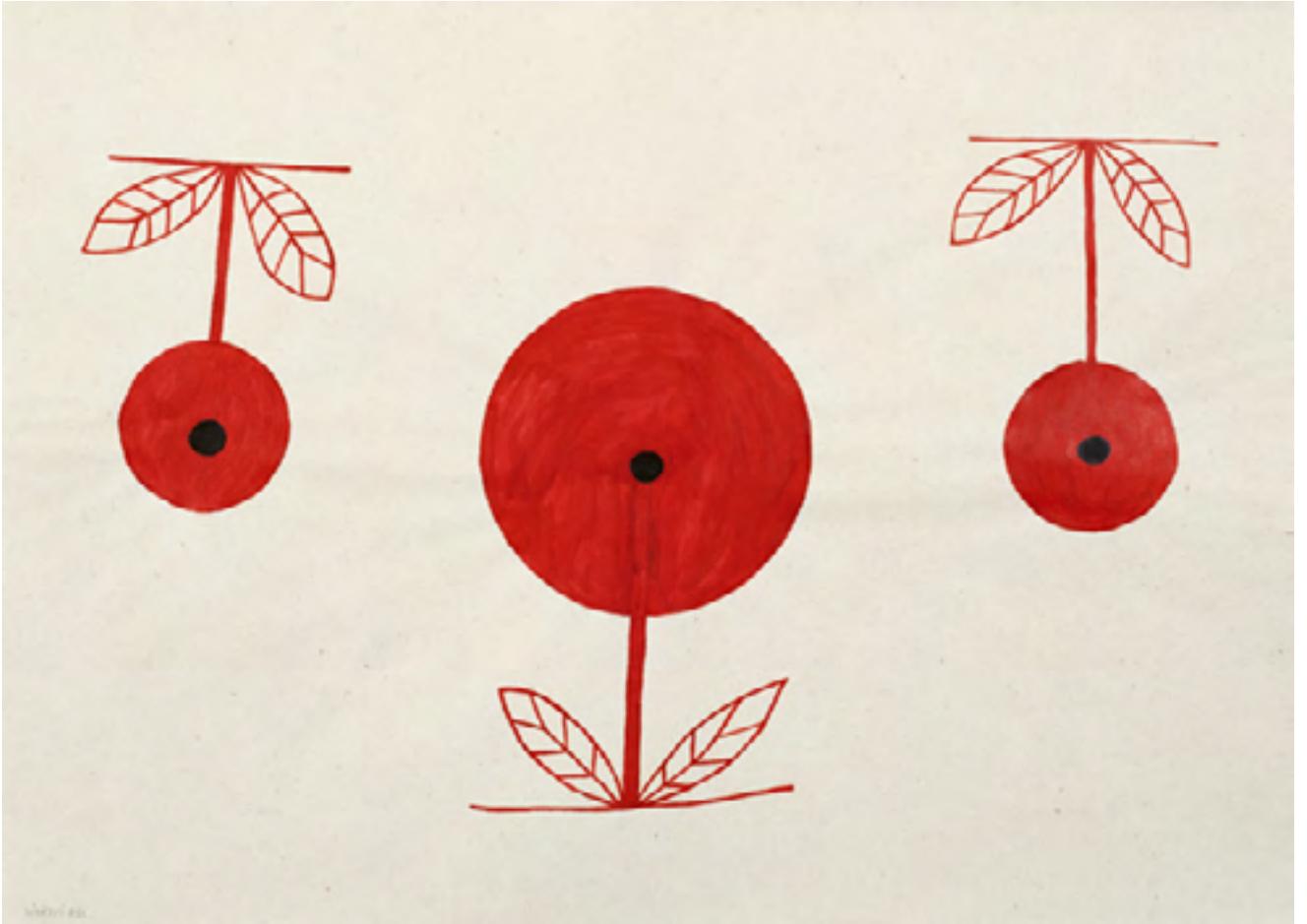
Warimahi akataju (Árbol de ceiba visto de costado)

2019 | Acrílico sobre papel de morera | 70 × 50 cm | Colección Banco de España



Prukunama

2019 | Acrílico sobre papel de algodón Lanaquarelle | 55 × 76 cm | Colección Banco de España



Wakari (Fruto dulce de la selva)

Fritzia Irizar 1977

Los tres dibujos Sin título (uno de ellos subtítulo *Paisajes selva yucateca*, y los otros dos, *Plantas selva yucateca*), fechados en época pandémica (2020-2021), están ejecutados con una técnica peculiar, estrechamente vinculada al carácter procesual de la producción de Fritzia Irizar. Se trata de tinta de cenizas de dólar sobre papel de algodón. La conversión de billetes de dólar en distintos materiales artísticos (tinta de carbón, como en este caso, o bien minúsculos fragmentos de papel, como en el de su proyecto sobre el *Guernica*, por ejemplo) apunta a una de las constantes de la obra de Irizar: la transformación física y simbólica de la materia, especialmente la de aquellos materiales apreciados más por su valor económico y representativo de estatus social que por su verdadera utilidad para la subsistencia de la especie. Casi toda su producción gira en torno al análisis crítico de otro arte, la *chrematistiké*, o sea, el arte de ganar dinero; sobre todo, cuando se practica por medio de una economía de carácter extractivo que sin consideración por el valor de uso de las materias primas del planeta privilegia su valor de cambio.

En una de las láminas se puede observar un detalle del paisaje vegetal de la selva yucateca. Las otras dos imitan el estilo de las páginas de un tratado clásico de botánica y muestran dos especies distintas de arbusto, sobre las que podemos leer, escritas en dorado con una caligrafía manual, las palabras *kucheel* y *tank'as aak'*.

Kucheel o *kuche* es el nombre maya del cedro (*Cedrela odorata*), y procede de la conjunción de la partícula *ku*, utilizada para referirse a lo divino, y *che*, que significa «madera». El cedro tiene una madera fragante cuyas propiedades lo hacen especialmente apto para el tallado, de ahí que la cultura maya lo haya usado tradicionalmente para esculpir imágenes u objetos sagrados. También *tank'as aak'* es un término maya, el nombre de una planta trepadora que tiene, al igual que el cedro, usos medicinales. A menudo, en su afán de ordenación de especies vegetales y animales, la ciencia occidental ideó nombres nuevos y aplicó

sus sistemas de clasificación obviando los empleados por las poblaciones nativas de las regiones que constituían el hábitat de esas especies. Esa elegante caligrafía cursiva de origen ilustrado (semejante al tipo Copperplate) que ha usado la artista en estos dibujos, así como su tono dorado; su carácter, por lo tanto, abiertamente occidental, produce un agudo contraste con las palabras mayas, y remite de un modo sutil a conflictos de cariz poscolonial. En una parte considerable de los proyectos e instalaciones de Fritzia Irizar no solo se pone en cuestión el carácter inútil y vanidoso de los procesos de explotación económica de su país, México, sino también el origen extranjero de las empresas a cuyas manos van a parar sus beneficios, que, por lo demás, se traducen en perjuicio económico, social y ecológico para los habitantes de esas regiones.

Los tres dibujos de especies yucatecas forman parte del proyecto «Chicxulub, estudios de un paisaje», una investigación sobre el cráter del volcán homónimo, situado en Yucatán, llevada a cabo durante el confinamiento por el SARS-CoV-2. En palabras de la propia artista, «intenta provocar la reflexión alrededor de la idea de extinción y de las relaciones de poder entre las especies». Así, se vincula el estado de emergencia causado por la pandemia con el cráter de Chicxulub, provocado por el asteroide que puso fin a la era de los dinosaurios, y que dio lugar «al último gran reordenamiento de poder entre las especies, el cual colocó a los seres humanos en una posición privilegiada que hasta el día de hoy conservamos». Se trata de una reflexión sobre el desequilibrio entre el coste y el beneficio que conllevan los proyectos actuales de desarrollo urbano y turístico en Yucatán, en uno de los ecosistemas más frágiles y genuinos del planeta, y precisamente sobre el mismo territorio en el que tuvo lugar la última gran extinción. Los dibujos de esta serie representan zonas naturales y especies vegetales en riesgo o ya extintas del estado de Yucatán.



Sin título (Paisajes selva yucateca en peligro de extinción)



Sin título (*Plantas selva yucateca en peligro de extinción*)



Sin título (*Plantas selva yucateca en peligro de extinción*)

Antoni Muntadas 1942

El trabajo de Muntadas se compone de una vajilla de nueve platos de loza que contienen el dibujo de diversas plantas cuyos nombres aparecen escritos en varios idiomas formando un marco circular. El décimo plato contiene un texto que dice: «Esta colección de platos forma parte de *Malas hierbas*, vajilla que se centra en la importancia de las plantas en procesos como el viaje, el desplazamiento y la colonización. Suscita la cuestión sobre cómo la historia, las leyendas, la oralidad y la ficción contribuyen a consideraciones relativas a la cultura local y transnacional. Una combinación de investigación y ficción especulativa, la vajilla muestra cómo estas plantas, nativas de las Américas, llegaron a Filipinas a través de Acapulco en el Galeón de Manila en tiempos de la colonización española, que se administraba en la Ciudad de México para el Virreinato de la Nueva España. Muntadas, Nueva York, 6-10-2021».

La propuesta de Muntadas se sitúa así en la intersección de la botánica con los procesos coloniales en la que está trabajando una parte de la creación artística contemporánea para abordar asuntos de cariz transnacional. La vajilla forma parte del proyecto *Exercises on Past and Present Memories*, emprendido en el año 2019 como un examen crítico del pasado colonial de España y Filipinas, así como su relevancia para la historia contemporánea. Se remonta a las mercancías que se embarcaban en el llamado Galeón de Manila, denominación utilizada para referirse a las naves que cruzaban el Pacífico entre Manila y algunos puertos de América, activando la circulación y el intercambio de mercancías, técnicas, plantas, conocimientos, capital, misiones, comerciantes, soldados y, con ellos, culturas y visiones del mundo decisivos para los procesos de conformación del imaginario colonial. Inaugurada en el siglo XVI, duró doscientos cincuenta años, y fue una de las mayores rutas comerciales de la historia, que conectaba Sevilla con la Ciudad de México y Acapulco hasta alcanzar el puerto de Manila, que se conectaba a su vez con China, el Sudeste Asiático, Japón y la India. Esta ruta se considera crucial en los inicios del proceso de globalización. Así, el proyecto artístico de Muntadas propone una reflexión sobre

la genealogía y los intercambios de saberes entre Oriente y Occidente, así como los procesos coloniales que afectan a la construcción de identidades híbridas cuyos efectos siguen siendo palpables en el presente. En *Exercises on Past and Present Memories. Malas hierbas* la porcelana, loza o cerámica implicada en esos intercambios sirve de soporte a dibujos de plantas cuyo título genérico alude al carácter de las especies que viajaron en los galeones de México a Manila, y que al arraigar en otros ecosistemas (de ahí sus nombres en distintos idiomas) se convirtieron en especies invasivas capaces de dañar a las nativas. Muntadas considera estos platos una «vajilla crítica» por representar los efectos agresivos del colonialismo en las comunidades indígenas. Para subrayar sus conexiones históricas, los platos se fabricaron en La Cartuja, la célebre factoría de cerámicas de Sevilla que también viajaron en el Galeón de Manila. El diseño de cada plato se basa en dibujos botánicos históricos, como los de *Flora de Filipinas*, del agustino fray Manuel Blanco (editado por primera vez en 1837 y con una edición posterior ilustrada), y llevan así la impronta de los inventarios de las fuentes naturales elaborados en el pasado por órdenes religiosas y expediciones científicas, como parte inherente del proyecto colonial.

«Exercises on Past and Present Memories» supuso la primera exposición de Antoni Muntadas en Manila (2021-2022), con la colaboración de Ateneo Art Gallery y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Las *Malas hierbas* se reúnen en este proyecto expositivo con otros bienes, a los que el artista denomina «presentes», que formaban parte de las relaciones comerciales entre Filipinas y España, como los *Mantones de Manila*, que Muntadas usa como soportes que aluden a episodios de la historia y la cultura popular filipinas, y los medallones titulados *Portable Monuments to Emigrant Anonymous Workers*, junto a mapas, imágenes de galeones o láminas de herbarios. Todas ellas forman parte del conjunto de «artefactos» para ser activados que suelen poblar sus proyectos.



Exercises on Past and Present Memories. Malas hierbas







Fotografía fija de un mundo en movimiento

En buena parte de las fotografías que Eugène Atget realizó de París entre los siglos XIX y XX, las personas circulan como espectros. La arquitectura, el motivo que llevó al fotógrafo a recorrer partes de una ciudad en plena transformación urbanística, queda fijada con la persistencia de los contornos definidos, con el equilibrio tonal que ofrece una gama amplia de claroscuros. Si existió algo parecido a la nostalgia en la práctica fotográfica de Atget —algún motivo por el que quiso fijar un momento histórico en estado de desaparición—, no parece dirigida a las personas, sino a los lugares y las cosas. La técnica determina el alcance conceptual de sus medios en el momento en que se pone en práctica. Lo trascendental de este hecho, en principio naturalizado, es que esa técnica determinará (determinó) una época, unos medios, una lectura precisa. Eric Hobsbawm lo definió de manera ajustada con esta frase que resume el segundo del «doble fracaso» que asigna a las vanguardias históricas: «La historia de las vanguardias visuales del siglo XX es la lucha contra la obsolescencia tecnológica»¹. Con las cámaras fotográficas desarrolladas solo unos años después, esas imágenes del fotógrafo francés no serían las mismas, como tampoco lo serían nuestras interpretaciones actuales. En caso de no haberlo necesitado para fijar la imagen, ¿Atget hubiera dejado abierto el diafragma el tiempo suficiente como para que algunas de esas figuras humanas parecieran un rastro deambulando por esos lugares esquinados entre el espacio y el tiempo? Es decir, ¿habría evidenciado con sus imágenes el hecho principal de que las personas pasamos por el mundo lo que dura un suspiro, mientras la cultura permanece —desde luego alterada, dañada, en ocasiones destruida— por más tiempo?

«Desde sus inicios, la fotografía implicó la captura del mayor número de temas. La pintura jamás había tenido ambiciones tan imperiales».² En esta frase de Susan Sontag se asientan las bases de un cambio de paradigma. Las *ambiciones imperiales* de la fotografía rompen la tradición burguesa de la pintura por su costura más popular, la del acceso cada vez más extendido a las «cámaras de retratar». La masiva



1. William Henry Fox Talbot
Folded lace and botanical specimen, 1839
Negativo de papel-contacto, 16,2 × 16,4 cm
National Museum of Science & Media, Bradford

utilización de sus modelos siempre más perfeccionados, ligeros y automáticos extendió la necesidad de registrar el mundo hasta convertir lo necesario en urgente y esto, en inevitable. Todos los temas fueron bienvenidos, porque lo importante eran las personas y sus vidas; sus cuestiones cotidianas; los detalles más nimios que pudieran alcanzar, como un mínimo común múltiplo, lo máximo de su existencia. Sin embargo, el uso de la fotografía como herramienta que testimonia unas vidas no siempre encaja con sus usos orientados a la expresión artística que emplea lo fotográfico como medio. Si resulta innegable que los artistas generaron a lo largo de la historia los imaginarios que han construido nuestra memoria visual, no es menos cierto que la fotografía consiguió trastocar para siempre la relación entre la técnica y el resultado estético; entre la pericia y el acceso a la vanguardia. Esta cuestión es tan antigua, al menos, como la propia fotografía. En 1889, cuando se celebraban cincuenta años de su incursión en la sociedad, Peter Henry Emerson hacía balance de la importancia de la fotografía en ámbitos muy variados, desde la ciencia —donde se empleó con acierto en

¹ Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX* [Behind the Times. The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes, 1998], Barcelona, Editorial Crítica, 1999, p. 14. Traducción de Gonzalo Pontón.

² Susan Sontag, «En la caverna platónica», *Sobre la fotografía* [On Photography, 1977], Barcelona, Edhasa, 1981-1996, p. 17. Traducción de Carlos Gardini.

astronomía, biología, ingeniería, geografía o meteorología, entre otras materias— hasta el arte, donde «la influencia de la fotografía sobre la pintura, por otro lado, ha sido maravillosa, como se puede ver en la gran mejoría general de los dibujos en movimiento»³. Ya entonces, del mismo modo, Emerson anunciaba que «después de la imprenta la fotografía es el arma más potente dada al hombre para su desarrollo intelectual»⁴.

Los debates entre estilos fotográficos, entre maneras de emplear el medio, podríamos decir, se han extendido y alargado *sine die*, y sus desacuerdos permanecen aún vivos. En la década de los noventa del siglo XX, con un auge inesperado y desbordante del uso de la fotografía con finalidades artísticas, se hizo patente otra fractura más entre la fotografía denominada «documental» y la empleada en ámbitos netamente artísticos, en especial en galerías de arte, revistas especializadas, museos o colecciones artísticas. Un tipo de fotografía que Dominique Baqué denominó «fotografía plástica». Sin vía posible de entendimiento, una (la primera) parecía erigirse como reveladora de los traumas sociales, de los conflictos globalizados, de la desviación histórica inevitable a través de imágenes que magnifican las diferencias desde una aparente distancia que, no obstante, con frecuencia «estetiza» el dolor ajeno. La otra (la empleada en ámbitos artísticos) no desdeña *per se* lo social, ni lo político, pero lo indica desde una mirada por completo individualizada. El mundo y las cosas que suceden en él se apuntan desde la opinión intransferible y, también, desde la ironía a veces ignorada que implica realizar un gesto simple y solitario en un mundo superpoblado y de gran complejidad. Como en cualquier otro debate, el desacuerdo y los desencuentros son, aquí, cuestiones ideológicas; como una adaptación del concepto de «marco» desarrollado por el sociólogo George Lakoff. Para el lingüista estadounidense, «el enmarcado tiene que ver con elegir el lenguaje que encaja en tu visión del mundo. Pero no solo tiene que ver con el lenguaje. Lo primero son las ideas. Y el lenguaje transmite ideas, evoca esas ideas»⁵. Podemos entender el lenguaje fotográfico como ese transmisor de ideas, el canal que es capaz de evocarlas; las ideas no solo entendidas como abstracción, sino del mismo modo, como ejemplos sensibles de maneras de ver y entender el

mundo. En términos más específicos, podemos verlo como una actualización al debate entre «pictorialismo» y «purismo». John L. Ward lo explicaba de esta manera:

El pictorialismo está basado en la premisa de que una fotografía puede ser juzgada con los mismos patrones con que se juzgan cualquier otro tipo de imágenes (por ejemplo, grabados, dibujos y pinturas); la postura purista está basada en la premisa de que la fotografía tiene un cierto carácter intrínseco y que el valor de una fotografía depende directamente de la fidelidad a este carácter. Para el pictorialista, la fotografía es el medio, y el arte es el fin; para el purista, la fotografía es a la vez fin y medio, y se muestra reticente a hablar de arte.⁶

Si en algunas de las escenas de Atget las personas dejan su rastro como espectros, en muchas de las denominadas documentales deambulan como zombis. En ese espacio mental entre la fantasmagoría del espectro y la supervivencia, por otros medios, del mundo zombi, hay un tipo de imágenes que recurren a la fotografía empleando una de sus máximas: definir la presencia humana por la representación de su ausencia.

La fotografía *Farmer's Kitchen, Hale County, Alabama* (1936), de Walker Evans, es icónica en este sentido. La escena aparece dividida en dos. A la parte derecha, una serie de lamas de madera horizontales, sin pulir, cubre la pared de una estancia y construye el marco de una puerta. A través de esta, a la izquierda, vemos una mesa cubierta con un mantel de hule y,

3 Peter Henry Emerson, «Fotografía naturalista» (1889), en *Estética fotográfica. Una selección de textos* (Joan Fontcuberta, ed.), Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 70.

4 *Ibid.*, p. 71.

5 George Lakoff, *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político* [Don't think of an elephant!], 2004], Madrid, Editorial Complutense, 2007, p. 25. Traducción de Magdalena Mora.

6 John L. Ward, *The Criticism of Photography as Art*, University Press of Florida, Gainesville, 1978. Citado por Joan Fontcuberta en la «Introducción» de *Estética fotográfica. Una selección de textos* (Joan Fontcuberta, ed.), Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 27.



2. Walker Evans

Farmer's Kitchen, Hale County, Alabama, 1936

Copia de gelatina de plata, 24,1 x 17,2 cm

MoMA, Nueva York

sobre ella, una lámpara de aceite; más al fondo, un aparador de madera con una jarra posada en su repisa intermedia. El suelo también de madera de la estancia interior —iluminada por una ventana que no llegamos a ver, pero cuya presencia advertimos en los objetos definidos— está compuesto de tablones cuyas juntas casi forman un ángulo de noventa grados con las propias de la pared en primer término. En esta, donde entra la luz desde la parte derecha, destaca un trapo o toalla blanca colgada de un gancho y una palangana encima de un estante forrado de tela. La compleja pulcritud de la imagen contrasta con la sencillez de la estancia y de los objetos, incluida una silla semioculta entre la mesa y el aparador. Resulta fascinante recorrer la austera sinfonía de luces y sombras de la fotografía: las patas de los muebles bailando entre sí, la claridad limpia de la toalla usada y el interior de la jofaina, los volúmenes curvos de la jarra y la lámpara... Aspectos todos ellos que nos animan a preguntarnos no solo por la pericia de Evans al tomar la foto, sino por el carácter de las personas que habitaron esa casa. Esta es la cuestión principal que mantiene activo su

interés, en cuanto que imagen de un espacio en un tiempo preciso. Hay otras similares realizadas por Evans en las casas de tres familias de Alabama en el verano de 1936 como aporte a un artículo de James Agee que no llegó a publicarse, pero que en 1941 sirvió de base al libro *Let Us Now Praise Famous Men* [Elogiemos ahora a hombres famosos]. Todas ellas exhiben una gran factura compositiva y estética, y todas ellas lanzan aportes sobre el modo de vida de las personas que, sin estar de manera presencial, se hacen visibles a través de los espacios y las cosas, así como sobre la manera funcional o poética de usarlas. A propósito de los objetos que aparecen en las fotografías, Agee escribió que «ni lamiéndolos podrían quedar más limpios»⁷.

Las fotografías que conforman la serie *The Ngombo* (2016), de Maria Loboda (Cracovia, Polonia, 1979) se acercan a esta misma premisa desde la ritualidad de lo contemporáneo. Las cuatro imágenes muestran un planteamiento idéntico: bolsos de mano femeninos abiertos, arrojados sobre alfombras, dejan entrever el contenido interior. Aunque lo pretendieran, estas no son escenas azarosas, sino escenografías perfectamente diseñadas. La textura de las alfombras, de materiales similares al yute o cáñamo, remiten a la tradición manual propia de culturas ancestrales; la piel de los bolsos, a conjunto con el fondo textil elegido, indica la diferencia de clase; los objetos, dispuestos con claridad y orden, reinterpretan la complejidad de las sociedades actuales, en perfecto equilibrio precario entre lo dado y lo construido. El contenido desparramado incluye pastillas, auriculares, bolígrafos, perfiladores de ojos o labios, llaves, agendas, monedas, huesos de animales, plumas de aves, objetos, pequeñas esculturas o postales que representan arte africano. El título evoca lo que, en la lengua de los chokwe, se describe como «agitar la cesta de la adivinación». Los chokwe son una etnia de África Central que vive entre los actuales países de Angola, República Democrática del Congo, Namibia y Zambia. La mezcla de objetos y su pulcra puesta en escena nos animan a pensar en las usuarias de estos

⁷ En <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/265903>. Última visita: 23 de mayo de 2022.

bolsos; en la combinación entre elementos sanadores, como amuletos o pastillas ansiolíticas; en la lucha, antigua como el mundo, entre la vida y la muerte, o entre lo que se olvida pensar cuando se vive y lo que se piensa al sentir la cercanía del fin. No se muestran personas, pero están presentes a través de un rastro que define su sitio en el mundo, en un momento que comprime el tiempo de los mitos con el de la Ilustración científica hipertecnificada.

La belleza de la ausencia se exhibe en las fotografías contemporáneas de la Colección Banco de España como una constante. Un hilo vegetal las une, las empareja o las agrupa para volver a dejarlas solas y enfrentarlas al análisis individual de las miradas. ¿Qué fascinación ejercen las flores y los ornamentos vegetales, los ciclámenes y los parterres sobre nuestros ojos cansados de hiperactividad y bullicio? ¿Es la sorpresa ya conocida que promueven los ciclos estacionales y el ritmo del mundo inalterable? ¿Acaso es como mirar al fuego, que es siempre igual pero resulta siempre diferente? ¿Qué extraña atracción sensual, casi venenosa, provocan las partes ampliadas de una flor sobre nuestras miradas socialmente construidas y políticamente deconstruidas? ¿Tal vez evocan el paraíso perdido, la inocencia antigua? ¿Planea sobre nuestras cabezas el descanso eterno simbolizado en un ramo de flores que recuerda con insistencia la vida marchitándose, como un reflejo idéntico de nuestros cuerpos? En *Un verdor terrible*, Benjamín Labatut narra con extraordinaria belleza la importancia de la ciencia, en especial de la química, en el devenir de la historia, así como la insoportable levedad del mal apoderándose de las mejores mentes de su tiempo. «En 1907, Haber fue el primero en extraer nitrógeno —el principal nutriente que las plantas necesitan para crecer— directamente del aire»⁸. En 1918 recibió el Premio Nobel de Química por este inmenso descubrimiento que «solucionó, de la noche a la mañana, la escasez de fertilizantes que a principios del siglo XX amenazaba con desencadenar una hambruna global como no se había visto antes». Hasta ese momento, los nutrientes que necesitaban las plantas se extraían de «sustancias naturales como el guano y el salitre», imprescindibles «para abonar sus cultivos», sin los cuales podrían haber muerto. Fritz Haber también fue el químico que, ya iniciada la Primera Guerra Mundial, «había planificado el ataque

con gas en Ypres» en 1915. «Al despertar en la madrugada del jueves 22 de abril de 1915, los soldados vieron una enorme nube verdosa que reptaba hacia ellos por la tierra de nadie. Dos veces más alta que un hombre y tan densa como la niebla invernal, se estiraba de un lado a otro del horizonte, a lo largo de seis kilómetros. A su paso las hojas de los árboles se marchitaban, las aves caían muertas desde el cielo y el pasto se teñía de un color metálico enfermizo»⁹. Esta dicotomía entre lo que resulta beneficioso y, a la vez, deviene letal para el interés común, sobrevuela la historia del mundo. Es, de hecho, la historia del mundo.

En un sentido similar, lo natural y lo artificial se relacionan con la extraña familiaridad de lo que resulta recreado y, a su vez, con la dificultad de discernir entre original y copia. La serie de fotografías *Paraísos artificiales* (2008), de Paula Anta (Madrid, 1977), muestra tiendas de plantas y flores artificiales que sorprenden por su exuberancia y su nivel de mimesis con los originales naturales a los que iguala. Tomadas en las ciudades surcoreanas de Seúl, Busán y Daegu, los espacios interiores retratados rebosan vida, en apariencia. Las escenas son compositivamente muy similares: toma frontal y centrada del pasillo que conduce al fondo asilvestrado de los locales y a cuyos lados florece, como si fuera un río, todo tipo de vegetación de vivos colores. La metáfora puede alargarse y, así, comparar el pasillo-río con un camino de baldosas (no siempre amarillas ni siempre baldosas) que hiciera brotar a ambas orillas la vegetación autóctona derivada de sus propios materiales, como un mundo de fantasía artificial que se regenera. En *Busán 01*, el pavimento de gres simula tablones de madera, y con ello cierra el ciclo de la artificialidad perpetua.

La fotografía siempre muestra evidencia, pero con frecuencia es también un recurso para el engaño, y la duda sobrevuela sus fundamentos indicadores de verdad. Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) es el artista español que más ha desbancado de sus trabajos y proyectos la veracidad intrínseca en lo

⁸ Benjamín Labatut, *Un verdor terrible*, Barcelona, Anagrama, 2020, pp. 33-34.

⁹ *Idem*.

fotográfico. Al hacerlo, generó líneas subyacentes de sentido inesperadas y ha provocado una incertidumbre continuada ante el documento entendido como prueba fehaciente. *Herbarium* (1983) es una relectura crítica



3. Portada del libro *Urformen Der Kunst: Photographische Pflanzenbilder*
Karl Blossfeldt
Berlín, Verlag Ernst Wasmuth, 1929

de la fotografía científica que catalogaba especímenes naturales como objetos contruidos por la mano humana. Los libros del escultor Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (1928) y *Wundergarten der Natur* (1932), sirven de referencia para construir unas plantas y organismos en apariencia naturales a partir de los restos industriales y urbanos encontrados en los márgenes de Barcelona. Los intersticios entre la ciudad y el espacio rural inmediato adquieren aquí otro sentido, pues los desechos y su ensamblaje devienen catalogación de especies recreadas, cuyos títulos son un juego irónico de certificación etimológica. Todo resulta ser puro teatro documental que, no obstante, al fotografiarse, adquiere una base de realidad que se impone a lo inventado. Eso que vemos fotografiado tal vez no es lo que pensamos que era en un primer momento, pero es, sin duda alguna, la fotografía de lo

que fue. Más de veinticinco años después de *Herbarium*, Linarejos Moreno (Madrid, 1974) retoma el libro de Blossfeldt (cuyo título en inglés es *Art Forms in Nature*) y lo reinterpreta en su serie *Art Forms in Mechanism* (2009-2016). Las formas fotografiadas aquí, positivadas sobre papel baritado adherido a telas de arpillera intervenidas a mano, son construcciones en las que observamos engranajes, piezas ensambladas, tornillos... El aspecto natural de los objetos es una sensación ficticia; en realidad, son mecanismos contruidos y fotografiados que recrean las imágenes de botánica de los siglos XIX y XX. Si entonces, en especial con Blossfeldt, lo vegetal se representaba como modelo para construcciones en forja o metal destinadas a la arquitectura, ahora Moreno construye las formas naturales para evidenciar el papel transformador de los humanos sobre la naturaleza y la casi imposibilidad de encontrársela sin estar dañada, amenazada, transformada.

La fotografía se vincula de manera estrecha con su origen. La ontología de la imagen fotográfica, precisamente por su relación estrecha con aquello que muestra, la convierte en un medio autorreferencial. Sus rastros en el tiempo forman parte de su discurso. En cada fotografía contemporánea de una «mesa servida» podemos ver *La Table servie* (1832-1833) de Nicéphore Niépce; esa puesta en escena que incluye los ingredientes de un bodegón sobre un mantel domado a la forma de la mesa: un plato llano con un cuenco, una copa y una botella de vino, una jarra, un trozo de pan, la cuchara y el cuchillo situados a la izquierda de los platos y, también aunque menos esperado, un ramo de flores en un búcaro. Este elemento, en principio puramente decorativo y alejado de la funcionalidad del resto de objetos, inicia un recorrido donde lo natural es motivo de representación y argumento de algo más allá de lo explicable. En 1839, el mismo año que el Gobierno francés hacía público y extensivo el invento fotográfico de Niépce comercializado por Daguerre, William Henry Fox Talbot estaba dando un paso más allá. Aunque la calidad de las imágenes aún no podía igualar la del daguerrotipo, desarrolló el negativo de la imagen y las copias sobre papel, inaugurando la fotografía moderna gracias a los avances químicos, entre otros científicos, de John F. William Herschel, a quien «se debe la aportación fundamental de la utilización del hiposulfito sódico



4. Nicéphore Niépce

Nature Morte (La Table servie), 1832-1833

Fisautotipo

Placa desaparecida

como fijador de la imagen argénteas¹⁰. Pero no solo en la técnica, donde desarrolló, por otro lado, la posibilidad de producir innumerables copias a partir de un mismo negativo. Empleando el método del dibujo fotogénico, una versión primigenia de los rayogramas o fotogramas, el inglés obtuvo un buen número de imágenes en las que juntaba trozos de encaje de motivos vegetales con especímenes botánicos. La textura y la definición de los contornos, todavía precarias, permite no obstante poner en el mismo lugar un elemento real y uno representado. Por ejemplo, en *Folded lace and botanical specimen* (1839) una parte del encaje —de textura similar a un panal de abejas— se ha doblado sobre sí mismo, consiguiendo que el patrón doble produzca ahora una «textura» claramente vegetal. La tela, que reproducía o traducía elementos vegetales, se iguala a la muestra botánica que, ofrecida como silueta, parece igualmente una reproducción de tela.

En 1836, Ralph Waldo Emerson publicaba *Nature* [Naturaleza], base del llamado trascendentalismo, por el que se pretendía alcanzar la comprensión de la realidad a través del estudio de la naturaleza. En el capítulo 4 del libro, «Lenguaje», el ensayista estadounidense enumera tres aspectos que vinculan naturaleza y lenguaje: «1. Las palabras son signos de hechos naturales. 2. Un determinado hecho natural es símbolo de determinados hechos espirituales. 3. La naturaleza es el símbolo del espíritu»¹¹. En general, a lo largo del libro, Emerson

vincula lo natural con lo trascendente o espiritual y los capítulos parecen ser meras perspectivas de una misma figura. «No son solo las palabras las que son simbólicas, son las cosas las que son simbólicas. Cada hecho natural es un símbolo de algún hecho espiritual»¹². La representación de la naturaleza se ha vinculado con la pretensión, tal vez imposible, de mostrar lo espiritual en lo puramente caduco. Seguramente no para simbolizar lo uno en lo otro, sino precisamente para demostrar que el paso del tiempo en la naturaleza es un símbolo reducido, pero veraz, del nuestro por el mundo. Naturalezas muertas y *vanitas* pintadas, fotografías de especímenes botánicos o de espacios naturales sin la presión desmedida de lo industrial o civilizado... Son intentos de recuperar no ya un momento previo, un origen mitificado, sino de preservar una mirada sobre la inefabilidad del paso del tiempo. La fotografía pudo conseguirlo de manera fiel al ser capaz de ensamblar diferentes piezas desarrolladas e ideadas por científicos y artistas, una cooperación visionaria entre la cultura visual y el empeño científico, que marcó el desarrollo cultural posterior e inició la vía vanguardista del arte.

El libro de Emerson se publica entremedias de la realización de las fotografías de Niépce y Talbot, e influyó a Henry David Thoreau (1817-1862). De alguna manera, supuso el prólogo conceptual de *Walden*, desarrollado entre 1845 y 1847 durante una experiencia personal y que reivindica la puesta en práctica de algunos de los principios del trascendentalismo. Es el siglo XIX el que inicia un redescubrimiento de la naturaleza como espacio

¹⁰ Entre los libros que explican este momento primigenio de asentamiento de la técnica fotográfica, con sus diferentes estilos de fijación y procesos químicos, se encuentra *Historia general de la fotografía*, Marie-Loup Sougez (coord.), M.ª de los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega y, en concreto, el capítulo «La aparición de la fotografía. Inventores y primeros procedimientos», pp. 31-67, de M.-L. Sougez, Madrid, Cátedra, 2007. Esta cita corresponde a la página 58.

¹¹ Ralph Waldo Emerson, *Naturaleza* [Nature, 1836]. Edición consultada de Madrid, Nórdica Libros, 2020, p. 43. Traducción de Andrés Catalán.

¹² *Ibid.*, p. 45.

amenazado, como lugar ancestral y cada vez más alejado de la vida en unas ciudades industrializadas y tecnificadas *ad infinitum*. Una consciencia de lo lejano o diferente, ya iniciada en las experiencias colectivas de los dioramas y panoramas, que pretendían imitar. Para Walter Benjamin, en su breve y conocido texto *Daguerre o los panoramas*, «era inagotable el empeño de hacer de los panoramas, por medio de artificios técnicos, lugares de una perfecta imitación de la naturaleza»¹³. También Benjamin enlaza con Karl Blossfeldt. El 23 de noviembre de 1928, en el n.º 47 de *Die literarische Welt*, publicaba una reseña del libro *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* [Formas primordiales del arte. Imágenes fotográficas de plantas, 1928] titulada «Algo nuevo acerca de las flores». En ella, elogia a Blossfeldt por lo que supone su obra, que define como «parca en palabras». Sin embargo, continúa: «Habrà que respetar el silencio del investigador que aquí presenta estas imágenes. Quizá su saber es de los que hace enmudecer al que lo detenta. Y aquí el poder es más importante que el saber. Quien compuso esta colección de fotos de plantas se ganó más que su pan. No ha podido ir más lejos en este gran escrutinio de toda la gama de percepciones, escrutinio que va a cambiar nuestra imagen del mundo de un modo todavía incalculable»¹⁴. La manera como el profesor de forja Blossfeldt se convierte en fotógrafo y acaba siendo considerado autor, de hecho como uno de los principales artífices de la nueva objetividad alemana, es similar a cómo Atget pasó de tomar fotografías como apuntes para pintores a devenir fotógrafo reconocido, si bien en su caso décadas después. La clave de la aportación de Blossfeldt la da Benjamin al cuestionar el título de su libro: «*Formas primordiales del arte*: de acuerdo. Pero ¿qué quiere decir eso sino formas “primordiales de la naturaleza”? Es decir, formas que nunca han constituido un simple modelo del arte, sino que desde un principio han aparecido como formas primordiales de todo lo realizado en la obra»¹⁵.

En cualquier caso, la naturaleza y su inmanencia son atracciones constantes para el arte en cualquier momento histórico. En una serie de fotografías de Yosuke Takeda (Nagoya, 1982) los títulos son números de seis cifras, como en la pieza 122445 (2014), que muestra de manera ampliada y parcial un arbusto florido. La escasa profundidad de

campo de la imagen permite convertir el fragmento en un territorio; ramas finas con hojas aciculares verdes, combinadas con flores rojas y rosas, casi fucsias, simulan una abstracción vegetal, una pretensión de abundancia infinita. La obra pertenece a la exposición «Stay Gold», cuyo título es una derivación del poema de Robert Frost *Nothing Gold Can Stay*, en el que se canta a la imposible inmutabilidad del mundo, al suspiro breve que dura la juventud. La pretensión de Takeda con esta obra es alargar el tiempo breve, convertirlo en una medida de duración, repensar el momento expandido —el tiempo dorado— cada vez que se vuelva a mirar la imagen. En esencia, la fotografía es el arte de detener el tiempo y de convocar a su alrededor, de nuevo y cada vez, lo que ese momento supuso para quien lo vivió. El políptico Sin título, de José María Guijarro (Torre de Juan Abad, Ciudad Real, 1953), compuesto de seis fotografías de medio formato, amplía más si cabe esta sensación evocadora del florecer eterno. De colores rosáceos y rojos, estas flores desenfocadas, convertidas también en territorio repleto de accidentes geográficos, nos mirarán siempre desde el pulso impaciente de lo que se renueva cada primavera y surge fortalecido. En este caso, la fotografía es para Guijarro una manera de expresar, desde otra perspectiva, los impulsos poéticos y éticos que recorren su producción. Celan, Valente, Adorno o Hölderlin son convocados a través de esculturas, imágenes construidas o instalaciones, como pasajes o puentes entre el pensamiento y la acción; o entre las sensaciones y los gestos que las expresan.

La autoridad para decidir o establecer lo que es real o no tal vez no recaiga siempre en el arte, por más que históricamente ha determinado cómo representar el mundo. El «apropiaciónismo» desarrollado desde los años ochenta por Vik Muniz (São Paulo, 1961) es como una lectura con varios niveles de comprensión. Emplea imágenes icónicas del arte o de la cultura popular y las recrea empleando otro material o elemento que añade su poder simbólico al análisis

13 Walter Benjamin, «Daguerre o los panoramas», en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 111-113. Edición y traducción de José Muñoz Millanes.

14 *Ibid.*, pp. 11-12.

15 *Ibid.*, p. 13.

final. Lo ha hecho con caviar, café, mermelada, con los materiales y objetos propios de la imagen que representaba a gran tamaño, como monedas para representar un cuarto de dólar, o soldaditos de plástico para retratar un soldado. En *Still Life with a Bouquet of Fruit, after Caravaggio* (2006), de la serie *Pictures of Magazines 2*, Muniz toma el bodegón del pintor italiano y representa la imagen con trozos de papel de color. Realizados con una troqueladora o perforadora, los discos resultantes de papel, de tamaño similar a los copos de confeti, «dibujan» esta escena icónica que, al realizarse con fragmentos extraídos de revistas, reflexiona sobre la función de los medios de comunicación en la difusión del arte. Del mismo modo, la reflexión conduce al propio mercado artístico, del que Muniz no es, por otro lado, ajeno y que plantea de manera solapada.

Canestra di frutta (c. 1597-1600) de Caravaggio está considerada la única obra del pintor que no muestra ninguna figura humana y en ella todavía no se aprecia el tenebrismo que le convirtió en un artista inmortal. Curiosa coincidencia que, prácticamente la única fotografía de esta exposición en la que aparece la presencia humana, unas manos realizando una *Ofrenda de frutas*, pieza de 1994 de Alberto Peral, sea tan *caravaggiana*. Sobre el fondo negro, una luz ilumina dos manos que portan, casi aprietan, una serie de frutas: uvas negras, manzanas, peras, tal vez una ciruela y una naranja. La luz se desliza hacia abajo, iluminando la tela blanca que cubre el vientre y la cintura de un hombre, de la que apenas vemos una mínima franja horizontal. Peral (Santurce, 1966) objetualiza al sujeto, igualando sus manos a las frutas, y la ofrenda dispuesta deviene bodegón tallado, escena pintada, sensualidad contenida. La nocturnidad es un material atractivo para las fotografías, ese lenguaje que se expresa con la luz. De ahí que su ausencia, o el aporte de la luz artificial, teatralice lo fotografiado.

Ocurre algo similar con los dos *fotocollages* de Miguel Ángel Tornero (Baeza, 1978) Sin título (*La noche en balde*), de 2019. Imágenes de plantas raras, marginales, desenfocadas y sobreexpuestas por efecto del *flash*, han sido recortadas y pegadas sobre un fondo también fotográfico, donde conviven con recortes de texturas pintadas y cartón. La imagen base de una de ellas muestra la parte trasera de un Land

Rover, cuya matrícula iluminada por el *flash* emana luz propia, junto a un muro encalado que destaca su blancura también por efecto de la luz artificial. Las flores ocupan el primer término, dejadas sobre la escena como quien cumpliera un ritual, y las capas de recortes, de *collage*, quiebran la unidad formal de la fotografía, sus lógicas de composición ontológicas, por las que todo debe suceder en el espacio bidimensional de la representación. Otra flor rara la representa la obra Sin título (2001) de Federico Guzmán (Sevilla, 1964), un artista ecléctico cuya relación con la naturaleza a partir de estancias en Colombia y el Sáhara Occidental, entre otras geografías, transformó sobremanera su producción a partir de finales de los años noventa. Esta fotografía muestra una rama con hojas rematada por una flor, y está realizada con piezas de espejo independientes y pegadas sobre una pared pintada de azul. En el reflejo fragmentado se entrevén partes de un cuerpo, un brazo en jarras, el trozo de una mano, el cabello... tal vez del propio artista. Al realizar la foto de este espejo personificado o *vegetalizado*, Guzmán funde diversos elementos donde la representación subyace. Está presente en la forma que emula la flor original, en el fondo marino de donde destaca, en las porciones reflejadas de sí mismo. Micromundos y macrocuestiones que solo quedan expuestas como inicio procesual, sin resolución concluyente.

En otra línea de investigación artística, *White passage* (1994) de la artista Hannah Collins (Londres, 1956) recrea una escena que define un mundo propio, donde la narración comienza y concluye. Las fotografías en blanco y negro que realizó en las décadas de los ochenta y noventa tienen cualidades intrínsecas con el ritual, con la representación, con el ocultamiento emocional a través de la presencia simbólica de objetos polisémicos. El gran tamaño de las imágenes —producidas analógicamente a las sales de plata y montadas sobre algodón— las equipara a decorados donde introducirse e interpretar roles anacrónicos, sin guion ni diálogos preestablecidos. En este *pasaje blanco*, dos mesas o peanas cubiertas con una tela clara, que las relaciona pese a su individualidad manifiesta, sostienen sendos trozos de hierba sobre sus tableros. Entre ambas mesas, una tela oscura cae en cascada y marca una separación, al tiempo que un cable de goma o plástico negro

vincula todos los elementos comunes y se precipita enroscado, desapareciendo de la escena por su lado anterior. El ángulo postural que crean los dos objetos entre sí, su diferencia de altura y el copete vegetal superior les otorga una presencia subhumana. La tela de separación entre ambos quizá simboliza un trauma, que siempre es un tránsito; los círculos caprichosos del cable pueden representar los vínculos débiles que aún perduran. Es el poder del arte cuando susurra lo que desea, en lugar de gritar alto lo que quiere conseguir.

Sin referencias humanas, recordemos, pero con todos los elementos suficientes para determinar dinámicas cotidianas, costumbres individuales, rituales colectivos, la fotografía construye sus historias. Entre los artistas que mejor han sabido reflejar el día a día, fotografiar los lapsos donde parece no pasar nada, se encuentran los bodegones desidiosos de Wolfgang Tillmans (Remscheid, Alemania, 1968). *New L.A. Still Life* (2001), entre otras fotografías similares del artista, publicadas en revistas y expuestas con diferentes formatos y texturas, inauguró un «estilo de ver el mundo». La clave está en haber sabido potenciar como protagonistas los momentos estelares del aburrimiento, de la dejadez, del descuido. Esta imagen es el triunfo del tiempo frente a la tiranía de la inmediatez. Dejadas sobre una mesa, medio tapadas por una bolsa negra de plástico, varias piezas de verdura y fruta sobreviven al olvido, deteriorándose y convirtiéndose en detritus. Mientras, a la derecha de la escena, una piña aún pequeña, que pende de una rama a su vez insertada en un búcaro de vidrio con agua, crece y madura. Se entrecruzan dos dinámicas en un solo tiempo, enmarcadas en una única imagen: aquello que tiende a la desaparición y lo que, casi olvidado, sigue su ritmo de crecimiento. Si las fotografías de Evans tomadas en Alabama nos interpelaban sobre composiciones estéticas y las vidas de sus habitantes ausentes, estas nos obligan a repensar el mundo y nuestra relación con él: la austeridad reemplazada por la superabundancia; el equilibrio formal compositivo apartado de un golpe seco por el gesto inmediato. Los grandes relatos diluidos, como un azucarillo, en los tiempos líquidos contemporáneos. La línea de la cotidianidad es gruesa como una sogá y, como esta, tanto puede salvar de un ahogamiento como conformar la horca.

Dos fotografías comparten este mismo palpito. *Madrid* (2009) de Javier Campano (Madrid, 1950) y *Seasoned Egg* (2013), de los portugueses João Maria Gusmão (1979) y Pedro Paiva (1977), prestan atención a objetos usados o acciones hechas, pero ahora sin dueños. La primera muestra una escena en un bar: una mesa con restos de un aperitivo (la cerveza recién tirada y parte de las aceitunas ya deshuesadas) sobre una mesa pegada a la pared. Esta, con un zócalo alto de mármol y el resto del muro estriado, tiene un estante corrido sobre el que se ha dejado una bolsa de papel con la imagen impresa de un cuadro impresionista. El árbol pintado simula un bonsái que surgiera del propio estante y completa una escena de tiempo suspendido. Los productos perecederos adquieren una inmortalidad nueva con las fotografías. Como la yema de huevo salpimentada de la segunda imagen, de Gusmão y Paiva, tan ampliada que sugiere un planeta nuevo, una imagen que podría haber sido tomada por algún astrónomo pionero de la fotografía, salvo por los vivos colores, que la ligan a su tiempo como un certificado de autenticidad y la aventuran a la búsqueda de micropolíticas contemporáneas. También de estos artistas, se incluye la cinematográfica imagen *Tartaruga e papagaio estranho* (2011), una fotografía que muestra un momento de acción dramática. La escena sucede en lo que se intuye es un almacén o un museo de ciencias. En la parte alta de una estantería se ven objetos sobre las baldas de madera: fósiles, un cráneo de animal, algunos papeles, medidores electrónicos y otros materiales variados entre penumbras. En pleno vuelo, un papagayo —que reconocemos por los colores, pero aún más por el propio título— parece dejar caer una tortuga. Ante la escena estática de los objetos inertes del fondo, la acción del primer término, captada con solidez y pericia técnica, nos revela un mundo vivo, de supervivencia, que destaca y hace repensar el contexto y el propio lugar de conservación. La extrañeza de la acción revela que la fotografía detiene el mundo, lo embalsama y lo hace repercutir en otros ámbitos donde las interpretaciones son variadas y llegan a cuestionar sus mismas formas de representación.

Ocurre algo parecido con la fotografía de Xavier Ribas (Barcelona, 1960) Sin título (*Flores*), perteneciente a la serie *Domingos* (1994-1997).

En la imagen se ve un centro de flores sobre una mesa cubierta con un mantel de cuadros; situada en un descampado, al fondo del cual se observa una pared de contenedores de transporte marítimo, muestra un momento incipiente, previo, a una celebración. En la serie, Ribas deambula por algunos de los lugares de su infancia, entonces espacios alejados de Barcelona pero que, ya en los noventa, se han acabado anexionando a la metrópoli. No obstante, la ciudadanía sigue encontrándose en estos ambientes de transición, celebrando sus fiestas como quien mantuviera una cierta resistencia a los cambios orgánicos de los espacios urbanos, siempre en fricción con los márgenes rurales que los delimitan. La visión antropológica del fotógrafo se aprecia no solo en esta fotografía o en el conjunto de la serie, sino a lo largo de su ya extensa trayectoria, donde las imágenes son producto de un tiempo y de las acciones derivadas de sus contemporáneos.

Unas décadas antes, en los años sesenta, Lothar Baumgarten (Rheinsberg, Alemania, 1944-Berlín, 2018) ya utilizaba la fotografía como vehículo de experimentación antropológica, así como testigo único de unas acciones que se desvanecían en el tiempo y pretendían cuestionar la validez del mercado artístico. Derivado de las lecturas e interpretaciones de los textos de Lévi-Strauss, su gran inquietud era reflexionar sobre los conceptos de naturaleza y cultura en un momento donde las ciencias sociales miraban a lo artístico como reflejo recíproco del interés del arte por lo social. *Pilgrim* [Peregrino, 1969] es una fotografía en la que estos dos mundos convergen y habitan. Un cervatillo de juguete indica que lo natural puede reproducirse como relato y juego simbólico; sobre él, el artista ha colocado

lo que parece una flor tropical. El elemento natural (lo «crudo») es el que produce extrañamiento, al no ser plenamente reconocible, mientras que la figurilla (lo «cocido») nos evoca cuentos infantiles, reproducciones precisas del mundo, miradas construidas. Si esta pieza aporta una visión mágica del entorno, no exenta de cuestionamiento sobre lo real, *Blumenbild*, de Hans-Peter Feldmann (Düsseldorf, Alemania, 1941), forma parte de una serie de «fotografías de flores» que fantasean con la idealización de un mundo complejo. Un ramo de *Lilium* o azucenas de variados colores destaca sobre un fondo azul añil. Tres de ellas han florecido, mientras el resto, entre siete y ocho, todavía son nudos previos al estado de floración. Esta imagen no puede aislarse de la serie más amplia a la que pertenece y esta, a su vez, tampoco de otras series del artista alemán donde se produce una relación estrecha entre los títulos y lo representado, una característica propia del arte conceptual y que él lleva hasta una posición radical. Aquí, no obstante, Feldmann parece querer resignificar el concepto de lo bello en el arte a través de una mirada irónica sobre el concepto extendido, también fuera del arte, de la belleza. ¿Qué puede simbolizar mejor este concepto que la fotografía de unas flores que, a su vez, forma parte de una serie de fotografías de flores cuyo título incluye su descripción, «fotografía de flores»? No siempre ocurre, pero tampoco es de extrañar que el arte incida con constancia en su rol consecutivo y alterno entre la repetición y el encuentro; entre lo que se produce como descubrimiento y lo que se consolida como marca.

Álvaro de los Ángeles

Obras en exposición

Lothar Baumgarten 1944-2018

Pilgrim es, junto a *Finsternis gekreuzter Schatten*, una de las dos fotografías del artista conceptual Lothar Baumgarten (Rheinsberg, Alemania, 1944-Berlín, 2018) que posee la Colección Banco de España. Produjo esta imagen en 1969, cuando todavía no había finalizado sus estudios de Bellas Artes en la Kunstakademie de Düsseldorf. Alumno de Joseph Beuys durante un año, sus inicios están fuertemente influidos por las lecturas de Claude Lévi-Strauss. Su padre era, de hecho, antropólogo, por lo que convivió desde niño con abundante literatura crítica sobre etnografía y antropología. El cuestionamiento tanto de los lenguajes como de las disciplinas de la representación en dos y tres dimensiones, la oposición entre naturaleza y cultura, así como el rechazo al mercado artístico atravesaron estos primeros trabajos, caracterizados por la elaboración de esculturas efímeras cuya existencia resta solo en forma de documento fotográfico; se trataba entonces de una estratagema política: no producir objetos que pudieran venderse.

Un año antes de llevar a cabo *Pilgrim*, Lothar Baumgarten se anticipaba a lo que posteriormente se denominó «crítica institucional» al realizar las ochenta y una diapositivas que componen su pieza *Unsettled Objects* (1968-1969). Baumgarten había hecho una selección de los artefactos que atesoraba el Pitt Rivers Museum de Oxford, un museo montado en el siglo XIX, y los había fotografiado para proyectar sus imágenes de forma encadenada, como en un palimpsesto, gracias a un proyector de carrusel. El artista alemán ponía en evidencia cómo los museos occidentales eligen, atesoran y presentan objetos pertenecientes a culturas que *taxonomizan* como pertenecientes al «otro», generando fórmulas y metodologías de estudio pretendidamente objetivas con disciplinas como la etnología y la antropología. *Unsettled Objects* será la primera pieza en la que Baumgarten yuxtaponga texto e imagen. Las palabras sobre las imágenes chocan con las taxonomías científicas con las que, a partir de la ilustración, se genera un relato colonial de «el otro», un desplazamiento que convierte objetos utilitarios en estéticos y en formas incomprensibles encerradas en una vitrina; un relato cuestionado en una pieza como *Pilgrim* que nos retrotrae a lo que Foucault denominaba taxonomías populares en

Las palabras y las cosas, fórmulas de ordenación privativas de un individuo y no consensuadas.

Ya en estas piezas Baumgarten apuntaba su trayectoria posterior de artista etnólogo y antropólogo, si bien aquí el viaje —recordemos su estancia de casi dos años con los indios yanomamis de la selva amazónica venezolana en los años setenta— sería metafórico, un simulacro en el que realizaba instantáneas en el jardín trasero de su casa, en un bosque cerca del Rin. El artista alemán utilizaba objetos encontrados que modificaba levemente para realizar sus pequeñas esculturas; en el caso de *Pilgrim* (1969) se sirvió de un cervatillo pequeño de juguete, un ciervo europeo, que modificó levemente al colocarle encima en forma de corona un elemento desenfocado que puede parecer una planta tropical o una polilla de grandes dimensiones. De esta manera, y con una trampa muy visible, casi inofensiva, cuestiona la teórica objetividad de la fotografía. En los objetos de esta serie, denominada *Kultur-Natur, Manipulierte Realität*, y que finaliza en 1972, buscaba fusionar los dos objetos: aquí nos conduce a interpretar que este pequeño peregrino (traducción al castellano del alemán *Pilgrim*) es un animal mitológico, un mamífero alado que camina hacia un lugar sagrado como acto de devoción y creencia espiritual.

Como ha planteado el propio Baumgarten, «la acumulación etnográfica, la colección de rarezas muy anheladas, da forma visible al deseo de poder, lo que se consigue mediante la adaptación, la manipulación, de lo ajeno. Una adicción a captar lo desconocido a través de la apropiación que se convirtió en programática bajo el colonialismo. Aislados y estilizados como fetiches museológicos, con demasiada frecuencia estos objetos se han reducido a poco más que su plusvalía estética; bajo los sonos de dudosos aplausos, obtienen una existencia exótica como reliquias de mundos hundidos mal entendidas o no entendidas. El deseo de conocimiento y control condujo a una insospechada serie de actividades y modos de ordenación de estos artefactos etnográficos, algunos de los cuales presento como representativos de las actividades históricas de la práctica museológica».



Pilgrim

Joan Fontcuberta 1955

Algunos de los textos más representativos del posmodernismo se publicaron entre la segunda mitad de la década de 1970 y la primera de la siguiente, compilados en los libros *Cultura y simulacro*, de Jean Baudrillard (1978), y *La posmodernidad* (1983), con edición a cargo de Hal Foster («Introducción al posmodernismo») que incluye ensayos, entre otros, de Craig Owens («Las feministas y el posmodernismo»), Jürgen Habermas («La modernidad, un proyecto incompleto») o Fredric Jameson («Posmodernismo y sociedad de consumo»). La cuestión entonces era si se debía certificar ya o todavía no la muerte de la modernidad, cuyo delito consistía en haberse convertido en «cultura oficial» lo que en un inicio fue, en palabras de Foster, «un movimiento de oposición que desafió el orden cultural de la burguesía y la “falsa normatividad” (Habermas) de su historia». La relectura de los grandes relatos en un tono distendido, cuando no irónico, marcó también las prácticas artísticas, reflejos dorados de lo que estaba ya ocurriendo en la sociedad y en la política.

Entre 1982 y 1985, Joan Fontcuberta desarrolló *Herbarium*, su primera serie completa y autónoma. Con ella estableció un canon nuevo: el del cuestionamiento de la verdad en un medio, el fotográfico, reconocido por su capacidad de emular de forma veraz y eficiente aquello que reproducía. La fotografía nunca ha sido inocente y no lo era, ni mucho menos, entonces; pero Fontcuberta arremetió contra la credibilidad y la confianza, casi sacralizada, entre el artista y la audiencia. Aquello que veíamos no era lo que parecía. Donde debíamos ver un conjunto de especies vegetales extrañas e inusuales, pero verdaderas y por ello sorprendentes, había un conjunto de construcciones hechas de restos de objetos, basura y algún componente orgánico, encontrados en la periferia de la Barcelona preolímpica.

Si los libros del escultor Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (1928) y *Wundergarten der Natur* (1932), representan la nueva objetividad alemana, la serie de Fontcuberta iniciaba un camino de cuestionamiento de los grandes relatos, también los asociados a la fotografía. En sus palabras, «tanto para Blossfeldt como para mí la fotografía sirve para hacer pasar ilusoriamente como verosímiles las hibridaciones más insólitas. *Herbarium* simula que esos montajes son verdaderas plantas, mientras que Blossfeldt fotografiaba las plantas verdaderas de modo que pareciesen ornamentos arquitectónicos. En ninguno de los dos casos podemos sustraernos a una pregnancia alucinatoria en la medida en que la imagen fotográfica permite que lo que es falso a nivel de percepción pueda ser cierto a nivel de su presencia en el tiempo».

En efecto, «su presencia en el tiempo» ha llegado hasta aquí, potenciando un gesto entonces adivinatorio que estableció un género propio. Las seis fotografías incluidas en la Colección Banco de España (pertenecientes a una serie más amplia), emplean títulos que desean ensanchar la noción de verosimilitud pero que, al mismo tiempo, magnifican todavía más el poder de su ficción. *Dendrita victoriosa* (1982), *Braohypoda frustrata* (1984) o *Cardus fipladissus* (1985) son algunos de los títulos que simulan un vestigio científico pero donde permanece, sin embargo, un deseo profundo de trastocar la realidad a través del humor y el juego. Pues Fontcuberta es un jugador pertinaz, capaz de inventarse un juego repleto de instrucciones complejas y giros divertidos, y cambiar las reglas a mitad de la partida. A lo largo de cinco décadas, el fotógrafo, ensayista, divulgador y *mago* que es Fontcuberta, ha conseguido generar en quien ve sus obras la más efectiva de las ansiedades, esa que nos cuestiona como espectadores y como sujetos.

Álvaro de los Ángeles







Alberto Peral 1966

La Colección Banco de España posee tres fotografías del artista vasco Alberto Peral (Santurce, Vizcaya, 1966), creador que apareció en la escena cultural española a principios de los años noventa. De fuerte impronta conceptual, Peral ha trabajado con todo tipo de disciplinas, desde el dibujo, la fotografía, la instalación, el vídeo o la escultura —quizás el medio en el que se siente más cómodo y cuyas producciones son más conocidas—. De hecho, el propio artista considera que las piezas realizadas con otros lenguajes remiten a la escultura; en una entrevista con Rodrigo Carreño afirmaba: «Yo soy escultor, pero no tanto en la idea de trabajar la materia, sino que mi cabeza está continuamente pensando en los elementos. Yo vengo de una tradición objetual de los años ochenta de representar físicamente las cosas. Cuando he hecho vídeo o fotografía siempre ha tenido que ver con esa experiencia previa tridimensional. Por eso siempre juego con la bidimensionalidad y la tridimensionalidad. He probado otros medios, pero siempre para experimentar y acabar volviendo no al objeto sino a lo tridimensional y a lo físico». Alberto Peral se vincula a la vanguardia clásica al partir de formas sencillas de carácter geométrico —son comunes los ovoides y las esferas, aunque también los conos—, dotadas de un tratamiento orgánico, cálido, que reclaman tanto la vista como el tacto. De esta manera, resuelve piezas que proyectan reminiscencias antropomórficas y que se asientan con una potente presencia en el ámbito de lo real, incluso si este se traviste de la presunta neutralidad del cubo blanco.

En las tres fotografías de los fondos del Banco de España prima la ambigüedad (*Ofrenda de frutas*, 1994; *Cerradura 1* y *Cerradura 2*, 1999), habiendo sido seleccionada por su iconografía la primera de ellas para esta muestra de tesis sobre el bodegón. Álvaro de los Ángeles conecta *Ofrenda de frutas*, en esta misma publicación con el bodegón de Vik Muniz, *Canasta de frutas*, también presente en la actual muestra por las influencias caravaggiescas que ambas mantienen;

las dos piezas se sirven en distinta medida de la fotografía, pero también de las influencias clásicas y del poder simbólico de la imagen para, desde la experiencia vital contemporánea, hacer referencia a la naturaleza muerta barroca, género que contó con sugestivos ejemplos en la escena artística española del siglo XVII.

En este caso, la fruta —un racimo de uvas negras, peras y manzanas— se presenta como una ofrenda que entregan unas manos masculinas desnudas. Las referencias a los lenguajes barrocos respecto a la luz y a un tiempo en el que las cosas aparecen suspendidas, congeladas, están muy presentes. El sentido de la imagen resulta, no obstante, muy ambiguo. La fotografía está realizada sobre un fondo negro y el ser humano emerge con un fuerte claroscuro solo mostrándose unas manos y un paño de pureza blanco que cubre su vientre y su sexo; estos fragmentos corporales, junto a las frutas, cuyo sentido de ofrenda subraya el título de la fotografía, se iluminan de forma dramática, muy teatral. La poética y la belleza se utilizan como medios para generar la emoción en una imagen cuya iconografía nos parece reconocible, nos remite a un rito cuyo origen se remonta al principio de los tiempos, al momento primigenio de la cultura. La oscuridad conduce también al misterio de los antiguos espacios sacros, solo accesibles para iniciados, donde se producían misterios que conectaban lo contingente con el principio de todo.

En esta ofrenda no acaba de parecer clara la condición del donante: ¿abrazo los frutos de la tierra, los protege o está en el proceso de apretarlos? El que se trate de parte de un cuerpo humano que carece de identidad, del que se nos ha robado el rostro, cosifica la figura generando un continuo con la naturaleza que sostiene. De forma sutil, tanto sujeto como frutos parecen ser entregados, ofrecidos.

Isabel Tejeda



Ofrenda de frutas

Xavier Ribas 1960

En la década de los setenta, Susan Sontag definió un carácter propio de la fotografía que la distanciaba del pictorialismo, por un lado, y que abría el campo temático y conceptual de la imagen técnica en relación con la escena pintada. Este era el interés sin límites de la fotografía por todo lo que le (nos) rodea. Gracias a la tecnología cada vez más precisa, se pudo registrar lo que pasaba desapercibido al ojo humano y, derivado de este salto sin red, se ampliaron los márgenes del mundo. Si la pintura era el *fin* (entendido como finalidad) de unos sucesos históricos importantes y de unas personas o lugares en continuo cambio, pero destacables, la fotografía derivó en *medio*. Y su lógica fue convertir en reseñable cada leve gesto y cada posible cambio.

La década de los noventa añadió a esta ecuación la posibilidad cada vez más factible de reproducir el mundo a escala real. De esta manera, nos vimos frente a mundos creados artificialmente que derivaban, no obstante, y pese a sus diferencias, del real; y este giro perceptivo nos hizo espectadores más despiertos, al tiempo que, como lo definió Peter Osborne, convirtió la fotografía en un lenguaje «posconceptual», consciente de su espacio y de su tiempo. Lo que habían sido temáticas residuales derivaron en grandes temas; los grandes relatos dieron paso a las «micropolíticas» y, en todas y cada una de estas acciones, estuvo la fotografía y ocupó un lugar decisivo. Las ciencias sociales, como la antropología, la sociología o la etnología, recurrieron a lo visual tanto como los artistas emplearon de manera laxa sus metodologías investigadoras. Hal Foster lo certificó en su compilación ensayística *El retorno de lo real*.

Xavier Ribas pertenece a la tipología de artistas que combinan la investigación antropológica con la puesta en escena visual, en especial en los proyectos desarrollados más recientemente. Esta fotografía pertenece a la serie genérica *Domingos*, realizada entre 1994 y 1997, y conformada por treinta y una imágenes. Hay en ella una mirada de curiosidad por las

acciones que remiten a un cierto desclasamiento, que toma forma en espacios de transición entre lo urbano y lo rural, entre límites definidos por sus diferencias. En eso, también Ribas se situó en el centro del debate, pues los espacios de intersticio, liminares, entre lo productivo y lo ocioso, entre lo construido y lo por construir, entre lo dicho y lo callado, se erigieron en gran tema dentro del arte contemporáneo. No faltaron fotógrafos, desde luego, que intentaran definir visualmente lo que Marc Augé denominó «no lugar»: algo que, de tan obvio y presente en las ciudades contemporáneas, aún no se había definido.

En *Domingos*, la mirada de Ribas es a la par sorpresiva y premeditada, y convergen en estas imágenes varios aspectos decisivos, entre lo autobiográfico, lo contextual y lo histórico. El fotógrafo conoce los espacios representados desde su infancia y juventud: «A finales de los años sesenta se construyó la línea cuatro del metro de Barcelona, que unió el barrio del Poblenou con el centro de la ciudad. [...] El sentimiento general en el barrio era que ya no se tendría que ir a Barcelona, sino que ya se estaba en ella». Al mismo tiempo, la fecha de la serie corresponde a los años posteriores al gran *boom* sociocultural de la Barcelona de 1992, cuando se empezaron a visibilizar las costuras del traje de fiesta de una ciudad en continua reinención. Por otro lado, estos domingueros parecen replicar contra los límites geopolíticos de la ciudad con acciones sencillas de vida. El espacio público se recupera para las reuniones amistosas, los convites improvisados o las conversaciones reales. Mientras tanto, por efecto del paso continuado de sus habitantes, se crea una senda entre las hierbas altas para acceder a los edificios sociales. Como un Marcovaldo que cargara con una cámara fotográfica entre las manos, Ribas encuentra en *Domingos* su lugar en el fino equilibrio entre la expectación del ritual conocido y lo inesperado del encuentro fortuito.

Álvaro de los Ángeles



Sin título (*Flores*), de la serie *Domingos*

Wolfgang Tillmans 1968

La Colección Banco de España conserva en sus fondos dos fotografías del artista alemán Wolfgang Tillmans (Remscheid, Alemania, 1968): un bodegón y una pieza monocroma de carácter abstracto. Aunque empezó a realizar estas imágenes casi desde el principio de su carrera, no será hasta más tarde cuando las presente públicamente, ya en la década de los noventa estaba centrado en darse a conocer a través de las provocadoras e impactantes fotografías de la vida nocturna gay en Hamburgo que se publicaron en la revista británica *i-D*. En aquel momento, Tillmans buscaba ofrecer una estampa fidedigna de la vida contemporánea que él mismo experimentaba: la cultura juvenil, el *acid house* y el *clubbing*, temas que pronto amplió retratando escenarios cotidianos: «Mi punto de partida es tomar imágenes contemporáneas, hacer arte que te haga sentir qué es estar vivo hoy en día».

New L. A. Still Life es un bodegón fechado en 2001. El artista alemán, en su rechazo a ser considerado estrictamente un fotógrafo ligado a la cultura pop, empezó a presentar bodegones cuyo referente fundamental se encuentra en la naturaleza muerta del Barroco español. En concreto, esta fotografía muestra un entorno doméstico: se enmarca a la derecha por un florero de cristal de roca que acoge una larga vara de la que cuelga, en equilibrio, precaria, una piña que puede caer al suelo en un instante y desmontar todo el conjunto de forma estruendosa. Una construcción pobretona que desestabiliza al que observa. A su lado, sobre la mesa, caen desparramados y en desorden restos de comida —una zanahoria, unas bananas maduras, una piruleta de azúcar cristalizado, ¿un pepino en proceso de pudrición?—, que surgen de lo que parece una bolsa de basura negra de plástico. La belleza en la mugre, en lo sucio. Son imágenes que juegan a parecer casuales, pero que están diseñadas en cada detalle,

que caminan sobre «una delgada línea entre las cosas que son aleatorias y las que son exactamente precisas». El silencio que emana de la fotografía parece preceder a la catástrofe; el tiempo congelado no impide que imaginemos qué viene a continuación, como en *Terremoto in palazzo* de Joseph Beuys, una instalación que el artista alemán montó con los restos de un temblor ocurrido en Nápoles.

Esta fotografía es una *vanitas* en el sentido barroco del término: la imagen ofrece objetos perecederos, caducos, en tránsito hacia la muerte y por tanto malolientes, captados en el instante de su decadencia. Son los mismos objetos en su materialidad y esencia, que poco antes fueron deseados y bellos, que habían sido presentados en el espacio doméstico en el comedor, sobre una mesa bien puesta que buscaba acentuar su capacidad de seducción. La fotografía capta los restos de un naufragio, la comida sobrante, incluso desperdicios; el rímel corrido de los objetos tras perder su frescura. Wolfgang Tillmans parece estar de acuerdo con Paul Valery cuando afirma que no hay nada más profundo que la piel al decir lo siguiente: «Estar satisfecho en el presente, pero no de un modo complaciente. Apremiar y estudiar lo que está ahí, sí, lo que está aquí. La observación precisa de la superficie de las cosas es la clave para entender algo en este mundo».

Esta representación cruda y voraz de la realidad lo conecta con el pintor francés del siglo XIX Gustave Courbet en la búsqueda de lo que pasa, de lo contingente (por tanto, ángeles, pocos), pero también con artistas ligados a los neodadaísmos como Andy Warhol, Robert Rauschenberg o Sigmar Polke. En este sentido es importante hacer notar que Tillmans no concibe su producción inmersa en una historia de la fotografía, sino en una historia general del arte.

Isabel Tejada



New L. A. Still Life

2001 | Cópia cromógena sobre papel adherida a Forex | 134 × 202 cm | Edición 1/1 | Colección Banco de España

Gonzalo Puch 1950

Se trata de dos de las pocas obras a las que Gonzalo Puch ha puesto título a lo largo de su trayectoria. Aunque sus inicios fueron pictóricos, su trabajo más conocido se centra en la fotografía y la instalación. Gonzalo Puch recrea escenarios efímeros que suele montar en su casa o en espacios que frecuenta, como las aulas en las que es docente en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Suelen ser escenografías a modo de pequeños y abigarrados paisajes de blancas y frágiles construcciones de cartón pluma.

Pero no hay trampa y sí mucho cartón en las fotografías de Puch: la ficción se muestra sin ambages. Irónico y cómico, la ciudad blanca e impoluta de grandes edificios y cruzada por autopistas voladas que construye en *Le Corbusier con piña* (2005) se vuelve surreal cuando de inmediato apreciamos que todo gira

en torno a un frigorífico abierto, que las zonas boscosas son en realidad las macetas de casa y que la imagen se remata con una piña apoyada en un estante. Una piña gigante en la ciudad soñada por el arquitecto suizo, que creyó que el urbanismo de las ciudades y el diseño arquitectónico podían cambiar el mundo. *Se alquilan, se venden, países, regiones, carreteras...* (2005) es una fotografía que muestra la puesta en escena de una ciudad construida en su estudio con cachivaches, macetas, tierra, frutas y esferas que recuerdan la arquitectura ilustrada visionaria. Su título denuncia que en el paisaje todo está a la venta; de hecho, la ciudad y el campo construidos por Puch tienen carteles visibles de que son, y solo son, ofertas comerciales.

Isabel Tejada



Le Corbusier con piña



Se alquilan, se venden, países, regiones, carreteras...

Sandra Gamarra 1972

Gabinete N.º 43 (Tillmans) es un óleo que a primera vista representa un bodegón tradicional, con un vaso sobre unos platos de cristal y un par de cucharillas parcialmente metálicas que sirven para que la pintura se recree en los reflejos, transparencias y brillos con la pericia habitual de los bodegonistas. Esos objetos se ven acompañados de frutas que permiten el juego de contrastes cromáticos, entre los que destacan los amarillos anaranjados, los azules y los granates. Todo ello aparece depositado sobre un mantel en el que también reposan algunos restos y una servilleta usada y arrugada. Reparar en el marco de la obra incita, sin embargo, a un reajuste de esta primera percepción, puesto que no coincide exactamente con los límites de la pintura. Dos franjas horizontales de color blanco separan la escena de sus respectivos marcos superior e inferior. Esto advierte sobre que la clasificación de este óleo dentro del género de la naturaleza muerta, sin más, podría inducir a confusión. De hecho, la obra recrea en pintura una fotografía del artista de origen alemán Wolfgang Tillmans (premio Turner en el año 2000), quien, a su vez, tiene una amplia serie dedicada a fotografías de bodegones que le ha merecido la consideración de icono contemporáneo de este género. La pieza de Gamarra es, por tanto, una copia, una apropiación y también una traducción, del lenguaje de la fotografía al de la pintura al óleo, que conlleva la transformación semántica de la obra original. Incluso el aparente realismo de su pintura plantea un reexamen de este concepto fundamental para la historia del arte occidental; evoca sus posibles variaciones, que remiten siempre a los múltiples significados que puede asumir la imitación verosímil de lo real. Gamarra revisita en sus propuestas tanto el significado de esas nociones artísticas legitimadas por la historia, como el propio proceso de la percepción y el de reconocimiento de las grandes figuras del arte contemporáneo, como, en este caso, el de Tillmans, uno de cuyos bodegones, *New L.A. Still Life*, de 2001, forma parte de la Colección Banco de España.

Esta obra de Gamarra se encuadra dentro de la serie *Gabinete*, una de sus líneas de trabajo, con la que propone un diálogo entre su propia pintura y el arte en cuanto imagen y objeto de exhibición y mercancía. La serie consta de pinturas basadas en la apropiación de la obra de distintos artistas, como Manet, Modigliani, el Bosco, Olafur Eliasson, Dan Graham, Andrés Serrano o Franz West, que acaba por constituir una suerte de colección de «pintura museable». En algunas ocasiones, estos cuadros se acumulan en las paredes de una instalación que, junto a otros muebles y objetos, recrea una cámara de coleccionista que también contiene otras pinturas donde aparecen *stands* de ferias de arte, salas de museos y sus espectadores. Con ello, arma una reflexión sobre los elementos que conforman el sistema del arte: sus formas de exhibición, las actitudes de su público, sus modos de recepción y consumo, y el carácter de puesta en escena que tiene todo espacio expositivo. Pero también cuestiona las nociones de la originalidad de la obra de arte, de la autoría, de la copia o la apropiación. La obra de Gamarra se interesa por la tecnología de la mirada y el carácter jerárquico y codificado de los discursos expositivos.

En algunos de sus bodegones la artista combina el lenguaje pictórico con el verbal, y así, en uno de sus cuadros, sobre una representación de flores medio ocultas tras una cortina, se puede leer: «La naturaleza muerta es el límite hecho cuadro». Mientras que uno de sus óleos de paisaje contiene otro *motto* significativo sobre la pintura: «Un cuadro es como un espejo de la naturaleza que hace que cosas que no existen aparentemente existan realmente y que engaña de una manera amablemente aceptable y honorable».

Gabinete N.º 43 (Tillmans) se expuso en la Galería Juana de Aizpuru, dentro de la exposición titulada «Gabinete», en octubre de 2006.

Maite Méndez



Gabinete N.º 43 (Tillmans)

2006 | Óleo sobre tela | 120 x 120 cm | Colección Banco de España

Vik Muniz 1961

En su proceso de apropiación de las obras más famosas y reconocibles de la historia del arte, el artista brasileño Vik Muniz (São Paulo, Brasil, 1961) inició una serie, *Pictures of Magazines 2* (2006), en la que el material de la primera fase del proceso de producción es el papel cuché de las revistas de moda. Muchas de estas piezas se han iniciado durante los numerosos viajes en avión que el autor realiza entre Estados Unidos y Brasil. Como no puede subir a la aeronave con tijeras o *cutters*, debe recortar los pequeños trocitos de papel con las manos —en el caso que nos ocupa se trata de pequeños círculos—, de esta manera genera artesanalmente, y con la técnica del fotomontaje, una nueva imagen que imita el aspecto de la obra de arte original: de esta serie hay piezas que recuerdan el primer golpe de vista que pueden tener pinturas como los bañistas de Edgar Degas, o cuadros de Gustave Courbet, Édouard Manet, Vincent van Gogh, Jasper Johns o Caspar David Friedrich. El fotomontaje es después fotografiado y ampliado a gran tamaño.

Vik Muniz obliga al espectador a que acumule la recepción de dos momentos consecutivos de la mirada, de lejos y de cerca, ironizando con el rito de la aproximación del público a una pintura impresionista para analizar la pincelada. Estos fotomontajes fotografiados ofrecen primero la apariencia reconocible de la obra original —siempre se trata de pinturas muy famosas— y, más tarde, los detalles de las miles de imágenes que se esconden tras los pliegues de la figura en una particular interpretación de la cultura de masas. Dos lecturas que generan tensión entre la imagen y el proceso, entre la memoria y la visión.

En el caso de la fotografía de la Colección Banco de España que me ocupa, el cuadro de referencia es el famoso bodegón pintado en óleo sobre lienzo por Michelangelo Caravaggio en 1596, *Cesto con frutas* [Canestra di frutta] (Pinacoteca Ambrosiana, Milán). El cesto de mimbre está repleto de frutas de verano, entre ellas melocotones y manzanas

agusanados a punto de iniciar su putrefacción. Además, la canasta está en una situación precaria: un golpe de viento podría volcarla al estar apoyada en el borde de un alféizar. De esta manera, el pintor barroco subrayaba la delgada línea que separa el lugar de la representación y el de la enunciación, al tiempo que relatava un instante en suspensión. Si atendemos a la teoría sobre simbolismo encubierto de Erwin Panofsky y su método iconológico, las naturalezas muertas barrocas hacen referencia a lo caduco de la existencia, a «Lo que vosotros sois, nosotros fuimos. Lo que nosotros somos vosotros seréis» de los macabros cementerios de monjes capuchinos.

Para acabar me gustaría señalar la existencia de un guiño fascinante que el fotomontaje de Muniz hace al bodegón de Caravaggio: la reciente aplicación de rayos X que se ha llevado a cabo sobre la tela barroca muestra que, como era corriente en su época, en muchas ocasiones los materiales se reaprovechaban; bien, pues, en este caso, bajo el bodegón se han descubierto decoraciones de grutescos realizadas por el artista milanés similares a las que pintaba su gran amigo Prospero Orsi (Prosperino delle Grottesche) y que reproducían las ornamentaciones arquitectónicas de la Roma clásica.

Si frágiles eran las frutas, frágiles son los papelitos recortados con las manos. Si Caravaggio recogía el instante de una naturaleza muerta que pronto perdería su frescura, de idéntica manera Vik Muniz dispara en un segundo que también considera único. Si bajo la pintura barroca se esconden adornos caprichosos con animales fantásticos o seres de apariencia semihumana, la llevada a cabo por el artista brasileño ofrece, si nos acercamos, un rico universo de fragmentos de piernas, rostros de famosos, letras inconexas o bocas sonrientes que anuncian dentífrico blanqueador, en un inquietante juego de muñecas rusas que parece no tener fin.



Still Life with a Bouquet of Fruit, after Caravaggio, de la serie Pictures of Magazines 2

2006 | Copia cromógena sobre papel | 101,6 × 127 cm | Edición 1/6 | Colección Banco de España

Hans-Peter Feldmann 1941

La catalogación es una de las máximas de la fotografía. Es capaz de convertir cualquier tema en referencial y cualquier motivo secundario en protagonista. Próxima a lo archivístico, convierte en narración lo que apenas se muestra como apunte, y persiste en su continuidad productiva una intención fantasiosa a la par que fantasmagórica: completar visualmente el mundo. Jean-François Chevrier lo expresó con claridad: «La uniformidad de la imagen se opone a la heterogeneidad de los objetos y de los materiales. [...] La imagen iguala lo que agrupa». Hans-Peter Feldmann (Düsseldorf, Alemania, 1941) había estado haciendo precisamente eso desde finales de la década de 1960, clasificando imágenes en sus cuadernos *Bild* y *Bilder*. Los elementos quedaban igualados por su pertenencia a un formato, por su planteamiento como narración visual. Al mismo tiempo que cualquiera puede entenderlas, subyace un intertexto que lanza estas obras (y otras que emplean el mismo procedimiento) a una lectura mayor, donde el contexto es una clave fundamental. ¿Puede verse en la clasificación y acumulación de referentes fotográficos un deseo por la falta de recursos, por la ausencia derivada de procesos de transformación sociopolíticos en tiempos de carestía?

La serie *Blumenbild* [Fotografía de flores] funciona también como el apartado de una clasificación mayor, más amplia y que queda atravesada por el *kitsch*, otra de sus principales herramientas para subvertir la noción de gusto. En este caso, la imagen representa un arquetipo: sobre un fondo azul añil, límpido, un ramo de *Lilium* o azucenas de varios colores muestra diferentes estados de floración. Tres de ellas ya se han abierto, cada una con un color y tono distintos. Otras, entre siete y ocho, están todavía en proceso embrionario, en nudo. Al igual que en los procesos archivísticos clásicos, la serie se explica con mayor claridad al observar varias

fotografías, participantes de un muestrario elocuente, perfilado. Para Feldmann, lo *kitsch* es una ampliación del campo de batalla del arte; el lugar donde confluyen el gusto popular principal y el giro irónico de la mirada construida y educada. En proyectos anteriores, el artista pintó con colores vivos, primarios, una serie de réplicas de esculturas grecolatinas clásicas encargadas a escultores especializados. El cuestionamiento no parece buscar únicamente una fricción o un roce entre los supuestos *expertos* en arte contemporáneo; también parece epatar con el origen policromado de las esculturas y la arquitectura clásicas, lo que permite una vuelta al origen y genera un descasamiento entre lo que fue y lo que la academia ha certificado posteriormente que ha sido.

Al igual que con su *aversión* a los catálogos que contienen textos excesivamente teóricos o encriptados, Feldmann busca una simplicidad espartana en sus proyectos artísticos. Lo que se ve es lo que hay y, a su vez, esto es justo lo que quería que hubiera. La acción, radicalmente sencilla, entronca con las obras de arte conceptual cuyos títulos describen milimétricamente lo que muestran. Las fotografías de flores son eso, fotografías de flores. Y, como tales, se potencia su cualidad como objetos *bellos*, la variedad de colores, la composición perfecta, el fondo adecuado que contraste con el primer plano. En el proceso, sin embargo, hemos aprendido que ninguna imagen es ingenua, ni solamente es lo que dice que es, sino que explota como una bomba de racimo hacia todas las direcciones posibles, entre ellas a la historia visual del arte, a sus naturalezas muertas, a sus *vanitas*. Con Feldmann siempre se tiene la sensación de que hay alguna cosa oculta tras la apariencia; aunque sea, simplemente, las ganas de jugar con quien mira la belleza sencilla de la fotografía de un ramo de flores.

Álvaro de los Ángeles



De la serie *Blumenbild*

Paula Anta 1977

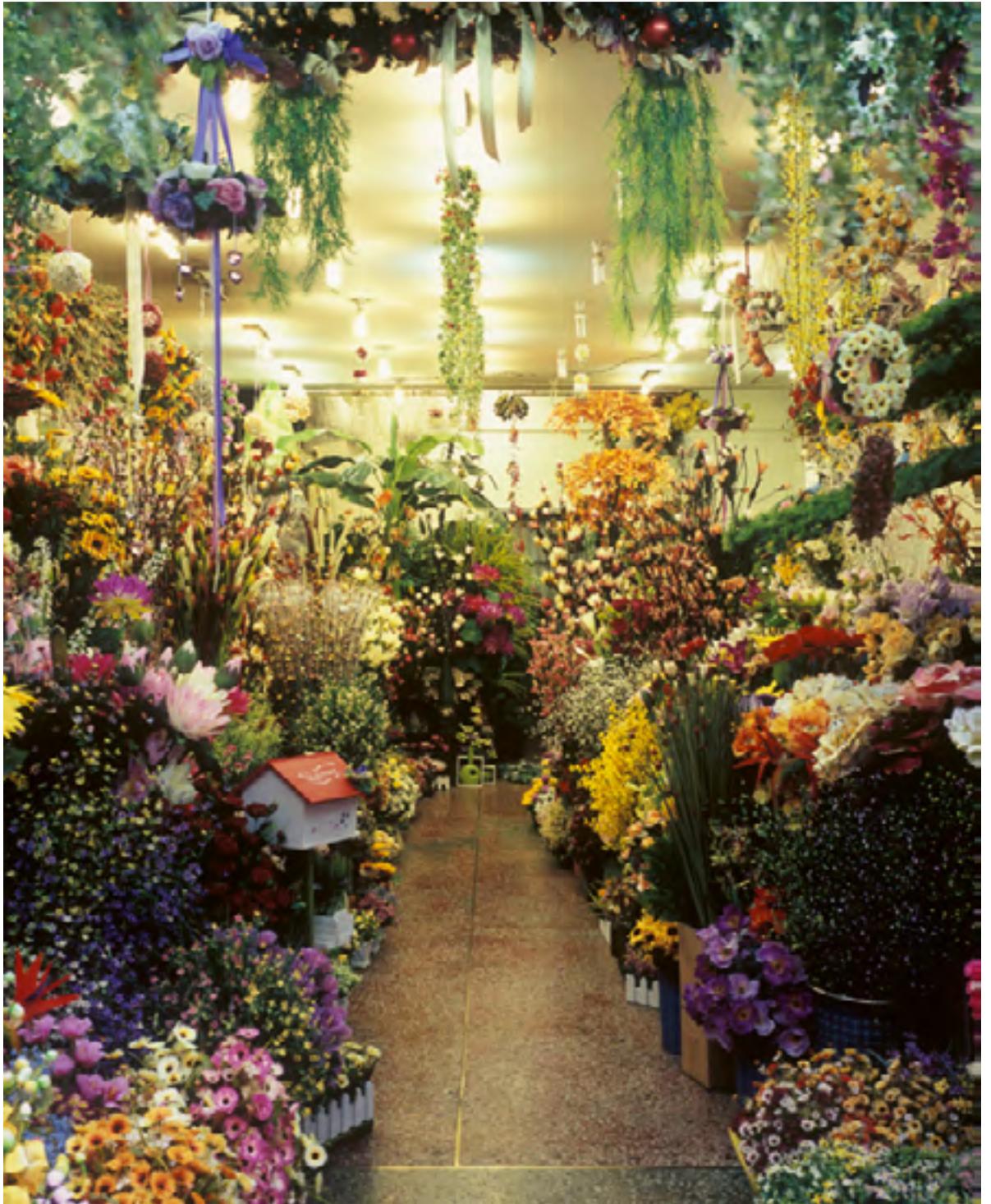
La fascinación por la copia idéntica y la emulación de la superficie de las cosas es, en la cultura asiática, la forma más eficiente de llegar a su fondo. La parte visible no es únicamente un recubrimiento de otras partes ocultas, sino una manera de resumir y ensalzar aquello invisible o subyacente. Wim Wenders dedicó una parte de su documental *Tokyo-Ga* (1985) a ensalzar las excelencias de las copias a escala 1:1 que se realizan en Japón de los platos de comida de sus restaurantes, cuyas réplicas son tan exactas a los originales como atractivas resultan en cuanto que piezas artísticas. En un sentido similar, lo natural y lo artificial se relacionan con la extraña familiaridad de lo que resulta recreado y, a su vez, con la dificultad de discernir entre original y copia.

La serie de fotografías *Paraísos artificiales* (2008), de Paula Anta (Madrid, 1977), muestra tiendas de plantas y flores artificiales que sorprenden por su exuberancia y su nivel de mimesis con los originales naturales a los que iguala. Tomadas en las ciudades surcoreanas de Seúl, Busán y Daegu, los espacios interiores retratados rebosan vida, en apariencia. Las escenas son compositivamente muy similares: toma frontal y centrada del pasillo que conduce al fondo asilvestrado de los locales y a cuyos lados florecen, como si fuera un río, todo tipo de vegetación de vivos colores. La metáfora puede alargarse y, así, comparar el pasillo-río como un camino de baldosas que hiciera brotar a ambas orillas la vegetación autóctona derivada de sus propios materiales, como un mundo de fantasía artificial que se regenera. En *Busán 01*, por ejemplo, el pavimento de gres simula tablones de madera, y con ello cierra el ciclo de la artificialidad perpetua. Una gran variedad de plantas colgantes recrea una suerte de escenario vegetal, de jardín vertical evanescente, entre la luz blanca característica de estos espacios. De igual

manera ocurre con *Busán 02* y *Busán 03*, componiendo una trilogía que genera un estilo. La elegancia de la segunda, con el suelo de terrazo amplio, contrasta mínimamente con la tercera, donde se ve también el escalón de entrada desgastado y las plantas saliendo del local, a la búsqueda de la corriente principal. La mirada de Anta compone el resto; una catalogación de lo sorprendente, una igualación —por sus pequeñas diferencias— de lo extraordinario y que deviene, sin embargo, copia común.

Byung-Chul Han explica en su ensayo *Shanzhai* la cultura ampliamente extendida en China sobre la imitación, la copia y la creación de originales nuevos con matices mínimos que, no obstante, son suficientemente diferenciadores como para convertirlos en obras autónomas. «Los productos *shanzhai* no pretenden engañar a nadie. Su atractivo consiste precisamente en que ellos mismos indican de manera expresa que no son un original, sino que juegan con este». *Paraísos artificiales* plantea la dicotomía de lo que resulta original siendo una copia, pero no juzga su validez como simulacro o su engaño como elemento real. De hecho, plantea la solución como una posibilidad cierta de ver el entorno como una sucesión de elementos que, bien adaptados a, bien deudores de, son la cara visible de la gran industrialización del mundo. Finalmente, Anta parece cuestionar la gravedad del medio fotográfico que pretende perpetuar el florecimiento corto de una naturaleza muerta o de un *vanitas*, erigiéndose como fiel testigo de su época. Esto que muestra es la verdad de un tiempo detenido, de un florecimiento en el momento de su máxima expresión que no decaerá; una sonrisa plena inmortalizada.

Álvaro de los Ángeles



Busán 02, de la serie Paraísos artificiales

Javier Campano 1950

Javier Campano se ha distinguido en el ámbito de la fotografía de calle, en blanco y negro, centrada en interiores y exteriores desde un punto de vista subjetivo y fragmentario. Un corpus de imágenes que ha aportado un retrato caleidoscópico, desde los años setenta hasta la actualidad, de España, y en particular de Madrid, sin desdeñar otros lugares del mundo. Sin embargo, su trabajo en color solo ha sido reivindicado recientemente. La exposición «Campano en color» (Sala Canal de Isabel II, 2017) aportó nuevas luces sobre el carácter proteico del fotógrafo y supuso el descubrimiento de una faceta de su producción poco considerada hasta entonces y, en muchos casos, más audaz y experimental.

Esta fotografía es representativa de ese trabajo de Campano, en el que pone en funcionamiento una mirada aparentemente intrusiva, donde se centra en lo intrascendente, pero con un interés por las cualidades pictóricas, con frecuencia en interiores de establecimientos de restauración. Esta imagen del interior de un bar fue tomada en el barrio madrileño de Pacífico, en un lugar sin especial significación donde el fotógrafo detuvo por unos momentos la errancia urbana de la que nace gran parte de su trabajo. Campano encontró una rara naturaleza muerta, una suerte de «bodegón encontrado» que parece reanimar ese género al tiempo que subvertirlo: no hay ninguna construcción de la imagen, ninguna puesta en escena como las que destilan los bodegones desde el Barroco, sino que el azar ha colocado esos elementos de modo que generan una imagen extraña, donde el costumbrismo más castizo se cruza con una mirada ligeramente surrealizante.

La imagen está tomada desde su convencimiento de que los bares y restaurantes esconden historias susceptibles de ser contadas solo a través de los objetos. Los elementos que pueblan la mesa de este local parecen contradecirse: mientras la viva espuma de la cerveza desvela que ha sido servida poco antes, algunas de las aceitunas han sido ya consumidas. Este momento congelado tiene lugar en una escena que no sería más que un pequeño fragmento de retrato de la ciudad de Madrid de no ser

por el elemento que genera extrañamiento: en la repisa superior descansa una bolsa de papel, que fue el elemento que llamó la atención del fotógrafo al proporcionarle el *punctum*, el punto clave de la instantánea. Ese paisaje tardorromántico o *fauvista* causa extrañeza en ese lugar, y su posición, encajado entre esa repisa y una pilastra que dotan de cierta nobleza al interior, parece generar una ventana, despertar la fantasía de un paisaje arcádico en medio de la red urbana que es el entorno natural de Campano. El cuadro reproducido es *Playa, efecto de tarde* (1902), de Henri-Edmond Cross, de la Colección Carmen Thyssen. Tal atribución hace que la fotografía de Campano (probablemente se trate de una bolsa proveniente de la tienda de *souvenirs* del museo) desplace el interés hacia la mercadotecnia, el consumo y reproducción de imágenes o la conversión *pop* que puede operar el mercado sobre cualquier obra de arte. Y dicho desplazamiento de significado de este bodegón *cum* paisaje no parece banal en el caso de un fotógrafo que ha tenido a la pintura y a los pintores de su generación y anteriores como referentes vitales y creativos.

En el momento del disparo de la fotografía no estaba presente en la escena el consumidor de este aperitivo, lo que enlaza con esa tradicional ausencia humana en el género del bodegón, donde las personas dejan paso a los objetos en su enunciación del discurso de la pintura. Cabe señalar que, en el trabajo realizado por Campano sobre la arquitectura del Banco de España pocos años antes, el fotógrafo también descartó toda presencia humana en las fotografías de interior, en un intento de que la mirada descansara sobre los interiores y el aspecto protocolario y simbólico de los mismos: dejando hablar a la arquitectura y lo que tuviera que «decir» sobre la institución. Del mismo modo que en esta fotografía en color deja a los objetos e imágenes que la protagonizan, más que narrar, evocar algo, suscitar fantasías sobre su posible propietario, sobre el instante anterior y posterior a la escena.



Madrid, 2009

João Maria Gusmão y Pedro Paiva 1979 1977

La obra de João Maria Gusmão (1979) y Pedro Paiva (1977), dúo portugués constituido en el año 2001 en la Universidad de Lisboa, invita al espectador a cuestionarse su capacidad de percepción y recepción, presentándole escenas y elementos cargados de misterio que obligan a trabajar la imaginación, a pensar en los posibles sentidos que esconden sus piezas a partir de nuestra memoria colectiva e individual. Esta interpretación debe hacerse a partir de las pocas referencias que la fotografía, en este caso, deja entrever. Sus esculturas, cortometrajes en formato de 16 mm, fotografías e instalaciones son, como ellos mismos las denominan, «ficciones poético-filosóficas» que muestran su fascinación por lo inexplicable e incluso lo paranormal.

Gusmão + Paiva arrancaron ya en sus primeros trabajos tocando temas relativos a la percepción, lo que han denominado «percepción diferida», siguiendo el acercamiento que hizo a la metafísica el filósofo francés Henri Bergson. Les fascinaba especialmente el fenómeno de la paramnesia, no recordar el sentido de las palabras o las imágenes, la distorsión de los recuerdos y lo que popularmente se conoce como *déjà vu*, una experiencia que nos resulta extraña y que, de manera inexplicablemente ajena y algo descorporeizada, conecta la memoria, el tiempo pasado, el instante y la experiencia vital. Sus últimos proyectos profundizan en estas cuestiones al fundamentarse en la «abismología», un neologismo acuñado por el escritor René Daumal (1908-1944) para denominar una ciencia inventada acerca del «abismo». Esta persigue redefinir la espiritualidad mediante el estudio de los límites de la percepción y la magia de las cosas. De esta manera se busca, a través de la creación visual, aunar elementos aparentemente irreconciliables como son la ciencia y el misterio. En las obras de Gusmão + Paiva podemos ver situaciones y objetos cotidianos reales sobre los que se superponen capas de ficción con sutiles golpes de humor, que convierten artefactos de nuestro día a día en mundos extraordinarios.

En *Tartaruga e papagaio estranho* (2011), los dos artistas portugueses construyen cuidadosamente la escena representada. Todo sucede en un espacio interior: podría ser un museo de ciencias naturales o también uno de sus posibles antecedentes, los gabinetes de curiosidades, aquellos fascinantes lugares en los que primaban las taxonomías populares no consensuadas anteriores a la aparición de las ciencias positivas. Por delante de una especie de estantería alta, poco iluminada, un papagayo parece haber dejado caer una pequeña tortuga en pleno vuelo. El gabinete alberga objetos de naturaleza muy dispar y difícilmente reconocibles en su conjunto (se aprecia algún fósil, documentos, huesos animales y algún aparato de carácter electrónico).

Al igual que en la mayoría de las piezas de este dúo artístico, esta fotografía genera y muestra un microcosmos en el que se puede visualizar lo inimaginable, en este caso una escena de caza improbable, ya que los papagayos, aunque omnívoros, se alimentan de verduras, frutas, semillas e insectos; es decir, que una tortuga no estaría entre sus intereses alimenticios. A esto se añade lo arduo que resultaría para este pájaro —que los mismos artistas califican en el título de la pieza como de «extraño»— agarrar al reptil tanto por su peso como por la lisura y dureza de su caparazón. Álvaro de los Ángeles ha calificado de cinematográfica esta imagen, subrayando una suspensión del tiempo que parangona el movimiento violento congelado del primer término y la estática presencia de estas huellas del pasado vivo del que solo quedan restos materiales. La conexión entre fotografía y muerte teorizada por Roland Barthes está servida. También la capacidad de la imagen fotográfica para generar ficción y engaño, ya que, aunque lo que vemos no existe materialmente, no podemos negar que se encuentra ante nuestros ojos.

Isabel Tejeda



Tartaruga e papagaio estranho

João Maria Gusmão y Pedro Paiva 1979 1977

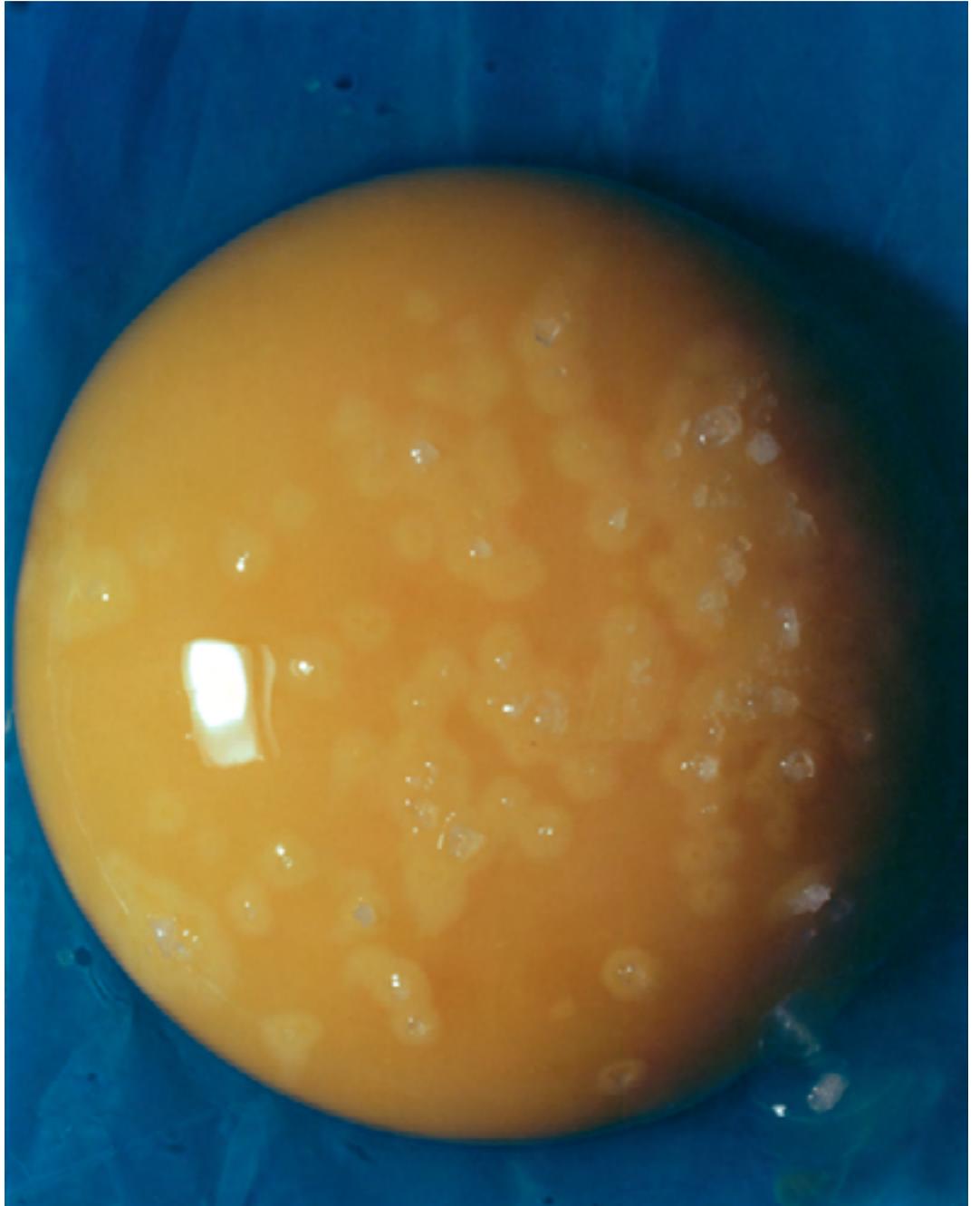
Seasoned Egg (2013), o huevo sazonado, es una fotografía de grandes dimensiones realizada por el dúo portugués conformado por los artistas João Maria Gusmão (1979) y Pedro Paiva (1977). El huevo es un elemento que aparece de forma recurrente en sus obras, ya sea de gallina o de avestruz. Lo han frito a cámara lenta en un vídeo, *Fried Egg* [Huevo frito] (2008), o incluido en instalaciones como *Eye Model* [Modelo ocular] (2006). En *Seasoned Egg*, han ampliado una fotografía del huevo centrándose en su yema, de la que han tomado un primerísimo primer plano mientras dejaban fuera de cámara el resto. La yema aparece flotando sobre un fondo celeste.

Conocemos de sobra cómo es un huevo porque es un alimento básico en muchas de las cocinas del mundo. La yema, elemento nutricional del huevo, se suspende flotando en la chalaza, un conjunto de cadenas proteicas y, aunque encerrada dentro de la cáscara, se encuentra separada por la membrana vitelina de la clara. La función de los huevos es resguardar y alimentar al embrión, pero si no son fecundados mantienen intactas sus propiedades como resultado de la ovulación errática de las gallinas. Por ello, causar extrañeza a partir de un elemento tan reconocible no está exento de humor. Gusmão + Paiva se acercan a la yema hasta el punto de que los granos de sal que la alegran ganan corporeidad. Sirviéndose de la analogía, pareciera como si estos puntos transparentes fueran accidentes captados por una fotografía astronómica del sol, o que se nos mostraran los mundos flotantes de los microorganismos desde la óptica de un microscopio electrónico. El universo y el microcosmos se asemejan en una «ficción poético-filosófica» que mezcla ciencia y ficción a partir de un elemento cotidiano que se mira desde una perspectiva distinta, que metaforiza el origen de la vida. Un mundo extraordinario cuyo referente primigenio es muy sencillo, está en cada una de nuestras casas y nos alimenta desde niños.

Pero hay otras interpretaciones posibles. Podemos parangonar esta fotografía con la citada instalación *Eye Model*, que recrea un experimento óptico de René Descartes. En esta pieza un huevo roto de avestruz hace las veces de pupila, la parte del ojo donde se reflejan los objetos que miramos y que nos rodean, a través de la cual accedemos en gran parte al conocimiento de qué es el mundo y qué somos nosotros. Citando al pintor Camille Pissarro y desde una perspectiva menos filosófica y más poética: «Mirar en lo humilde, donde otros no ven nada». Una comprensión que nace de la heterodoxia de entender que ciencia y arte parten del mismo sitio, que son intentos de comprensión para acercarnos a qué somos, qué es el mundo en el que vivimos.

Mediante esta fórmula de presentación Gusmão + Paiva intentan desvelar lo indiscernible *a priori*, permitiendo apreciar milésimas de segundo y pequeños detalles de otra manera imperceptibles. Lo verificable de la investigación científica y lo cualitativo y creativo de las artes y humanidades son dos fórmulas paralelas que a veces se entrecruzan a la hora de interpretar el mundo. Y, en este sentido, el dúo lisboeta sigue las palabras del filósofo francés Henri Bergson, que defendía que hay cosas a las que la razón no alcanza y que la intuición poética, sin embargo, roza. De ahí sus referencias e influencias literarias desde Jules Verne y Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges. O sus ecos del surrealismo y sus resultados y fórmulas de producción. En este sentido, estos artistas portugueses dan un paso más: sospechar de entrada del sistema de creencias desde el que observamos el mundo, pero haciéndolo de manera ligera, lo que Rocío de la Villa ha categorizado como «humor blanco del *non sense*».

Isabel Tejada



Seasoned Egg

Maria Loboda 1979

Maria Loboda, artista conceptual que hace uso de diversos medios como la escultura, la pintura mural o el objeto, presentó la serie de fotografías *The Ngombo* en 2016 en la sede madrileña de la Galería Maisterravalbuena, en el contexto de su exposición titulada «Domestic Affairs and Death». Interesada por los textos de Sigmund Freud y el legado del psicoanálisis y, muy en especial, por aspectos relacionados con el fetichismo y los rituales individuales, Loboda emprende en este trabajo una aproximación al instinto de muerte freudiano y a una suerte de eros contenido entre los iconos de la modernidad más prosaica: los objetos. Para ello, se aproxima al sujeto occidental contemporáneo desde dos géneros y formatos: el hombre aparece recluido, a través de diversos objetos de uso cotidiano, en unas maletas de aluminio; la mujer, por su parte, queda representada en *The Ngombo* por uno de los enseres con mayor significación íntima y connotaciones en términos de género: el bolso de mano.

Como si hubieran sido volcados en la búsqueda desesperada de alguno de los objetos que guardan, los bolsos (todos ellos contienen algún elemento natural, como piel o caña) muestran parte de su contenido vertido sobre esteras de distintos materiales y tramas que sugieren un contexto distinto al del uso habitual de estos complementos, acaso el interior de una cabaña en un imaginado entorno tribal. También su contenido, desvelado por ese gesto de volcado, resulta sorprendente y conjuga los dos conceptos de la exposición, lo doméstico y la muerte: junto a los objetos esperados por más habituales (un bolígrafo, un billetero, un juego de llaves, un cepillo de dientes, un espejo de maquillaje, un pintalabios o un blíster de pastillas), cada uno de los bolsos deja caer de su interior otros de carácter más inquietante: un ala, unas pequeñas garras de ave y numerosos huesos de pequeño tamaño, que sugieren de manera impactante una práctica de carácter mágico, un vudú interiorizado que parece justificar la inclusión de esos

elementos orgánicos, a modo de fetiche o exvoto, en el interior del equipaje más cotidiano.

El título *The Ngombo* hace referencia a una práctica de la etnia centroafricana chokwe, traducible como «agitar la cesta de adivinación», un arte adivinatoria que parte de objetos que encarnan un espíritu tutelar, un espectro ancestral y protector.

En la línea de la arqueología y antropología contemporáneas que suele practicar Loboda, esta combinación de objetos de consumo con otros de contenido ritual provenientes de otras latitudes parece incidir en el carácter indistinto de uno y otro como elementos de protección contra la indiferenciación y como panaceas ante el temor a la muerte, omnipresente pero silenciado en las sociedades contemporáneas: pastillas y suplementos nutritivos homologados por la ciencia moderna junto a plumas revestidas de la promesa de la salvación ritual; un mechero junto a la vértebra de un mamífero lanzada al aire por un chamán; el bolso de señora convertido al volcarse en una cesta adivinatoria que refleja todo un contexto en el que la extrañeza de la violencia ritual late entre los perfiles reconocibles y tranquilizadores de los objetos domésticos. Con ello, Loboda establece una conexión entre formas arcaicas y contemporáneas de esoterismo y superstición, de búsqueda de protección y de enfrentamiento del sujeto moderno con temores íntimos y atávicos que no parecen haber desaparecido por más que las propietarias de estos bolsos estén insertas en el cauce del progreso y la productividad.

Para resumir su propuesta, la artista toma como referencia el evocador y esclarecedor relato de lord Dunsany *The Sphinx in Thebes (Massachusetts)* (1915), que comienza con estas palabras: «Había una mujer que vivía en una ciudad toda construida de acero; tenía todo lo que el dinero puede comprar: tenía oro y acciones y trenes y casas y tenía hasta mascotas con las que jugar. Pero no tenía una esfinge».

Carlos Martín



The Ngombo

Maria Loboda 1979

«Encuentro interesante el impulso humano de cultivar la naturaleza, nuestra soberbia creencia de que esta envía mensajes sagrados a los seres humanos en forma de nubes, humo, vuelo de aves, etc., como en esas religiones que conciben la naturaleza como una diosa. Pero se da una dicotomía brutal: la naturaleza siente un desinterés colosal por la humanidad».

Con estas palabras describe Maria Loboda su trabajo en torno a los modos en que los seres humanos convierten en metáfora determinados elementos naturales que, en pureza, le son completamente ajenos, la manera en que las personas ponen a su servicio aquello que, si hablara, les sería absolutamente hostil. Es el caso de algo tan banal como un arreglo floral incómodamente dispuesto dentro de un jarrón en el que vive sus últimas horas. Ese es el caso de la instalación *A Guide to Insults and Misanthropy*, donde esa dicotomía queda sutilmente definida por los mensajes que estas flores parecen enviar al espectador, ignaro de estos significados.

La artista asegura: «Mi abordaje de ciertos fenómenos de la cultura [...] es algo así como una extraña arqueología: descubres, desarrollados para un determinado periodo o público, significados que, desde entonces, se han alterado» El museo o sala de exposiciones concede un espacio de seguridad, pero también el espacio para leer los objetos del mundo de otro modo: lo que allí se presenta puede ser potencialmente amenazante, siniestro o sutilmente aterrador. En esos espacios, Loboda exhuma los contenidos secretos latentes bajo determinados momentos de la civilización, periodos marcados por un cierto sentido de la belleza, el boato, la elegancia, los fastos lujosos y silenciosos. En este caso lanza la mirada a la época victoriana, momento en que se desarrolló y fijó esa gran metáfora que es el lenguaje de las flores. De acuerdo con algunos de los muchos códigos desarrollados, las flores vienen a sustituir a determinadas palabras, a servirles de significante arcano. Pero estos términos asociados no son, como cabría esperar, necesariamente de carácter celebrativo

o halagador, sino que también designan sentimientos amargos o insultos: el horror (la flor de iris); el odio (la albahaca); el desdén (el clavel amarillo); o la simpleza y vulgaridad de mente (la caléndula).

El mensaje de las obras de Loboda suele contrastar abierta e intencionalmente con la dimensión estética o épica a la que asociamos determinados objetos: en este caso, el arreglo floral no es sino una concatenación de palabras malsonantes que causarían escándalo en cualquier acto público en que se presentaran, ya sea en el periodo victoriano o en la actualidad. Loboda ha realizado distintas versiones de esta «guía de insultos y misantropía»: desde el modelo para parterre ante la entrada a un establecimiento (en Ludlow 38, Nueva York, 2012) hasta otras en delicados jarrones chinos, de modo que es un trabajo que no tiene forma definitiva ni, por tanto, un texto concreto.

La disposición de las flores dentro de cada jarrón (en otras ocasiones en jardineras) está además pensada para que la convivencia entre las mismas sea incómoda y antiestética; jugando con la longitud de los tallos, los modos en que se estorban unas a otras, Loboda arregla estos ramos de manera opuesta a como lo haría un florista, tratando de conseguir que se afeen mutuamente en lugar de embellecerse en armónica compañía. Cada nuevo ramo se disparan nuevos insultos, nuevas incitaciones a la misantropía, pero todos ellos enuncian no solo el contrario de un gesto cotidiano, el de regalar flores, sino de otro: el de su representación idealizada a través del bodegón floral. Imaginamos a estas flores no solo dándose codazos en el estrecho jarrón sino, en una imagen aún más inquietante, insultándose. Así, con su doble aspecto familiar y perturbador, en estas flores emerge el *Unheimlich* de Freud: la amenaza que yace en lo cotidiano, tanto como un enigmático sentido de duelo, pérdida y paradójica nostalgia con el que Loboda tiñe gran parte de su trabajo.

Carlos Martín



A Guide to Insults and Misanthropy

Linarejos Moreno 1974

Las dos fotografías de la serie *Art Forms in Mechanism* (2009-2016) obedecen a una manera constante de trabajar de Linarejos Moreno basada en la relación entre la historia y el presente en ámbitos tan diversos como el arte, la ciencia, la arquitectura o la industria. Con frecuencia, la artista desarrolla líneas de investigación que toman ejemplos del pasado para actualizarlos, releyéndolos desde diferentes puntos de vista y haciéndolos propios. Las fotografías son solo una parte del resultado de estos procesos más amplios, pero determinan sus características conceptuales y artísticas, anclándolos a escenas e instalaciones de marcado carácter personal.

El origen de *Art Forms in Mechanism* se halla en el libro del escultor Karl Blossfeldt *Urformen der Kunst* (1928) que, junto al posterior *Wundergarten der Natur* (1932), representan dos hitos de la nueva objetividad alemana en fotografía. El primero, cuyo título en inglés es *Art Forms in Nature*, es interpretado por Moreno sustituyendo el concepto «naturaleza» por «mecanismo» o «maquinaria». Pero no se queda solo en eso. Las fotografías de la artista representan fragmentos vegetales contruidos por ella. Mientras que Blossfeldt tomaba ejemplos de la naturaleza, los aislaba y los convertía en modelos que después podían recrearse con forja para emplearse en arquitectura, Monero construye unas plantas artificiales que cuestionan la función natural del paisaje, así como evidencian la omnipresencia de lo constructivo en la vida diaria.

Las fotografías, al igual que en otras series suyas, están producidas en blanco y negro y montadas sobre piezas alargadas de arpillera. La zona de transición entre el papel fotográfico y la tela la completa una pintura blanca cuyos contornos se degradan y acaban perdiéndose sobre el textil.

Este mismo procedimiento es utilizado también en *STOP VUELVO PRONTO STOP* (2020), *Double Entry* [Partida doble] o *The Cloud Chamber* (2018), entre otras series. Al igual que algunas de estas, los libros resultan determinantes para entender la magnitud del proyecto, su vinculación histórica y meta artística. Dos ejemplares forman parte de la instalación completa. Por un lado, una copia de la segunda edición en inglés del libro de Blossfeldt: tapa dura y cubierta de tela sobre las que el título y un símbolo sintético están estampados en rojo. Al lado, un ejemplar producido por la artista con el título de su serie y un símbolo similar, también estampado en rojo sobre la tapa dura entelada casi idéntica. El interior de este está manipulado; se han sustituido las palabras *nature* por *mechanism* a lo largo de todo el texto original.

Los detalles constructivos de las plantas fotografiadas, al verlos de cerca y con el gran formato de las copias, muestran el trabajo manual que ha posibilitado esas imágenes. Los límites de la arpillera, de carácter orgánico, confieren a las piezas un aspecto también vegetal, como si soporte y formas representadas buscaran un acomodo físico, un casamiento natural entre sí. De forma más general, la instalación (por ejemplo, como se mostró en el Real Jardín Botánico de Madrid con motivo de la celebración de PHotoEspaña 16) ofrece otros elementos característicos de la autora, como hilos de lana que vinculan objetos e imágenes o unas medias que alojan objetos alargados dentro y que surgen directamente de alguna de las fotografías. El espacio, en sus instalaciones, adquiere el aspecto general de un gráfico donde conviven ejemplos bidimensionales con objetos funcionales o retazos de historia.

Álvaro de los Ángeles



Art Forms in Mechanism XX
Art Forms in Mechanism XXVI

2016-2022 | Impresión fotográfica sobre papel baritado en vitrina de metacrilato sobre fondo de lino |
191 × 131,6 cm | 191 × 174,2 cm | Colección Banco de España

Miguel Ángel Tornero 1978

La fotografía contemporánea encontró en las técnicas de ampliación y los nuevos modos de exposición y montaje de las imágenes una simulación certera del mundo. Aquel cuento de Borges que planteaba crear un mapa tan fiel al territorio que lo desarrollara a escala 1:1 derivó en una posibilidad, aunque fuera fragmentada y a través de técnicas de impresión fotográfica, de mostrar todo lo circundante a tamaño real. Nada hay menos real, sin embargo, que una imagen de sí mismo. Pues la imagen siempre será un espacio de pensamiento y análisis, una distancia más o menos premeditada de aquello que anuncia. De alguna forma, lo que convierte en real a una imagen es su superficie, como indicaba Godard en *Histoire(s) du cinéma* y citaba Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*: «Incluso completamente rayado/un simple rectángulo/de treinta y cinco/milímetros/salva el honor/de todo lo real».

La obra de Miguel Ángel Tornero Sin título (2019) pertenece a una serie de trabajos que se agrupan bajo el manto nominativo *La noche en balde*. Realizar algo en balde es hacerlo en vano, innecesariamente. Sin embargo, en estas fotografías destaca una persistencia por hacer cosas que implican un esfuerzo, tal vez inútil, pero no exento de connotaciones, y hacerlo con un ritmo lento. El ímpetu del trabajo está en mostrar plantas marginales, como cardos y pitas, que crecen en los límites entre el campo y los caminos o las carreteras, y ofrecerlas como protagonistas. En este símbolo de lo marginal destaca, al mismo tiempo, el uso del desenfoque, de la sobreexposición de una luz de *flash* que no calibra la proporción entre el fulgor de la luz y la distancia de los objetos. Y el hecho de hacerlo con nocturnidad y alevosía.

La oscuridad de la noche es un agujero que engulle todo aquello que, a la luz del sol, parecía importante o significativo. Lo libra de la presión del límite, difumina sus contornos. De ahí que la luz proyectada del *flash* restituya cierto protagonismo a aquello que alumbra; lo saque de su negritud y le otorgue una forma, si bien aplanada y limitada, y una importancia —aunque cuestionada—. Iván de la Torre ha indicado, a propósito del uso que hace Tornero de la luz artificial, que «en especial ha sido utilizada para señalar focos de especial interés. De ahí que

resulte paradójico para el espectador que el golpe lumínico provocado por el *flash* [...] sirva para iluminar el anodino tronco de un árbol, la espalda de unos desconocidos, la esquina de un edificio, la linde de un camino en la oscuridad de la noche. ¿Dónde radica, entonces, ese supuesto interés?».

Estos aspectos parecen indicar que el interés puede estar, precisamente, en convertir en protagonistas a los elementos secundarios y liminares; en otorgar función de primer plano a lo destinado a habitar los márgenes: las flores menos bellas, las hierbas más bastas, las personalidades más arrebatadoras. Del mismo modo, el artista recorta las imágenes y las superpone sobre un fondo de cartón. La disposición recuerda no solo los *collages* a los que sin duda se refiere, sino también, desde nuestro parecer, a lo teatral. La obra, conformada por capas de imágenes fotográficas superpuestas, adquiere volumen de mapa topográfico: indicado, dibujado y simbólico. Si la fotografía indica, la superposición de varias capas simboliza. Si las imágenes relatan, el aspecto teatral de la composición representa.

Los marcos que recogen y protegen, que delimitan, las composiciones de esta serie están pintados a mano. Este detalle incide de nuevo en la voluntad del artista de valorar el componente manual, imperfecto y emocional. Las primeras composiciones fotográficas de Tornero realizaban estas operaciones digitalmente. Llegado a un punto, decide recuperar la pulsión directa de un trabajo que emplea la impresión digital de las imágenes con la manipulación de sus contornos recortados a mano, dejando entrever el interior blanco del papel, así como el acercamiento titubeante a unas formas rotas y sin perfilar. De hecho, el uso del *flash* no solo potencia el protagonismo de lo insólito o lo desapercibido, sino que también hace explotar sus contornos y blanquea, quema, los colores y las formas. Parece indicarnos que el peaje que implica este protagonismo nunca dado antes con tanta insistencia a lo marginal acarrea una pérdida: la de sus colores y formas, la de su función y localización precisas.



Sin título (*La noche en balde*)

Artistas

Paula Anta (Madrid, 1977)

Investiga a través de la fotografía la relación entre naturaleza y cultura. Es un tema clásico del arte que ha visto un amplio relanzamiento estético y conceptual en los ejemplos más contemporáneos. Sus series fotográficas, con o sin instalaciones previas, exploran la necesidad humana histórica de relacionarse y transformar el entorno. Esta relación no siempre ha implicado mantener un equilibrio sostenible o confeccionar un planteamiento vital sustentable; y la artista pone el foco en algunos de los conflictos derivados de este enfrentamiento. El modo más empleado por Anta es el de la catalogación fotográfica de diversos ejemplos que componen una unidad de conjunto, una hipótesis generada en términos globalizados.

En *Journal de Hotel* (2005-2006) los ejemplos de esta catalogación son las habitaciones de hoteles en diversas ciudades del mundo. La toma es idéntica en todas ellas: una imagen frontal de una cama doble después de ser usada. Las sábanas, mantas y almohadas son partes de un conjunto de combinaciones siempre similares aunque siempre diferentes, un modo común de emplear los espacios público-privados que representan los hoteles. Un día son nuestro hogar y, al siguiente, lo serán de otros huéspedes. Las decoraciones de las estancias son de tipo burgués, con doseles, cuadros clásicos, cabeceros entelados, paredes empapeladas... La mirada frontal, en principio distanciada del referente, también se encuentra en la serie *Palmehuset* [Casa de palmeras] (2007-2010) y dialoga con *Paraísos artificiales* (2008), a la que pertenecen las tres piezas de la Colección Banco de España. Si en la primera los espacios representan invernaderos, umbráculos o pabellones inmersos en jardines botánicos de ciudades como Bergen, Madrid, Viena o Edimburgo, en la segunda las tiendas de plantas y flores artificiales de ciudades surcoreanas como Busán o Seúl emulan una fascinación por el paraíso perdido. Las composiciones similares entre la vegetación natural, aunque dentro de un ecosistema adaptado, y la construida, en perfecto estado de floración artificial, igualan la mirada inquisitiva de la artista. Asimismo, plantean un diálogo entre modos diversos de construir o adaptar el mundo vegetal a imagen y semejanza humanas.

Si tomar fotografías y presentarlas en otro contexto es siempre una intervención subjetiva, aún lo es más modificar previamente un espacio para después registrarlo en imágenes. En las series *Börus* (2007-2009), *Edera* (2012) o *L'architecture des arbres* (2013) hay intervenciones de diferente índole que persisten en la intención de visibilizar el poder de lo natural cuando invade espacios inesperados o no preparados para tal fin. Oficinas o espacios de tránsito, no lugares, en el caso de la primera; una invasión de hojas de hiedra pintadas de negro que cubren suelos, que caen por huecos como torrentes oscuros o que colman de incertidumbre motivos arquitectónicos clásicos de Roma, en la segunda; y la sutil aparición, en el tercer caso, de ramas de árboles sin hojas que emergen, como apariciones, entre estancias, pasillos, escaleras de arquitectura sobria y elegante.

Un elemento importante en el trabajo de Paula Anta es el viaje. Si las series previas acontecen en espacios interiores, hay otra parte de su obra posterior donde el lugar físico, diferenciador, es determinante, y allí la artista interviene zonas más amplias del entorno. Es el caso de *Tule Baleeje* (2014), *Laal* (2016) o *Nube* (2017) donde, respectivamente, pigmento negro, hojas pintadas de rojo (*laal* en hindi) o la creación de una nube de polvo que se interpone en el paisaje, generan escenas inesperadas. *Khamekaye* (2018) aúna la importancia del lugar (la Grande-Côte africana) con la intervención humana, unos «hitos» clavados en las playas (*khamekaye* en lengua wolof) que simulan humanos o animales, pero que son ramas, palos, redes y plásticos que señalan la entrada desde el mar a poblados habitados. AA

Juan de Arellano (Santorcaz, 1614-Madrid, 1676)

El especialista en pintura de flores más reconocido en la España del Barroco nació en la localidad madrileña de Santorcaz, próxima a Guadalajara. Cuando contaba ocho años falleció su padre, trasladándose entonces su familia a la vecina Alcalá de Henares. Allí hubo de recibir su primera formación artística en el obrador de un maestro todavía desconocido. Si bien, sus frecuentes visitas a Madrid le facilitaron el acceso a las corrientes pictóricas en la corte. Poco después se instaló definitivamente en la capital, donde se asentó como oficial en el taller de Juan de Solís en 1633. Allí no

solo perfeccionaría su oficio, sino que con el tiempo establecería lazos familiares con el entorno de su maestro.

La primera noticia conocida sobre su trabajo ya lo relaciona con géneros decorativos, pues en 1636 pintó un carruaje para el duque de las Torres. A decir de Antonio Palomino, su primer biógrafo, su especialización en estos temas llegó tras una etapa inicial de indefinición, pues afirmaba que había sobrepasado la treintena «sin haber mostrado habilidad en cosa alguna». Quizá su despegue como artista de cierta entidad haya que situarlo un poco antes, a la vista de los datos de archivo publicados. Sin duda, su situación personal indica que al final de la década de 1630 debía de trabajar de forma independiente y con algún desahogo económico. Así, en 1639 se casó con María Banela, de la que enviudó prematuramente. Poco después, en 1643, contrajo matrimonio con María de Corcuera, sobrina de su maestro Solís. Gracias a esta unión emparentó con un clan artístico bien ramificado, que él mismo contribuyó a acrecentar, pues de los once hijos habidos en su segunda unión, nacidos entre 1648 y 1669, tres de ellos fueron también pintores y una de sus hijas se casaría con uno de los discípulos de Arellano.

Ese concepto de taller extenso, en el que diferentes maestros y oficiales excedían las conexiones profesionales merced a sus vínculos familiares y de amistad, explica también la dinámica de trabajo de la que Arellano se sirvió: con abundantes colaboradores. De hecho, la primera pintura firmada de su mano conservada es una guirnalda con un asunto alegórico, realizada a medias con Francisco Camilo en 1646. Si bien abordó otros géneros, Arellano encontró en la naturaleza muerta su principal campo de producción, más concretamente en la pintura de flores. Forjó una exitosa fórmula al combinar modelos flamencos e italianos en pleno auge en la Europa del siglo XVII, a los que sumó su propia experiencia ante el natural. El atractivo de sus obras tuvo rápido éxito y abundante demanda, a juzgar tanto por las noticias documentales como por las numerosas obras conocidas, tanto autógrafas como de su taller.

Al menos desde 1646 tenía tienda pública abierta en la calle de Atocha. De allí se trasladó hacia

1650 a los alledaños de la Puerta del Sol, en la calle Mayor frente a las gradas del convento de San Felipe. Su estrategia comercial dio rápidos frutos desde entonces, pues dominó el panorama del género los veinticinco años siguientes, con un variado repertorio de jarrones, guirnaldas y cestos de intenso colorismo. Su sentido orgánico de las formas vegetales, plenamente barroco, así como la organización de sus lienzos en parejas o conjuntos y la diversidad de formatos satisfacían plenamente las necesidades de una clientela cortesana. Tanto es así que su impronta es rastreable en el último cuarto de siglo a través de sus seguidores. AAF

Alberto Baraya (Bogotá, Colombia, 1968)

Vive y trabaja entre Bogotá y Madrid. Estudió en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, posteriormente cursó el máster de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid y la especialidad de Multimedia en la Universidad Complutense de Madrid. Empezó su práctica profesional en 1992, utilizando medios como la fotografía, el vídeo, el objeto encontrado, el *collage*, la pintura y la instalación.

Uno de los ejes que guían la creación de Baraya es el estudio de la representación de la naturaleza. Mediante prácticas como la exploración y el viaje, sus proyectos artísticos investigan y cuestionan los procesos de legitimación del paradigma científico occidental y su noción de la naturaleza. Exotismo y colonialismo forman igualmente parte de sus indagaciones. Para ello, ha ideado un personaje que viaja por el mundo, «un naturalista artificial que hace las veces de una parodia de los antiguos naturalistas y científicos», según sus propias palabras. Su trabajo se basa a menudo en expediciones que recrean los comportamientos y modos de los exploradores europeos ilustrados. A partir de ellas reproduce o simula sus inventarios vegetales o animales, con sus correspondientes criterios taxonómicos, supuestamente asépticos y objetivos de acuerdo con la mentalidad positivista occidental. Las recolecciones y clasificaciones de plantas falsas de Baraya, como las de la serie *Herbario de plantas artificiales*, con expediciones por Indianápolis, Sicilia o California, pueden desembocar tanto en una crítica —suave e irónica— de la alianza

entre progreso científico y explotación colonial como en la exhibición del carácter de los actos estéticos cotidianos en diferentes partes del mundo. Baraya explora el «viaje ilustrado» en el doble sentido de la palabra «ilustración». Sus proyectos sacan a la luz el carácter de la representación de la naturaleza como construcción, sobre todo en las espléndidas láminas debidas a las exploraciones del XVIII, como la encabezada por Celestino Mutis en Colombia. Al mismo tiempo, revelan cómo influyó esta construcción de la naturaleza latinoamericana, cargada de un exotismo de la exuberancia, en la conformación de la identidad nacional de algunos países latinoamericanos. Con sus indagaciones sobre las «descripciones del mundo», las representaciones de los paisajes o el carácter artificial de la naturaleza, y movido por su interés en los estereotipos de las identidades nacionales (del que no es ajena su doble condición española y latinoamericana), Baraya va atesorando evidencias sobre los problemas y condiciones de las sociedades actuales, con la convicción de que la representación de la naturaleza acaba diciendo más acerca de nosotros mismos que de la naturaleza en sí.

Su trabajo se ha expuesto en la Bienal de Berlín (2014); la Bienal Internacional de Arte de Cuenca (2011); la Bienal de Venecia (2019); la Bienal de São Paulo (2006); los Tokyoramas del Palais de Tokyo en París (2001); la Galería Fernando Pradilla, Madrid (2021); la XIII Bienal de Shanghái (2021), el Miami Beast (2021), el Hay Festival, Segovia (2020) y el Manifesta 12, Palermo (2018). Ha participado en exposiciones colectivas en el Bronx Museum of the Arts de Nueva York (2014), el Itaú Cultural en São Paulo (2014), la Fundación Colección Jumex en Ciudad de México (2013) y en Gasworks, Londres (2009), entre otras. Su obra forma parte de las colecciones Daniel and Estrellita B. Brodsky Family Foundation, Nueva York; Stavanger Kunstmuseum (MUST), Stavanger, Noruega; Colección de Arte del Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia; Essex Collection of Art from Latin America (ESCALA), University of Essex, Colchester, Reino Unido; Bienal de Fotografía de Tenerife, Santacruz de Tenerife, Islas Canarias; Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá; Pierre Huber Films & Videos Collection, Suiza. MM

Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635)

Noble romano, cuarto hijo del matrimonio de Virgilio Crescenzi y Constanza Del Drago, miembros todos de una añeja familia patricia presente en la urbe desde al menos el siglo X. Creció en un ambiente de profunda religiosidad, en contacto directo con señaladas cabezas de la renovación espiritual del catolicismo en las décadas finales del siglo XVI, como san Felipe Neri (fundador de los oratorianos) y san Camilo de Lellis (ministros de los enfermos); en cuyas órdenes incluso ingresaron algunos de sus hermanos. A su vez, recibió una esmerada educación en la que las artes estuvieron presentes, llegando a recibir clases de dibujo de Cristoforo Roncalli, el Pomarancio. Su personalidad acabaría por superar la figura del patricio culto, mecenas y artista diletante, para implicarse directamente en la pintura, el diseño y la proyección arquitectónica. Según Baglione, esa práctica pictórica efectiva habría comenzado con una supuesta colaboración con Pomarancio en la decoración de la capilla Rucellai en Sant' Andrea della Valle, sede romana de los teatinos. También habría realizado algunas pinturas en el palacio familiar, junto al Panteón. Aunque sería su papel en el papado de Paulo V, en especial su labor como superintendente en la obra de la capilla Paolina, en Santa Maria Maggiore, el que preconiza sus futuros cometidos en la corte española.

Se casó en 1601 con Anna Massimo, con quien llegó a tener diez hijos. Alternaría en esos años la atención de la hacienda familiar y puestos en la administración romana con su afición a las artes, pues patrocinó una academia artística en su palacio y protegió, entre otros pintores, a Pietro Paolo Bonzi y Bartolomeo Cavarozzi, representantes del primer naturalismo en la estela de Caravaggio y cultivadores del nuevo género del bodegón.

En 1617 llegó a Madrid acompañando al cardenal Antonio Zapata y Mendoza. En la corte de Felipe III recibió el encargo de impulsar los trabajos para el panteón real en el Monasterio de El Escorial, concretándose finalmente en su nombramiento como superintendente de dicha obra. Tras un breve lapso romano para reclutar broncistas, regresó a España en 1620, donde participó en las grandes decisiones artísticas del inicio del reinado de Felipe IV, con el

que alcanzó la Superintendencia de las Obras Reales (1630) y recibió en premio a sus servicios el hábito de Santiago y el título de marqués de la Torre. Su papel en el panteón escurialense no se limitó a la dirección de las obras, pues se implicó directamente en el diseño arquitectónico y en sus soluciones decorativas. Intervino, además, en el arranque de las obras del Palacio del Buen Retiro, a veces como mediador en la adquisición de obras, y como consejero áulico en asuntos artísticos, como el concurso para pintar un lienzo dedicado a *La expulsión de los moriscos* para el Salón Grande del Alcázar de Madrid, adjudicando el cuadro a Velázquez (1627).

Además de su faceta palatina, realizó diseños e intervino en obras para otros comitentes, como la capilla funeraria del consejero Francisco Tejada en el Colegio Imperial de Madrid, el retablo de la iglesia de San Miguel de Madrid o el retablo mayor del Monasterio de Santa María de Espeja.

En Madrid repitió su papel de mecenas y protector de artistas, auspiciando la celebración de sesiones de Academia. Entre sus protegidos documentados, además de Cavarozzi, quien lo acompañó en su primer viaje, tuvieron especial relevancia Antonio de Pereda y Juan Fernández el Labrador. Se tiene noticia de su actividad como pintor diletante de naturalezas muertas en la corte, pues en las colecciones reales se conservaban bodegones de su mano. Su producción segura está todavía por dilucidar. La pintura más antigua que se le conoce es un *San Antonio Abad* (1596, abadía de San Eutizio de Piedivalle). De sus años madrileños, se conserva una naturaleza muerta procedente de la colección de Cassiano dal Pozzo. AAF

Lothar Baumgarten (Rheinsberg, Alemania, 1944-Berlín, 2018)

Uno de los máximos exponentes del arte conceptual desde finales de la década de 1960. Estudió en la Staatliche Akademie für Bildenden Künste de Karlsruhe (1968) y en la Kunstakademie Düsseldorf (1969-1971), donde tuvo como profesor a Joseph Beuys. Su obra, que se desarrolla a través de diversos medios como las esculturas e instalaciones efímeras y la fotografía, parte del interés por la antropología y la etnografía en relación con el concepto de la «otredad» y el cuestionamiento

de los sistemas de pensamiento y representación occidentales bajo la influencia del método estructuralista comparativo de Claude Lévi-Strauss. De sus primeros trabajos, destacan su primera pieza proyectual *Unsettled Objects* (1968-1969) y su filme *Der Ursprung der Nacht: Amazonas-Kosmos* [El origen de la noche] (1973-1977). Como consecuencia de sus viajes por Brasil y de vivir con los yanomami de la Amazonia venezolana entre 1978 y 1980, su obra se centra aún más en la forma en que el discurso occidental percibe al «otro», su entorno y su lenguaje. Precisamente, la problemática lingüística será otro factor clave en su obra, aludiendo a las especificidades culturales del espacio expositivo en el que interviene, como en su instalación en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York en 1993 en referencia a las tribus indias norteamericanas.

Desde su primera exposición individual en la Konrad Fischer Galerie (Düsseldorf, Alemania, 1972), su obra ha tenido una gran difusión internacional, y ha participado en eventos como documenta 5, 7, 9 y 10 (1972, 1982, 1992 y 1997); la Bienal de Venecia (1978, 1984 y 2001), donde obtuvo el León de Oro en la edición de 1984; y en muestras individuales, entre las que destacan las del Carnegie Museum of Art (Pittsburgh, Estados Unidos, 1987); el Centre Georges Pompidou (París, 1987); el Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, 1993); la Hamburger Kunsthalle (Hamburgo, Alemania, 2001); y el MACBA (Barcelona, 2008). En 2016 instaló «El barco se hunde, el hielo se resquebraja» en el Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid. RD

Francisco Bores (Madrid, 1898-París, 1972)

Es la figura más relevante de la Escuela de París y, más en concreto, de la figuración lírica española. Empezó sus estudios de pintura en el taller de Cecilio Pla y Gallardo, donde conoció a Pancho Cossío, con quien más tarde compartirá la experiencia parisina, Manuel Ángeles Ortiz y Joaquín Peinado. En torno a 1923 entra en contacto con los ultraístas madrileños y participa en sus tertulias del Café Pombo y Gijón. Durante su etapa juvenil en Madrid se dedica al grabado, con un estilo en el que es palpable la influencia del expresionismo centroeuropeo, y hace incursiones en un «clasicismo renovado» en la línea de los pintores italianos reunidos en torno a la revista

Valori Plastici. Realiza ilustraciones para revistas como *Alfar*, *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya* o *El Sol*. En 1925 participa con éxito en la exposición de la Sociedad de artistas ibéricos, una de cuyas salas estaba dedicada enteramente a su obra, y ese mismo año viaja y se establece definitivamente en París. Se integra en la Escuela de París, junto a Pancho Cossío, Hernando Viñes y Benjamín Palencia. Su estilo se forja con la reconsideración de los movimientos y artistas de las vanguardias europeas, como Cézanne, Matisse, Picasso, Derain, Gris, el cubismo y, esporádicamente, el surrealismo. El artista se interesará especialmente por la obra de Cézanne, pero no tanto como precursor del cubismo como por sus propios planteamientos sobre una idea autónoma de la pintura. Se encamina por la vía de un neocubismo que conjuga el legado de Cézanne, Braque y Juan Gris con las premisas del lirismo, «entre el decir autónomo de los elementos plásticos y el decir figurativo en relación con lo vivencial».

En París el crítico Tériade le secunda desde las páginas de la revista *Cahiers d'Art*; percibe en su obra un nuevo punto de partida para la pintura moderna, y destaca su pureza sensual conseguida sin ningún artificio anecdótico. Bores proponía una vía de salida al neocubismo que toma de Juan Gris el procedimiento de comenzar la obra como si se tratase de una composición abstracta que desemboca paulatinamente en alusiones a la realidad exterior. Bores quiere, además, conciliar el cubismo con la tradición, una constante de su obra hasta el final. A finales de 1929, a partir de un viaje al Mediodía francés que supone un iluminador reencuentro con la naturaleza, acuña la metáfora de la «pintura fruta» para expresar la consideración de la pintura como un acto sensual, un placer de los sentidos, que servirá posteriormente para calificar su pintura. A partir de los años treinta, una vez deshecho el entorno de la «figuración lírica», prosigue con un lenguaje personal que le convertirá en uno de los pintores más influyentes de su generación.

En Francia realizó la primera exposición individual en la Galerie Percier de París en 1927; dos años más tarde participó en el Salon des Surindépendants, del que fue asiduo expositor hasta 1937. A partir de entonces, se instaló en la villa Saint-Jacques, que abandonó para realizar viajes

esporádicos a España. En 1964 ejecutó las vidrieras para el Seminario de Montbrison y las ilustraciones para *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca. En 1966 fue nombrado *Officier de l'ordre des Arts et des Lettres* por el entonces ministro francés de Cultura André Malraux. En los últimos años de su vida tuvo ocasión de exponer en España, tras una larga ausencia, en dos ocasiones, ambas en la Galería Theo de Madrid, en 1969 y 1971. En 1999 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le dedicó la exposición antológica «Bores esencial. 1926-1971».

Su obra se encuentra en algunos de los museos y colecciones de arte moderno más prestigiosos, como el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, el MoMA de Nueva York, la Fundación Arte y Tecnología de Telefónica, el Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo de Valladolid, el Museo de Bellas Artes de Bilbao, Moderna Museet de Estocolmo, el Národní galerie de Praga, el Reina Sofía de Madrid, el IVAM de Valencia, etc. MM

Javier Campano (Madrid, 1950)

Inicia su proyecto fotográfico a mediados de los años setenta publicando sus primeras imágenes en la revista *Nueva Lente*. Al mismo tiempo trabaja como fotógrafo *freelance* para la revista *Triunfo* y realiza su primera muestra individual a finales de esa década en la Escuela Photocentro (Madrid, 1979). Su obra se conforma por una serie continuada y coherente de imágenes, siempre urbanas, de lo aparentemente intrascendente: pequeños rincones y recortes de su cotidianidad en los que los detalles y el punto de vista tienen fuertes cargas de melancolía y soledad, en los que a partir de una mesa puesta, una lámpara, una fachada o unas cortinas se reflexiona sobre la profundidad de las cosas.

Javier Campano retoma en su trabajo la idea del viajero tradicional, que no turista, para quien el tiempo debe detenerse en cada imagen. Viajar no consiste en tomar aviones, atravesar océanos e ir a lugares exóticos, sino que se puede ser viajero en tu propia ciudad. De hecho, Madrid, población que ha recorrido abandonándose a su tiempo y su espacio, dejándose atrapar por la piel de lo cotidiano, ha sido uno de sus temas favoritos. En este sentido, ha realizado reportajes también sobre París, Nueva York,

Lisboa, Sevilla, Tánger o Buenos Aires; sin embargo, y a contracorriente, en estas ciudades no busca los detalles monumentales y los hitos turísticos y reconocibles, sino huellas del habitar, en las que mira las cosas pequeñas en las que nadie repara.

Ha expuesto de forma individual en la Universitat de València (1991); el Istituto Europeo di Design (Cagliari, Italia, 1993); el Museo Pablo Serrano (Zaragoza, 2005); o la Universidad Jaume I (Castellón de la Plana, 2010), entre otros espacios. Realizó un proyecto retrospectivo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2004 con el título de «Hotel Mediodía». IT

Gabriel de la Corte (Madrid, 1648-1694)

Artista perteneciente a una saga de pintores flamencos presentes en Madrid desde el reinado de Felipe III. Era nieto de Juan de la Corte e hijo de Lucas de la Corte, quien compatibilizaba su dedicación artística con el puesto de mozo en el Oficio de Damas de la Casa de la Reina. Es posible que iniciara con su padre su formación artística, aunque la escasez de datos sobre su progenitor no permite más detalles. Pudo también ser su abuelo quien interviniera en su educación, pues poco antes de morir en 1662 declaraba vivir en casa de su nuera, María de Flores, la madre de Gabriel, que por entonces ya era viuda, y declaró a sus nietos por herederos.

Aunque no hay constancia documental, se asume que el joven hubo de afrontar su formación definitiva en el taller de Juan de Arellano, el autor más industrial e importante en el subgénero floral dentro de la pintura de bodegones en Madrid a partir de 1650. La dedicación de Gabriel a la misma temática y la dependencia de los modelos de Arellano en algunas tipologías, especialmente en los jarrones, avalan esta suposición.

En 1667 contrajo matrimonio con Águeda de los Ríos en la parroquia de San Sebastián, lo que indica que ya entonces dispondría de un grado de maestría suficiente para establecerse. Los contados datos biográficos seguros se centran en los sucesivos nacimientos de sus hijos Lucas Felipe (1670), Teresa (1673) y Baltasar (1676), el primero apadrinado por el también pintor de flores Francisco Pérez Sierra, de quien Gabriel fue conuñado y con quien mantuvo una estrecha amistad. En fecha todavía por documentar nacerían sus hijos menores Francisco y Mateo.

En 1680 participó en las decoraciones efímeras para la entrada en Madrid de la primera mujer de Carlos II, María Luisa de Orleans. En concreto formó una compañía con Manuel Pérez, Jerónimo Gallardo y Mateo Anguiano para las vallas y árboles de luminarias para la plaza del Alcázar. Sufragado por el Concejo, se les encargaron motivos decorativos y heráldicos acordes con el acontecimiento. Así, tanto por los documentos como por las obras conservadas, es sabida su dedicación a temas decorativos: guirnaldas, floreros y mascarones con flores. Firmó su obra más representativa poco después de dichos trabajos festivos, ya en 1687. Se trata de una pareja de guirnaldas florales (Madrid, Universidad Complutense) que reflejan bien su papel en la evolución del género en la corte. La herencia de Arellano se entremezcla con un colorido más claro y una mayor soltura de pincel, que denotan su conocimiento de artistas como Andrea Belvedere, seguramente a través de lienzos llegados a las colecciones madrileñas.

Gracias a la tasación en 1690 de la colección de un secretario del rey, Manuel Rodríguez de los Ríos, se tiene noticia cierta de que ideó conjuntos para las residencias pudientes de la capital. En concreto sobrepuestas, guirnaldas e incluso un frontal de altar. También, como hiciera Arellano, colaboró con otros colegas de profesión realizando orlas florales para las escenas que estos pintaban, como Francisco Antolínez, Matías de Torres y Antonio Castrejón.

Pese a tal actividad, según Antonio Palomino, su excesiva especialización acabó por impedir que recibiera ingresos suficientes para sostener a su abultada prole. Acuciado por la necesidad, tuvo que trabajar para otros y multiplicar sus colaboraciones. Incluso llegó a vender sus pinturas en la calle. Murió antes de cumplir cincuenta años. Su obra y personalidad artística se han revalorizado y documentado mejor desde las últimas décadas del siglo XX, si bien está pendiente de una contextualización más ajustada en el panorama pictórico del reinado de Carlos II. AAF

Pancho Cossío (Pinar del Río, Cuba, 1894- Alicante, 1970)

Es uno de los más destacados exponentes de la primera generación del arte nuevo español. Nació en 1894 en Pinar del Río, Cuba, en una familia

de origen montañés que regresó a Cantabria en 1898, tras la independencia de la isla. En 1911 es discípulo de Francisco Rivero en Santander y a partir de 1914 estudia en Madrid bajo la tutela de Cecilio Pla y Gallardo, en cuyas clases trabó amistad con el pintor Francisco Bores, con quien viajará a París. En una exposición en el Ateneo de Santander en 1922 presentó cuadros que suscitaban críticas muy sonadas por su voluntad de innovación. Al año siguiente se traslada a París, donde reside durante algo más de una década, participa con desnudos en el Salon des Indépendants y en el Salon d'Automne y forma parte del grupo de artistas españoles de la Escuela de París. En 1925 participó en la mítica exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos que se celebró en el Palacio del Retiro (Madrid), el acontecimiento clave de la renovación del arte español de la época. Por entonces publica ilustraciones en las revistas *Alfar* y *Litoral*. Entre 1925 y 1931 firma un contrato en exclusiva con la prestigiosa Galerie de France. En París cuenta con el apoyo decisivo de la revista *Cahiers d'Art* por medio de la cual Christian Zervos y Tériade intentan reorientar la plástica moderna para devolverle la energía y la vitalidad que habían tenido las vanguardias en el momento anterior al estallido de la Primera Guerra Mundial. Las claves del periodo parisino de Cossío se cifran en una pintura en la que la figura parece diluirse en un magma pastoso y matérico cada vez más denso. En él abundan los bodegones con objetos de filiación cubista, las veladuras y los empastes aplicados a pincel o espátula. Cossío elabora una síntesis personal del cubismo avanzado y de los ecos del retorno al orden que sacudió los círculos artísticos parisinos durante las décadas de los veinte y los treinta. En su pintura, el trasfondo cubista se detecta sobre todo en el aglutinamiento de línea, color y materia, así como en la voluntad de partir de la pintura pura para introducir paulatinamente alusiones a la realidad exterior. Este procedimiento, que compartía con Francisco Bores, y que desemboca en ambos pintores en lo que ha recibido el nombre de figuración lírica, se vio reforzado muy probablemente por el referente que suponía el método de Juan Gris. Esta variante de reinterpretación del cubismo es una especie de sedimento que marcará ya toda su pintura.

En 1932, fecha de su regreso a España, abandonó prácticamente la pintura por la política y el

deporte, afiliándose a las JONS. Regresa a la práctica artística diez años más tarde con un retrato de su madre, aunque su obra nunca se podrá encuadrar en la categoría de emblema estético del nuevo régimen. A partir de los años cuarenta sigue cultivando sus géneros habituales: el bodegón, el retrato y las marinas, basculando entre espíritu innovador, a pesar de que los aires estéticos y políticos del momento no soplaran precisamente a favor de la modernidad, y su aprecio por la tradición. Ejecuta también dos monumentales pinturas religiosas en la iglesia de los carmelitas en Madrid. En esta última parte de su trayectoria artística, fabrica manualmente los colores, poniendo un especial cuidado en la propia «cocina de la pintura» mediante procedimientos tradicionales.

La antológica de su obra en 1950 en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid supone su plena consagración. En los años inmediatamente posteriores participa en la I Bienal Hispanoamericana de Arte (1951), representa a España en la Bienal de Venecia (1952) y expone sus obras en Lisboa. En 1962 recibe la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En la Feria Mundial de Nueva York de 1965 se le dedica una sala, así como en la Exposición Nacional del siguiente año. Muere en Alicante en 1970. MM

Hans-Peter Feldmann (Düsseldorf, Alemania, 1941)

En el catálogo *272 pages*, editado por Helena Tatay en 2001 con motivo de la exposición coproducida por la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, el Centre national de la photographie de París, el Fotomuseum de Winterthur y el Museum Ludwig de Colonia, la también comisaria indicaba: «Como Feldmann tiene por norma, el libro no incluye su biografía artística [...] Y, sin embargo, le parecía imprescindible mencionar su lugar y fecha de nacimiento, Düsseldorf 1941, porque no cree que el arte sea universal, sino hijo de un tiempo y un lugar».

Hay artistas, como Feldmann, que reinventan el arte. No hacen otra cosa más que ser artistas y, sin embargo, algo hay en su posicionamiento, en sus obras (o en su ausencia de ellas), en la libertad de creación a la que se agarran con naturalidad y firmeza, en su particular sentido del humor frente a la sociedad y en la facilidad de reírse de sí mismo... que hacen revivir en cierta manera un sentimiento común alrededor del arte; aquello por lo que los

artistas quieren seguir produciendo, los curadores organizar exposiciones, la crítica escribir sobre ello (y con ello) y, los públicos, disfrutar viéndolo. Esto hace que sus obras tengan la cualidad de un prisma que irradia diferentes formas y colores, dependiendo del momento en el que se miren o de la mirada que lo haga. Ha huido del arte canónico, de aburridos análisis de sus obras, de la abstracción como emblema del individualismo, para posicionarse en un arte popular construido a partir de las partes de un sistema de consumo que vivió cuando, de joven, Estados Unidos asentaba su imperio a partir de las ruinas de Europa. Por eso son importantes el lugar y, sobre todo, la fecha de nacimiento de un artista.

Su trayectoria se organiza en dos etapas. Desde finales de la década de 1960 hasta 1980, año en el que para su producción durante nueve años, y de 1989 hasta la actualidad. La primera etapa ve la luz de lo que seguramente son sus trabajos más conocidos, los fotolibros titulados *Bilde* [Imagen] o *Bilder* [Imágenes]. Realizados de manera modesta, los cuadernos disponen de tapas de cartón con el título, número y nombre impresos con tampón, y una serie de fotografías en blanco y negro agrupadas por motivos. Paisajes nevados, personas en bicicleta, camas deshechas, rodillas femeninas, herramientas, vehículos... La catalogación fotográfica clásica realizada a partir de fotografías ya existentes. «Lo que le interesa [...] es la serie, el conjunto de imágenes o, mejor dicho, lo que aparece al juntarlas. No es la imagen en sí, sino el mundo que abren al agruparlas. Si la imagen aislada constituiría un enunciado, en combinación con otras, lingüísticamente, conforma una narración», afirma Tatay.

Mirar imágenes, recortarlas y almacenarlas, crear series fotográficas a partir de ellas, publicar libros que las contengan. Cualquier compilación aspira a ser antología. Y así, *100 Jahre* [100 años (2000)], muestra ciento una fotografías de personas comprendidas entre las ocho semanas y los cien años. Vista en exposición, debe mostrarse como una línea de tiempo que se va recorriendo y donde quien la mira va completando su propia vida a partir de la edad concreta de cada persona retratada. En otro ejemplo paradigmático (*All the Clothes of a Woman*) Feldmann fotografía toda la ropa de una mujer, prenda por prenda; al catalogar su ropa, parece poder adelantarse a cualquier combinación

realizable. La acumulación fotográfica nunca es inocente. Por último, Feldmann ha demostrado un gran interés por el *kitsch* entendido como el epitome del sentido del gusto convencional; algo que desde el arte parece naif, o cutre, pero que define gran parte de la estética del mundo. AA

Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955)

Es una figura clave para determinar y entender la función social y artística de la fotografía. Ha ejercido como ensayista, divulgador, fotógrafo, artista, comisario de exposiciones y editor, y siempre ha buscado cuestionar el valor de las imágenes como índices. Sus proyectos artísticos, desarrollados a través de series autoconclusivas, son partes de un todo a su vez interrelacionadas con sus teorías estéticas, a medio camino entre el análisis semiótico y la narración literaria. Una máxima de su trabajo es plantear la duda sobre la fiabilidad de lo que se ve o se escucha. En su serie *Fauna* (1989), desarrollada junto a Pere Formiguera (Sant Cugat del Vallés, Barcelona 1952-Barcelona, 2013), se generaba una naturaleza paralela donde coexistían ejemplares disecados de especies animales ficticias, sonidos generados artificialmente de hábitats inexistentes, biografías inventadas y fotografías (en apariencia fiables) de todo este universo dedicado a la suplantación de realidad.

Unos años antes, en 1983, había realizado una de sus series emblemáticas, *Herbarium*, donde recreaba la fotografía científica característica de Karl Blossfeldt desarrollada en sus libros *Urformen der Kunst* (1928) y *Wundergarten der Natur* (1932), epítomes de la nueva objetividad alemana. En esta serie, y fiel a su interés en el cuestionamiento de la veracidad que emanan las imágenes reproducidas técnicamente, sin aparente mediación subjetiva, Fontcuberta construye una serie de organismos vegetales a partir de restos industriales encontrados en la periferia de Barcelona. El giro conceptual clásico del autor es mostrar elementos reales que simulan otros. Los representados son constatables, pero no representan aquello que pensamos en un primer momento que son. La cuestión de la veracidad no alcanza únicamente al motivo recreado, sino también a la base inicial de las obras, como en las series *Constelaciones* (1994) o *Hemogramas* (1998), donde elementos

orgánicos son empleados como negativos para generar fotogramas de grandes proporciones.

Por otro lado, Fontcuberta ha inventado personajes o situaciones y los ha dotado de vida propia en series como la ya mencionada *Fauna*, *Sputnik* (1997), *Milagros & Co* (2000) o *Pin Zuhang* (2002), entre otras. Rizando el rizo de la suplantación de identidad, el autor creó el proyecto *Ximo Berenguer. A chupar del bote* (2017), el más ambicioso en cuanto a su capacidad de cuestionamiento de la credibilidad de las instituciones, del público y del valor de mercado de las obras de arte. En esta serie, que recoge instantáneas realizadas por el propio Fontcuberta en 1975 en cabarés como El Molino de Barcelona, se crea una biografía, la de Ximo Berenguer, para construir la figura del mito olvidado, recuperado décadas después para gloria del mercado del arte y la mitomanía en general.

Como autor, destacan sus libros *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (1997) y *La caja de Pandora* (2011), que le valió el Premio Nacional de Ensayo ese mismo año. Como editor, destacan las compilaciones de textos sobre fotografía *Estética fotográfica* (1984-2003) y *Fotografía. Crisis de historia* (2002). Entre otros premios de carácter internacional, como la Medalla David Octavius Hill o el Premio Hasselblad, se le concedió también el Premio Nacional de Fotografía en 1998. Esto le convierte en un autor paradigmático, al haber conseguido dos premios nacionales en las dos facetas en las que más ha desarrollado su trabajo, la práctica artística y el ensayo estético. AA

Sandra Gamarra (Lima, Perú, 1972)

Vive y trabaja actualmente en Madrid. Estudió Bellas Artes en la Pontificia Universidad Católica de Perú, en la especialidad de Pintura, y posteriormente realizó estudios de doctorado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha, en Cuenca.

Sus propuestas artísticas suelen combinar la pintura figurativa con la instalación, por medio de las cuales cuestiona el sistema artístico de cuño occidental y reflexiona sobre los mecanismos hegemónicos de producción y consumo de las imágenes. En el año 2002 creó un proyecto de museo itinerante, el LiMac (www.li-mac.org), que adopta las formas de archivo, apropiaciones, copias o

réplicas de otras obras, muestras de distintos artistas, publicaciones y libros de artistas, simulaciones de catálogos, proyectos arquitectónicos y toda la parafernalia propia del *merchandising* museístico. Se trata de una respuesta al vacío institucional de Perú en el ámbito del arte contemporáneo.

La pintura figurativa suele adoptar en sus proyectos la forma de una estrategia especular al servicio del cuestionamiento de los formatos y discursos expositivos. La propia noción de arte contemporáneo, ha explicado la artista, es ya de por sí occidental, y por eso su investigación se dirige hacia una confrontación de los conceptos asociados a esa noción con las producciones culturales latinoamericanas, en las que a menudo la traducción y la copia son prácticas fundamentales para invocar la memoria de un objeto, y, de este modo, para la construcción de relatos históricos alternativos, no sujetos necesariamente a un imperativo cronológico lineal. En su obra confluyen las culturas nativas y mestizas con los modos de representación y dominación coloniales. Géneros legitimados dentro de la historia del arte occidental, como el paisaje, el bodegón o el autorretrato, se someten a una resignificación o recontextualización.

Y el imaginario de otros artistas se entremezcla con el de la propia Gamarra. En la exposición «Buen gobierno» (exhibida en la Sala Alcalá 31 de Madrid y el Centro Galego de Arte Contemporánea, 2022), presenta un proyecto colaborativo con propuestas de otros artistas que ponen en evidencia la carga colonial de la mirada que la tradición de la pintura occidental contribuye a perpetuar, así como el origen español de las naciones latinoamericanas y la necesidad de revisar el «buen gobierno» de ambos legados.

Las formas de representación de la naturaleza y de la cultura a través de los puntos de vista impuestos por los paradigmas de la ciencia y el arte europeos son una constante en las propuestas con una perspectiva decolonial y de género que Gamarra lleva desarrollando desde finales de los años noventa hasta la actualidad. Una de sus series más recientes, *Reconstrucción*, de 2021, presenta óleos sobre papel que combinan objetos o fragmentos arqueológicos prehispánicos con diferentes especies de plantas latinoamericanas, como si se tratase de las láminas de dibujo de un libro híbrido, surgido de la mezcla de libros de botánica con manuales de arqueología.

Su obra forma parte de colecciones españolas e internacionales como el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo ArTIUM de Vitoria-Gasteiz; el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid; el MUSAC de León; el MACBA de Barcelona; el Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo de Valladolid; el Hamburger Bahnhof de Berlín; la Tate Modern de Londres; el MALL-Museo de Arte de Lima; el Museu de Arte do Rio (MAR) de Río de Janeiro; y el MoMA de Nueva York, entre otras. Y se ha expuesto en la XI Bienal de Berlín, en la XXIX de São Paulo, en la LIII de Venecia, en la Galería Juana de Aizpuru, en la Sala Alcalá 31 y en el Centro Galego de Arte Contemporánea. MM

João Maria Gusmão y Pedro Paiva (Lisboa, 2001)

João Maria Gusmão (Lisboa, 1979) y Pedro Paiva (Lisboa, 1977) asistieron juntos a las clases de pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa y comenzaron a trabajar en colaboración desde 2001, participando en la exposición colectiva «InMemory» en la Galería Zé dos Bois en Lisboa. Sus obras más difundidas son sus cortometrajes en película de 16 mm, sus fotografías o sus proyecciones múltiples llamadas «camarae obscurae». En ellas muestran lo que denominan «poéticas ficciones filosóficas», que aluden a múltiples referencias conceptuales en relación con la percepción, el inconsciente y los fenómenos científicos, pseudocientíficos y paranormales, con alusiones a los presocráticos atomistas, la óptica residual de Isaac Newton, la teoría de la evolución de Charles Darwin, las reflexiones sobre la interacción de la percepción y la memoria de Henri Bergson, el pensamiento de Alfred Jarry y su «patafísica», o la «abismología» de René Daumal. Todo ello a través de pequeños detalles de realidad, personajes anodinos y momentos de la vida cotidiana transfigurados, en una zona sin definir entre la realidad y el artificio, que reflejan con ironía las contradicciones entre lo que percibimos y lo que creemos como verdadero y, por extensión, las incoherencias del discurso homogeneizante de los *media*, creando paradojas de fuerte magnetismo visual.

Su proyección internacional se materializó al representar a Portugal en la Bienal de Venecia (2009), y destacan sus exposiciones en el Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa, 2005);

el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2007); el Wattis Institute for Contemporary Arts (San Francisco, Estados Unidos, 2008); el Kunstverein Hannover (Hannover, Alemania, 2009); la Ikon Gallery (Birmingham, Reino Unido, 2010); Hangar Bicocca (Milán, Italia, 2014); el Camden Art Centre (Londres, 2015); y el KW Institute for Contemporary Art (Berlín, 2015). También hay que señalar su presencia en eventos internacionales como la Bienal de São Paulo (2006); Manifesta 7 (Rovereto, Italia, 2008); la Bienal de Venecia (2009, 2013); y la Bienal de Gwangju (Corea del Sur, 2010). RD

Federico Guzmán (Sevilla, 1964)

Fue uno de los más jóvenes de la llamada «nueva figuración sevillana» que revolucionó el panorama artístico español a finales de los años ochenta. Una primera estancia en Nueva York y otra posterior en Colombia, entre 1997 y 2000, lo llevaron a ser consciente de la importancia de la naturaleza y del contexto social en el que se inserta la producción del artista y a ratificar su idea de que el arte debe ser una herramienta para cambiar la sociedad y, por tanto, debe tener carácter público y colectivo. En sus dibujos, pinturas, esculturas, instalaciones y *performances* utiliza diversas técnicas y materiales, que hacen referencia al propio contenido de las obras. Materiales que el hombre ha transformado y que Guzmán los devuelve a la naturaleza, con motivos en los que se entrecruzan elementos naturales (las plantas como *leitmotiv* persistente), la cultura y la intrahistoria, presentados con humor, optimismo e ironía mediante asociaciones insólitas y juegos de escala que remiten a la estética surrealista, con el objetivo de recuperar una convivencia armónica entre las personas y su entorno más cercano. Sus últimos proyectos tienen una estrecha vinculación con el Sáhara, a través de ARTifariti, Encuentros Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sáhara Occidental.

Su obra ha tenido una amplia cobertura en España, con exposiciones individuales en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2001); la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 2001); la Fundación «la Caixa» (Tarragona, 2003); el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2013); el Palacio de Cristal, Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2016); y el Museo San Telmo (San Sebastián, 2016). También ha participado en colectivas como las celebradas en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris (2001); el Kunsthalle Bern (Berna, 2002); el Fridericianum (Kassel, Alemania, 2003); o en la exposición «Speed I», en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) (Valencia, 2007). Su obra se ha mostrado en eventos internacionales como la Bienal de Sídney (1990), la Bienal de Johannesburgo (1995) y la Bienal de Estambul (1997). En 2018 el IVAM inauguró una exposición individual titulada «Federico Guzmán. Al borde del mundo». RD

Sheroanawe Hakihwiwe (Sheroana, Venezuela, 1971)

Artista de origen yanomami, y más concretamente de la comunidad de Pori Pori, nacido en 1971 en Sheroana, situado a orillas del Alto Orinoco del Amazonas venezolano, practica desde los años noventa una pintura basada en una perspectiva localizada, orientada al rescate y la preservación del acervo cultural, las tradiciones ancestrales y los vínculos con la naturaleza de los pueblos yanomamis. De su padre aprendió caza y pesca; y de su madre, el conocimiento de la imaginería visual ancestral de los yanomamis. Sus soportes suelen ser papeles elaborados artesanalmente con fibras vegetales del propio entorno, gracias a técnicas que aprendió en los noventa de la artista mexicana Laura Anderson Barbata, momento que supuso el arranque de su trayectoria artística. Juntos fundaron el proyecto colectivo Yanomami Owëmamotina (el arte yanomami de hacer papel), que durante más de una década se dedicó a la producción de papeles para su utilización por parte de la comunidad, en cuadernos, libretas o tarjetas. El colectivo llegó a editar un par de libros. Desde 2001, momento en el que emprende una investigación ya en solitario, ha desarrollado un trabajo orientado al registro, rescate y conservación de los modos de vida, las relaciones con el entorno, las tradiciones y cosmogonías de su pueblo natal. Se plasma en pinturas que crean imágenes sintéticas de la flora y fauna locales, a menudo inspiradas en los patrones gráficos de la pintura corporal y la decoración de cestería tradicionales de su comunidad. En su trabajo se puede hallar una especie de archivo del mundo natural y sobrenatural

de los yanomamis del Alto Orinoco que es al mismo tiempo una reivindicación y una preocupación por la supervivencia de su ecosistema natural y cultural, extraordinario en el contexto de las economías globalizadas. La obra de Sheroanawe Hakihiiwe, su estilo lineal y sintético, que aúna firmeza y delicadeza, remite a ejemplos de relación con el entorno imprescindibles tanto para la preservación de su propia comunidad como para la del propio planeta.

Su trabajo es, al mismo tiempo, un archivo vivo y una interpretación íntima y personal de la tradición e identidad de su cultura natal, sus relatos, sus ritos, creencias y su interacción con la naturaleza, nacida de una casi perdida capacidad de observación. Con ella consigue transmitir un legado de valores y prácticas rico y sostenible, así como imaginar modos de vida beneficiosos para la salud del planeta, y que podrían funcionar como una alternativa contra los efectos arrasadores que produce el sistema de la globalización y que padece su propia comunidad.

En los últimos años el artista ha participado en la Bienal de Berlín (2019) y en la XII Bienal de Shanghái (2018); en la edición de ARCOmadrid 2019 fue galardonado con el Premio illy SustainArt. En 2021 ha presentado la serie *Urihi Theri* en su primera exposición individual en Europa, en el Kunsthalle Lissabon de Lisboa. También ha participado en las exposiciones colectivas «Amazonia» en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla, y «Uma História Natural das Ruínas» en Pivô, en São Paulo. En 2022 su obra se exhibe en «ReVision: Art in the Americas», en el Denver Art Museum y en la Kunsthalle de Viena, en la XXIII Bienal de Sídney y en la LIX Bienal de Venecia, «The Milk of Dreams», comisariada por Cecilia Alemani.

Su obra forma parte de colecciones como la del MALI-Museo de Arte de Lima, el British Museum de Londres, la Colección del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de México, la Colección KADIST en San Francisco, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, el Columbia College en Chicago o la Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC) en Nueva York, entre otros. MM

Joan Hernández Pijuan (Barcelona, 1931-2005)

Pintor y grabador catalán, nacido en Barcelona, en 1931, Hernández Pijuan es una de las figuras más

destacadas de la pintura española de la segunda mitad del siglo XX. Aunque desarrolla un lenguaje muy personal, de una singular parquedad de elementos, su obra se puede emparentar con las grandes corrientes artísticas de su tiempo. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de la Llotja y en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi en Barcelona, entre 1952 y 1956. En 1955 fue uno de los fundadores del Sílex, el grupo artístico aglutinado por su interés en el arte abstracto y sus conexiones con el «primitivo». Entre 1957 y 1958 vivió en París, en cuya École des Beaux-Arts asistió a clases de grabado y litografía. Su estancia también le permitió familiarizarse con el informalismo en boga en ese momento. Pinta a partir de entonces algunas obras de estilo expresionista, que evolucionan hacia planteamientos cercanos a la pintura de acción, con amplias pinceladas gestuales en blanco y negro. A mediados de los sesenta, adopta una figuración geométrica dominada por campos de color y desarrolla un interés creciente por las superficies vacías, por el objeto y el espacio que lo envuelve, que encontrará en el género de la naturaleza muerta su mejor acomodo. Es en este momento cuando incorpora los motivos de la manzana, la copa, el huevo y sus útiles de trabajo, que conferirán una dimensión metafísica al espacio. A partir de los setenta y los ochenta incorpora a sus obras elementos y referencias matemáticos como cuadrículas o cintas métricas sobre fondos lisos y franjas de colores grises y verdes. La celosía se convierte en una presencia constante en su pintura, la pincelada se abandona a la inmediatez, vuelve a paisajes con alusiones a plantas y flores y acabará por recalcar de nuevo en el informalismo. Como él mismo reconoció, sus temas fueron siempre el espacio, la quietud y el silencio. Transformó la pintura en un ejercicio de espiritualidad y contemplación interior.

Otra faceta relevante de su trayectoria fue la de profesor. Enseñó en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi y fue director de varios talleres de arte de la EINA, Centro Universitario de Diseño y Arte de Barcelona. De ahí que también sea significativo su legado en forma de textos que condensan su reflexión sobre la pintura y la enseñanza de las artes. Desde 1980 formó parte de la comisión de actividades de la Fundació Miró. En 1981 obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas y en 2004 el Premio Nacional de Arte Gráfico.

Su obra forma parte de numerosas colecciones, eventos y museos de todo el mundo, incluyendo la participación en la LI Bienal de Venecia, en 2005. Entre sus antológicas destacan: «Espacios de silencio, 1972-1992», comisariada por Elvira Maluquer en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1993), que itineró al Museo de Monterrey de México; «Volviendo a un lugar conocido, 1972-2002», comisariada por María de Corral en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) (Barcelona, 2003), que viajó al Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel (Suiza), la Malmö Konsthall (Malmö, Dinamarca) y la Galleria d'Arte Moderna de Bolonia (Italia); y la última gran revisión de su trabajo desde los años setenta, que se recogió bajo el título «Farben der Erde. Colores de la tierra», en Altana Kultur Stiftung (Bad Homburg, Alemania, 2011) y en el Museo de Arte Moderno de Moscú (MMOMA) con el título «Retrospective» (2012).

Su obra se encuentra en colecciones como las del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, el Metropolitan Museum of Art (MET) de Nueva York, el Museo Guggenheim de Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni en Vilafamés (MACVAC), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, la National Gallery de Montreal, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el MACBA. MM

Fritzia Irizar (Culiacán Rosales, México, 1977)

Vive y trabaja en Culiacán, capital del estado mexicano de Sinaloa. Estudió pintura en la Escuela de Artes y Oficios de la Universidad Autónoma de Sinaloa, artes plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda y, en 1996, fue artista invitada en el Kalamazoo Institute of Arts, en Michigan (Estados Unidos).

Su producción consiste fundamentalmente en instalaciones donde diversos objetos y materias primas plantean una investigación sobre las convenciones, creencias o fantasías que determinan la noción de «valor» en el sistema económico global. A menudo, objetos y materiales se ven sometidos a una transformación física que plantea simultáneamente su transmutación simbólica, emocional, cultural y económica. Así, usa materiales «preciosos» o el papel moneda para suscitar cuestiones sobre los

mecanismos, convenciones o individuos que sirven para crear, sostener o legitimar su valía. Su atención se dirige hacia las instancias de poder que determinan la circulación del capital a pequeña escala, el valor de uso y el valor de cambio de las mercancías, la explotación de recursos naturales por parte de un tipo de economía extractiva que pasa por alto el verdadero valor de los recursos naturales, así como los efectos nocivos de sus supuestos beneficios económicos sobre los ecosistemas y las comunidades humanas, sobre todo de distintas regiones mexicanas. En algunos de sus proyectos, los procesos a los que somete los materiales tratan de materializar la parte invisibilizada de los sistemas de producción, como el trabajo y el esfuerzo del cuerpo humano, recurriendo para ello al sudor. También reconvierte a menudo el papel moneda, transformándolo en polvo, en tinta de carbón, en grafito o en confeti, que se convierten así en materiales artísticos. La construcción socioeconómica mundial, y su impacto sobre el planeta, quedan de este modo descalificados como convenciones naturales o irremediables, y se confirma su carácter de constructo artificial dirigido por la irracionalidad, la agresión y la avaricia. El mundo del arte no está al margen de este tipo de sistema económico, y por esto ocupa también una parte importante de la creación de Irizar. Sus instalaciones y procesos permiten detectar la «disfuncionalidad catastrófica del sistema económico mundial».

Su obra se ha expuesto en diversas instituciones internacionales, como el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Museo Ex Teresa Arte Actual, la Sala de Arte Público Siqueiros y el Museo Tamayo Arte Contemporáneo en la Ciudad de México; el Orange County Museum of Art en Santa Ana, California; el Headlands Center for the Arts en San Francisco; la Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO) en Miami; la Fondazione Giorgio Cini en Venecia, el Seattle Art Museum (SAM), la Fundación Banco Santander, la Galería NF/Nieves Fernández y el Museo CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, en Madrid. Ha participado en bienales como las IX y X Bienales de Mercosur en Porto Alegre, la XII Bienal FEMSA en Monterrey y la XIV Bienal de Cuenca.

Su trabajo se encuentra en colecciones como el Museo Jumex, en Ciudad de México; la Colección

Isabel y Agustín Coppel, México; Proyecto Bachué, Bogotá, Colombia; la CIFO Collection, Miami, Estados Unidos; la Fondazione Benetton Studi Ricerche, Italia; y el Museo CA2M, España. MM

Carmen Laffón (Sevilla, 1934-Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 2021)

Pintora y escultora figurativa, es una de las personalidades más destacadas del realismo español de la segunda mitad del siglo XX, con una obra de corte lírico e intimista que despliega en paisajes, naturalezas muertas y retratos. Se inició en la pintura desde muy joven con el pintor Manuel González Santos. Posteriormente, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (1949-1952), y continuó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, licenciándose en 1954. Completó su formación primero en París y después en la Real Academia de España en Roma (1955-1956) con una beca del Ministerio de Educación.

Laffón diluye los límites entre pintura, dibujo y escultura, profundizando en la captación de la luz y la mutación cromática de los motivos. Desde finales de los años cincuenta su pintura ha representado el paisaje del Guadalquivir, desde La Cartuja hasta Sanlúcar de Barrameda y el Coto de Doñana, así como su entorno más cotidiano, destacando su finca La Jara, en series que desarrolla a lo largo del tiempo, incorporando a su obra la tradición y la modernidad, desde la influencia del paisajismo de Camille Corot hasta la abstracción de Mark Rothko, en escenas de atmósferas sutiles con una tendencia hacia la composición a través de estructuras mínimas y hacia la disolución de las formas, pero siempre ligada a una profunda observación de lo real, como se refleja en series como *El Coto desde Sanlúcar*, que inició en los años ochenta mediante pequeños pasteles, o la serie de óleos de gran formato realizados entre 2005 y 2014. Desde los años noventa desarrolla también obra escultórica, que parte de su interés por lo cotidiano y el objeto, unificando los motivos a través del tratamiento pictórico de las superficies a modo de pintura expandida, como en sus recientes series dedicadas a la viña o la cal.

Laffón se vincula al grupo de artistas en torno al estudio El Taller (1967-1969), junto a Teresa Duclós

y José Soto, y también a la Galería La Pasarela de Sevilla. Desde mediados de los años sesenta pasó a formar parte de los artistas de la Galería Juana Mordó, donde expuso en 1967. En 1992 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le dedicó su primera retrospectiva. Posteriormente, realiza exposiciones individuales en la Sala Amós Salvador (Logroño, 1996); el Centro Cultural Casa del Cordón (Burgos, 2001); la Fundación Rodríguez-Acosta (Granada, 2006); o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2014-2015), entre otras. En 1982 se le concedió el Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura; en 1999 ganó la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes; y en el 2000 ingresó como académica numeraria en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 2013 fue nombrada hija predilecta de Andalucía. RD

Maria Loboda (Cracovia, Polonia, 1979)

Realizó sus estudios superiores de Bellas Artes en la Städelsschule de Fráncfort (Alemania) entre los años 2003 y 2008. Continuó su especialización en la New York University, de la que fue artista visitante en 2008. Actualmente reside entre Berlín y Londres.

Artista interdisciplinar, su trabajo se sirve indistintamente de la fotografía, el dibujo, la ilustración, el audio, la escultura o la instalación para centrarse en el análisis de los signos y símbolos que emanan de los objetos contemporáneos. Este uso recontextualizado de los objetos actuales y su capacidad para ser instrumentos de utilidad al tiempo que concebirse como fetiches subraya las fronteras inasibles entre ambos ámbitos, conectando lo contingente y lo espiritual. Un discurso que ha sido leído en clave arqueológica: como objetos hallados que deben ser interpretados a partir de significados cifrados, objetos utilizados como panoplias de supervivencia. Loboda ha declarado su interés por el conocimiento intuitivo y por la historia del arte: «Me inspiro en la tradición artística, el conocimiento detrás de la artesanía, los sistemas, los materiales, los ingredientes que una necesita para crear algo. Tengo miedo de ser profesional en cualquier oficio. Prefiero ser una visitante, que no habla el idioma particularmente bien, pero entiende lo suficiente como para malinterpretarlo a sabiendas».

Maria Loboda ha expuesto, entre otros, en el Kunstverein Bielefelder (Alemania, 2009); el Museo

Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2013); el Kunstverein Braunschweig (Alemania, 2013); o el Contemporary Art Centre de Vilna (Lituania, 2017). Ha participado en la documenta 13 (Kassel, Alemania, 2012) y en la Bienal de Taipei (Taiwán, 2014). IT

Francisco López Hernández (Madrid, 1932-2017)

Miembro de una familia de artistas —lo fue su padre, grabador y orfebre; lo es su hermano Julio, escultor; su mujer, la pintora Isabel Quintanilla; y su hijo, Francisco López Quintanilla, que tienen también obra en la Colección Banco de España—, estudió escultura con José Capuz en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, así como algunas asignaturas en la Academia de San Fernando, obteniendo sendas becas del Ministerio de Educación en 1956 para realizar estancias en Grecia y Roma. En 1960 consiguió una pensión por varios años para residir en Roma en la Academia de Bellas Artes. En 1968 inició su docencia como profesor de medallas en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. En 1988 se doctoró en Bellas Artes. Durante estos años establece relaciones artísticas y afectivas con otros artistas realistas de su generación, como Antonio López, María Moreno, Amalia Avía, Esperanza Parada e Isabel Quintanilla, conformando lo que Almudena Armenta ha llamado el Grupo de Madrid y que otros han denominado «Realistas de Madrid».

López Hernández ha realizado encargos escultóricos para relevantes edificios públicos: *Ofelia ahogada* (Barcelona, 1964); relieves para la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid (1965); placas para la fachada del edificio Bankinter del paseo de la Castellana (Madrid, 1976); el monumento a Isidor Macabich (Ibiza, 1980); los relieves para la sede central del Banco de España en Cádiz (1983); una intervención en la sede central de Telefónica en la Gran Vía (1984); el monumento a Enrique Tierno Galván (1988); el monumento al lehendakari Aguirre (Bilbao, 2004); y el *Retrato del pintor Pablo Picasso* (Málaga, 2008), entre otros trabajos.

Ha expuesto en muestras colectivas en el Ateneo de Madrid (1957); la Fundación Rodríguez-Acosta (Granada, 1959); la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1966); el Kunstverein Hannover (Hannover, Alemania, 1974); la documenta 6 (Kassel, Alemania, 1977); la Kunsthalle Baden-Baden

(Alemania, 1976); el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1987); la Fundación Marcelino Botín (Santander, 1992); el Museo Esteban Vicente (Segovia, 2003); o el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (Madrid, 2016), entre otras. Entre sus exposiciones individuales podemos destacar las que tienen lugar en la Galerie Buchholz (Múnich) y en la Galerie Meyer Ellinger (Fráncfort), ambas en Alemania en 1970, a raíz de las cuales comienza a darse a conocer internacionalmente, y la del Centro Cultural Conde Duque (Madrid, 1996). IT

Linarejos Moreno (Madrid, 1974)

Los proyectos de Linarejos Moreno inciden en la vinculación natural existente entre ciencia, tecnología, arte y capitalismo. La artista tiende a relacionar un conjunto de investigaciones teórico-visuales que plantean cuestiones evocadoras entre ámbitos de estudio dispares y con materiales diversos, como la relación de los cuerpos en el espacio; la arquitectura como cobijo y como ruina; el *display* artístico como medida estética y teórica; la industria moderna como base, ya enterrada, de las nuevas producciones líquidas deslocalizadas... Ciencia y arte representan los lindes de un terreno ampliamente cultivado a través de tentativas teóricas, representaciones gráficas, recreaciones industriales, memoria familiar y colectiva, libros e historia cultural.

En el proyecto *The Cloud Chamber* (2017), por ejemplo, la artista relaciona el libro de Vasily Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* [De lo espiritual en el arte] con las pruebas gráficas resultantes de la primera cámara de niebla o cámara de Wilson, desarrollada por el físico escocés Charles T. R. Wilson para estudiar la formación de nubes y los fenómenos ópticos en el aire húmedo. En la propuesta expositiva final, destaca la forma de mostrar las imágenes de Wilson, de 1911-1913, impresas y montadas sobre arpillera (característica que Moreno emplea también en otras series) y ejemplares de libros de Kandinsky manipulados. Estos se muestran en el hueco interior de una viga de hierro de doble T, con un cristal encima que protege y divide. Un par de hilos de lana surgen desde la viga y van a parar a sendas obras colgadas en la pared. El ambiente general representa con delicadeza las finas líneas relacionales entre historia del arte, ciencia y actualización de

ciertas teorías que fueron decisivas para el desarrollo científico y estético de la sociedad.

La puesta en escena de los proyectos (empleo de materiales fotográficos sobre soportes elaborados a mano, la distribución en el espacio, documentación histórica, hilos de lana, etc.) se vuelve a poner en práctica en *STOP VUELVO PRONTO STOP* (2020) o en *Art Forms in Mechanism* (2009-2016). Las fotografías en blanco y negro montadas sobre una base de arpillera con forma de diorama, así como el empleo de libros antiguos parcialmente manipulados o los recursos arquitectónicos o constructivos de carácter industrial, van conformando una cualidad particular de la artista, una mirada propia que genera, asimismo, una suerte de estilo. Una mención aparte merece su interés en vincular ruinas con capitalismo como las caras de una misma moneda cuyo canto sería la historia. En proyectos como *On the Geography of Green* (2014-2019) o en el vídeo *The Building of a Ruin* (2008), entre otros, la ruina es elemento destacado. En el primer caso, las fotografías muestran cómo la naturaleza, con su diversidad de especies arbóreas y vegetales, ha tomado los espacios públicos que un día fueron autocines en poblaciones del sur de Estados Unidos. En el vídeo, un arco apuntado construido con hielo va derritiéndose y cayendo, conformando una ruina en tiempo real. Para Moreno, las ruinas no parecen ser solo elementos arquitectónicos, físicos, sino que también pueden definirse como tales, o en estado de ruina, aspectos sociales, productivos, industriales, artísticos y teóricos. Todo un conjunto de acciones que la artista trata de recuperar o recomponer con sus proyectos relacionales. AA

Vik Muniz (São Paulo, Brasil, 1961)

Iniciado profesionalmente como publicista en su país natal, Vik Muniz arrancó su proyecto artístico en la década de 1980 en Nueva York, donde vive desde entonces.

Su producción se basa en la apropiación de estrategias de la fotografía posmoderna, si bien él prefiere conectarlo con la larga tradición de la copia en la historia del arte. Para ello, se sirve de obras de arte muy famosas para el gran público, mediáticas y de fuerte presencia mítica. En este sentido, no elige una pieza concreta por su importancia artística, sino por su peso en el imaginario colectivo. Pone el acento

de su intervención imitativa sobre la imagen original en técnicas y materiales como chocolate, azúcar, polvo, diamantes, mermelada, basura, juguetes, espaguetis, piezas de puzzles, trocitos de papel cuché de las revistas de moda, etcétera. Después, fotografía y reproduce a mayor tamaño este laborioso trabajo. De manera que no solo las imágenes son reconocibles, sino que los materiales son también familiares para el público que, en un particular *trompe-l'oeil* contemporáneo, debe diferenciar entre la imagen original y lo que se aporta en la nueva.

Vik Muniz ha realizado exposiciones individuales en el Museum of Contemporary Photography (Chicago, Estados Unidos, 1999); el MoMA (Nueva York, 1999); la Universidad de Salamanca (2000); y el Centre National de la Photographie (París, 1999). Entre las colectivas destacan la del Whitney Museum of American Art (Nueva York, 2000); el Museo de Arte Moderna da Bahia (Salvador, Brasil, 2000); el Museo d'Arte Contemporanea di Roma (2003), el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2004); la Fundación Telefónica (Madrid, 2005); el Baltic Centre for Contemporary Art (Gateshead, Reino Unido, 2007 y 2017); el MoMA PS1 (Nueva York, 2007); el Musée d'art contemporain de Montréal (Canadá, 2007); el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2012); y el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (México, 2017). Representó a Brasil en la Bienal de Venecia de 2001. IT

Antoni Muntadas (Barcelona, 1942)

Es uno de los artistas contemporáneos de mayor proyección internacional. Considerado pionero del arte conceptual, y especialmente del *media art* en España, su carrera se ha desarrollado a lo largo de más de cuatro décadas. Su obra se dedica a detectar y decodificar los mecanismos de control y poder a través de los cuales se construye la mirada hegemónica, explorando el papel clave que cumplen en este proceso los medios de comunicación de masas. En sus propuestas, a menudo de carácter procesual y participativo, recurre a una gran variedad de soportes y estrategias discursivas: el vídeo, la fotografía, la instalación multimedia, publicaciones, internet, intervenciones en el espacio público y activación de proyectos de investigación

interdisciplinarios de carácter colaborativo. Muntadas sitúa su trabajo en la intersección entre el arte, las ciencias sociales y los sistemas de comunicación. Los mecanismos y efectos de la globalización, la naturaleza de la comunicación en el mundo contemporáneo y la forma en la que contribuye a la propagación o censura de ideas, los procesos de homogeneización cultural, los imperativos de la sociedad de consumo, el análisis del sistema del arte, el control social mediático o la reflexión sobre los procesos coloniales y su impacto en las sociedades del presente son algunos de los temas de los que se ocupa su trabajo como investigador y artista visual. Concibe sus obras como «artefactos» en el sentido antropológico del término, esto es, como algo susceptible de ser activado de diferentes formas dependiendo del contexto y el momento, partiendo de la voluntad de comprometer activamente al lector o al espectador en la experiencia artística e investigadora. De ahí su utilización del lema «la percepción requiere participación», bajo la convicción de que dicha participación, a su vez, puede contribuir a la conformación de una subjetividad crítica o a combatir la «construcción del miedo». De acuerdo con estos presupuestos, resulta fundamental el diálogo de sus obras con sus contextos respectivos.

En 1971 se estableció en Nueva York y ha participado en seminarios, debates y talleres en instituciones europeas, americanas y asiáticas. En 1977 se incorporó como investigador invitado en el Centro de Estudios Visuales Avanzados (CAVS) del MIT, habiendo trabajado para esta institución hasta el año 2014. En la actualidad trabaja en el Dipartimento di Culture del progetto de la Università luav de Venecia. Desde 1995 ha agrupado una parte de sus obras y proyectos bajo el título *On Translation*. Recientemente se ha dedicado a series como *About Academia*, *Asian Protocols*, *Estrategias del desplazamiento* y *La construcción del miedo*. En 2019 emprendió la serie *Exercises on Past and Present Memories*, en la que revisa la historia y la memoria colonial entre España y Filipinas, su complejo proceso de intercambio y su impacto en el presente.

Sus obras se encuentran en los museos y colecciones públicas más destacados, tanto del ámbito nacional como internacional, y han sido objeto de múltiples exposiciones y publicaciones. Se han

presentado en centros como el MoMA de Nueva York, el Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive de California, el Musée d'art contemporain de Montreal, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro o el MACBA de Barcelona. Muntadas recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2005 y el Premio Velázquez, concedido por el Ministerio de Cultura, en 2009, y ha sido merecedor de becas y galardones otorgados por prestigiosas instituciones internacionales. Ha participado en certámenes internacionales como la documenta 6 (1977) y 10 (1997), en la Bienal de Venecia (1976 y 2005) y en la Whitney Biennial of American Art (1991), entre otras. MM

Gerard Peemans (Doc. 1665-Doc. 1693)

Maestro tapicero activo en Bruselas. El trabajo de sus telares debió de iniciarse en torno a 1660 y permaneció activo hasta 1710. Su producción se enmarca en el proceso de cambio de supremacía de las manufacturas de Amberes a favor de la capital brabantona. El 15 de octubre de 1665 obtuvo el privilegio de la ciudad de Bruselas, cuando contaba con seis telares y una plantilla de catorce tejedores, número que habría de aumentar en años sucesivos. Ocasionalmente también colaboró en la producción con el tapicero Guillaume van Leefdael. En sus últimos años fue declarado en bancarrota, liquidándose parte del remanente de su taller en venta pública en 1710-1711.

Fue yerno del también tapicero Geraert van der Strecken, al que sucedería en el tejido de series basadas en un importante repertorio de cartones, que él mismo acrecentaría. Dichos modelos fueron pintados por sobresalientes artistas flamencos, en su mayoría pertenecientes a la generación anterior, quienes llevaron a su máximo esplendor la pintura barroca en Flandes y, por su fama, más demandados por los clientes de toda Europa. Empezando por el propio Peter Paul Rubens, del que realizó ediciones de su serie de la *Historia de Aquiles*.

Entre sus principales trabajos destacan varias tiradas de la serie de *Cenobia, reina de Palmira*, según cartones de Justus van Egmont. También basada en diseños de Van Egmont, tejió la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* y la serie de *Los meses*

del año; si bien en esta última los cartones fueron pintados por David Teniers III, inspirándose en las composiciones originales. Incluso se sirvió de los modelos de Rafael para una edición tardía de *Los Hechos de los Apóstoles*. Otras series sobre la Antigüedad en las que trabajó fueron las *Historias de Escipión y Aníbal*, *César* y los emperadores *Tito* y *Vespasiano*. También recurrió a cartones de Jacob Jordaens y el francés Charles-François Poerson. AAF

Alberto Peral (Santurce, Vizcaya, 1966)

Estudió Bellas Artes en la Universidad del País Vasco, si bien reside y desarrolla su actividad artística desde hace años en Barcelona. Su primera exposición individual tuvo lugar en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró (1992), sala de referencia para el arte emergente en esa década. Aunque es conocido fundamentalmente por su obra de carácter tridimensional, ha trabajado también, como es común entre los creadores de su generación, con otros medios como el dibujo, el vídeo, la fotografía o la instalación.

Su obra tridimensional se resuelve en formas simples que parten de la geometría, los colores primarios que unifican la pieza, y las cargas táctiles que, en muchos casos, dan como resultado superficies pulidas; se convoca así al espectador para que actúe más allá del ojo, tocando o, al menos, deseando tocar. Tras estas formas sencillas de contundente presencia, que incluso remiten a los primeros objetos infantiles, se halla un trasfondo conceptual en el que se dirimen las complejas y fecundas relaciones entre realidad y representación.

Entre sus muestras individuales destacan las realizadas en la Fundació Suñol (Barcelona, 2015); el Espacio bananeiras (Río de Janeiro, Brasil, 2008); el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2007); la Universidad Pública de Navarra (Pamplona, 2005); la Fundació Pilar i Joan Miró (Palma, 2000); o la Sala Rekalde (Bilbao, 1996). Ha obtenido la beca de la Academia de España en Roma (2005); la beca de Artes Plásticas de la Fundación Marcelino Botín (2002); el Premio Pilar Juncosa (1999); y el Premio Gure Artea (1996). IT

Gonzalo Puch (Sevilla, 1950)

Inició su trayectoria artística como pintor en su ciudad natal, si bien pronto su trabajo derivó hacia la

escultura y la fotografía. Este artista andaluz construye escenarios frágiles de cartón pluma, asépticos «incidentes», como le gusta llamarlos, que algunos personajes habitan temporalmente hasta que son fotografiados. Estas tramoyas de objetos se montan sobre —o se mezclan con— los bártulos que normalmente pueblan su propia casa o los espacios en los que imparte clases, lo que no deja de estar en consonancia con una de las metas del arte contemporáneo: la disolución de los límites entre el arte y la vida. Sus blancas arquitecturas, que tienen como antecedente los Merzbau de Kurt Schwitters, son, sin embargo, efímeras. Estos pequeños mundos encerrados en una habitación se ofrecen como la materialización de una idea que nunca permite ser interpretada y se construyen para ser habitados solamente el tiempo que dura la toma fotográfica; de esta manera, se niega el propio concepto fotográfico de instantánea y, obviamente, de «verdad», ya que, como ha indicado José Lebrero Stals, su obra debe entenderse como un «documento-ficción». De hecho, en la obra de Puch lo que resulta más complicado es la clasificación, ya que finalmente el resultado es un encuentro de disciplinas como teatro, *performance*, fotografía, vídeo, etcétera, que se niegan a la adjetivación, un trabajo que busca nuevos límites para el lenguaje visual contemporáneo que paradójicamente se muestra irónico y frío a un tiempo.

Gonzalo Puch ha expuesto en la Fundación Antonio Pérez (Cuenca, 2002); la Universidad de Salamanca (1997); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2004); o en el Jardín Botánico de Madrid en el marco del Festival PHotoEspaña (Madrid, 2006), entre otros. IT

Xavier Ribas (Barcelona, 1960)

En la trayectoria artística de Xavier Ribas, la fotografía se convierte en un medio de documentación que amplía la función investigadora y en el resultado final que resuelve los temas estéticamente. Sus estudios en Antropología Social en la Universitat de Barcelona y en Fotografía Documental en la Newport School of Art and Design en Reino Unido son las dos bases sobre las que se asientan sus series fotográficas desde los años noventa. En las primeras, como en *Domingos*, serie a la que pertenecen estas dos Sin título, el artista separa de manera clara la

investigación del tema y el aspecto formal de las obras; por lo general, fotografías de medio y gran formato que muestran situaciones particulares tomadas de ejemplos genéricos.

Poco a poco, sus proyectos necesitan que las fuentes documentales devengan en material de exposición, como un reverso posible de las imágenes resultantes y como ampliación del campo de análisis. Es el caso de *Nitrato* (2010-2014), serie monumental sobre la gestión de la explotación de los recursos naturales en Chile, en la que se van descubriendo relaciones, intereses y *juegos* que la convierten en una referencia sociopolítica sobre el colonialismo, el medio ambiente y el empeño del arte por abrirse a campos que, en principio, no le eran propios. En pocos casos, como en el de Ribas, la vinculación de lo visual y lo antropológico adquiere una eficiencia tan grande, pues ambas partes nunca compiten entre sí si no es para dar lo mejor de cada lenguaje. BDE

Antonio Saura (Huesca, 1930-Cuenca, 1998)

Obligado a pasar cinco años en cama para recuperarse de una enfermedad, Saura empezó a escribir y a pintar de forma autodidacta en 1943. En 1951, ya recuperado, viajó por primera vez a París, a donde regresa posteriormente para fijar su residencia entre 1954 y 1955. Durante su estancia en esta ciudad entabló amistad con Benjamin Péret y se relacionó con el grupo de los surrealistas, lo cual, a su vuelta a España, lo indujo a fundar, en 1957 y junto a artistas y escritores como Luis Feito, Rafael Canogar, Martín Chirino o José Ayllón, entre otros, el grupo El Paso, que dirigió y lideró hasta su disolución en 1960. En 1966 viajó a Cuba y en 1967 regresó a París, donde se instaló definitivamente y desde donde su carrera gozó cada vez de más reconocimiento internacional. A lo largo de su trayectoria, Saura participó en numerosos seminarios, coloquios y conferencias sobre arte y cultura; colaboró en cine; comisarió exposiciones; concibió escenografías para teatro; y a través de sus escritos, que comenzó a publicar entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, fundamentó las bases de su posicionamiento político. En 1985 creó en Madrid el espacio escénico de *Woyzeck*, dirigido por Eusebio Lázaro; en 1991 participó con su hermano Carlos Saura y Luis García Navarro en la realización de la ópera *Carmen* para el Staatstheater

de Stuttgart y, hasta el año de su fallecimiento en Cuenca, no dejó de recibir numerosos premios y reconocimientos: Premio Guggenheim (1960), Premio Carnegie (1964), Caballero de las Artes y las Letras de Francia (1981) y Medalla de Oro a las Bellas Artes (1982).

Influido en sus inicios por el surrealismo, el libro seminal *Un Art Autre* de Michel Tapié o la obra de artistas como Jackson Pollock, Jean Dubuffet y Jean Fautrier, Saura es un artista cuya intensidad reflexiva favorece que, tras la composición y gesto pictórico de su obra, se intuya el deseo de mostrar aquella parte del ser humano que, situándose entre lo bello y lo monstruoso, nos acerca de forma natural a sus sentimientos más instintivos. La suya es una obra que, en base a un inconfundible sello autoral y la expresión de una abstracción formada por manchas y austeridad cromática, no solo trata de sacar las turbulencias del propio artista, sino también de quienes lo consideran el pintor por antonomasia de la tristeza y la rebeldía.

Su primera exposición individual se celebró en la Sala Libros de Zaragoza en 1950. Desde entonces su obra ha sido motivo de exposiciones individuales como las de la Kunsthalle Baden-Baden (Alemania, 1964); la Casa de las Américas (La Habana, 1966); el Stedelijk Museum (Ámsterdam, 1963, 1964 y 1979); la Galería Maeght (Barcelona, 1975); la Fundació Joan Miró (Barcelona, 1980); el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1982); la Harvard University (Cambridge, Estados Unidos, 1989); el Musée d'Art et d'Histoire (Ginebra, Suiza, 1989); el Instituto Cervantes de París (1992); o el Museo d'arte della Svizzera italiana (Lugano, Suiza, 1994). Tras su fallecimiento, le han dedicado exposiciones individuales como «Damas», en la Fundación Juan March (Madrid, 2005); «Itinerarios de Antonio Saura», en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2005); «Songe et mensonge/une parabole moderne (1958-1962) d'Antonio Saura», en Les Abattoirs (Toulouse, Francia, 2006). En 2016 su obra se mostró en el marco de la gran exposición «Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953», realizada en el Museo Reina Sofía. Participó en la Bienal de Venecia junto a Eduardo Chillida y Antoni Tàpies (1958) y, posteriormente, como artista y miembro del comité organizador (1976). FM

Wolfgang Tillmans (Remscheid, Alemania, 1968)

El artista alemán Wolfgang Tillmans vive entre Berlín y Londres. Realizó en 1988, con tan solo veinte años, su primera exposición individual. En 1990 algunas de sus fotos sobre la vida nocturna gay en Hamburgo se publicaron en la revista británica *i-D*. Atraído por retratar la vida moderna, la cultura juvenil y el *clubbing*, amplió al tiempo su temática a la vida cotidiana: «Mi punto de partida es tomar imágenes contemporáneas, hacer arte que te haga sentir qué es estar vivo hoy en día». Su trabajo se ha relacionado tanto con el pintor del siglo XIX Gustave Courbet en la búsqueda voraz del realismo, como con autores pop como Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Sigmar Polke, siempre entendiendo que no concibe su producción inmersa en una historia de la fotografía, sino en una historia general del arte. Su obra videográfica, que empezó a presentar la década pasada, se conecta con el cine de Warhol: una cámara fija y sonido directo que captan la vida sin filtros ni montajes, que reflejan lo absurdo y aburrido de la cotidianidad. Desde principios de esta década se ha centrado en la fotografía digital, si bien se niega a manipular la imagen.

En el año 2000 comenzó a presentar fotografías abstractas junto a sus conocidas imágenes de paisajes, naturalezas muertas, retratos o escenas cotidianas, que colgaba como si se tratara de un *patchwork*, en muchas ocasiones sin montar y directamente sobre la pared junto a fotocopias o recortes de revistas. De esta manera, sus exposiciones tienen un claro paralelo en sus publicaciones, que deben entenderse como libros de artista. Sus imágenes abstractas son hijas del azar: se sirve del papel fotográfico —a veces sin impresionar, en otras expuesto a diferentes fuentes de luz de colores—, que deja contaminar en la máquina de procesado por el agua y los restos de productos químicos, especialmente el nitrato de plata, generando arañazos y marcas que alteran tanto el color como la superficie física del papel. Es lo que Tillmans considera fotografía «pura» al registrarse fundamentalmente la luz como base de las posibilidades plásticas del medio. Tillmans desafía con su trabajo los límites entre lo abstracto y lo figurativo, o la alta y la baja cultura.

Ha expuesto individualmente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1998);

el Palais de Tokyo (París, 2002); el MoMA PS1 (Nueva York, 2006); la Serpentine Gallery (Londres, 2010); el Moderna Museet (Estocolmo, 2012); el Metropolitan Museum of Art (Nueva York, 2015); o el Museo de Arte Contemporánea de Serralves (Oporto, Portugal, 2016), entre otros lugares. Es premio Hasselblad (2015) y premio Turner (2000), con el que se convirtió en el primer extranjero y el primer fotógrafo en recibir ese galardón. IT

Miguel Ángel Tornero (Baeza, Jaén, 1978)

La obra de Miguel Ángel Tornero ha ido evolucionando desde una fotografía surgida del ámbito cercano al autor, una suerte de autobiografía visual (en series como *Pretérito Imperfecto Compuesto*, 2004, o *Por ahora todo va bien*, 2007), hasta encontrarse en lo azaroso del encuentro (*The Random Series*, 2010-2015). Este encuentro enfrenta lo personal con lo externo, lo urbano descubierto en diferentes ciudades, entendido como una forma compleja de explicarse a uno mismo en ámbitos de diferencias reseñables. Esta serie desembocó en la publicación que, con el mismo título, recibió el Premio Nacional al Mejor Libro de Arte en 2014.

La fotografía no solo es un espejo o una ventana en su trayectoria, sino también un objeto que emana luz y sentido, que se erige en medio y lenguaje, en soporte y discurso (*Photophobia*, 2012-2017). Y, en otros casos, como la serie anterior *Collage! Courage!* (2008-2009) o *La noche en balde* (2011-2019), a la que pertenecen estas dos obras, la fotografía es material que se desgarrar y se compila, se une y se asocia para generar tridimensionalidad. Curiosamente, estas tres dimensiones no convierten las obras en objetos hiperrealistas o meros simulacros de realidad, sino que las acercan más a la obra pictórica o escultórica que a la estrictamente fotográfica. En cualquier caso, la imagen es elemento consustancial, material necesario, conclusión lógica... de su trabajo. AA

Juan van der Hamen y León (Madrid, 1596-1631)

Van der Hamen nació en Madrid, hijo de Jehan van der Hamen, que era miembro de la guardia real flamenca de Archeros, que custodiaba al rey y a la que el propio artista se incorporó en 1622. Este puesto fue importante para su carrera, ya que le dio acceso a la corte, y la pertenencia al mismo le confería

prestigio social. Se casó con Eugenia Herrera en 1615 y la pareja tuvo un hijo, Francisco van der Hamen (m. 1639), que también fue pintor, pero del que hoy no se conoce ninguna obra. Su hermano, Lorenzo van der Hamen (1598-1664) tomó las órdenes religiosas y fue un conocido escritor e historiador. En 1627, Van der Hamen solicitó el título de pintor del rey a la muerte de Bartolomé González, junto con otros artistas, pero la plaza quedó desierta. Van der Hamen participó en la vida cultural de la época a través de su amistad con escritores —Lope de Vega, Luis de Góngora, Juan Pérez de Montalbán— que alabaron en verso sus bodegones y retratos. Su temprana muerte fue muy lamentada en los círculos literarios de la corte.

La aparición de un gusto generalizado por la pintura de bodegones y flores en el Madrid de principios del siglo XVII se asocia a la carrera de Juan van der Hamen. Sus cuadros fueron adquiridos por el rey Felipe IV y algunos de los coleccionistas más distinguidos de su corte. Su primer encargo documentado data de 1619, y consiste en pintar un sexto bodegón para complementar otros cinco comprados en la almoneda de los bienes muebles del arzobispo de Toledo, Bernardo de Sandoval y Rojas (m. 1618) para decorar la Galería de Mediodía del palacio real de El Pardo. También pintó cuadros religiosos, algunos de los cuales, firmados en 1625, se encuentran en el real convento de la Encarnación, y también retratos, si bien fue conocido sobre todo por sus bodegones. Aunque le molestaba su reputación en este tipo de temas «menores», fueron el pilar de su carrera y hoy se conocen más obras de este tipo del artista que de cualquier otro de su generación. El pintor de bodegones Antonio Ponce (1608-1677) fue aprendiz de Van der Hamen (1624) y fue el artista que se mantuvo más fiel a las fórmulas de su maestro. PC

Rafael Zabaleta (Quesada, Jaén, 1907-1960)

Nacido en el seno de una familia burguesa, Rafael Zabaleta ingresa en 1924 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde recibirá clases, entre otros, de Rafael Láinez Alcalá, Ignacio Pinazo y Cecilio Pla y Gallardo. En 1932 participa por primera vez en una exposición colectiva de la escuela. Al terminar sus estudios volverá a vivir a Quesada, si bien mantendrá un estrecho contacto con círculos intelectuales y artísticos de Madrid, Barcelona

y París. Entre 1932 y el estallido de la Guerra Civil, su pintura acusa las aproximaciones a los postulados pictóricos modernos. Durante sus años de formación, su interés por Freud, los poetas surrealistas, Miró, Dalí y Picasso lo conducen a algunos ensayos o tentativas en el universo surrealista. Fruto de ello son algunos óleos surrealizantes, aderezados de sueños, obsesiones infantiles y sexuales. De esta incursión, solo se conservan los dibujos al aguatinata en blanco y negro de *Los sueños de Quesada*. En 1943, su obra estuvo presente en la primera edición del Salón de los Once en la Galería Biosca, impulsada, entre otros, por Eugenio d'Ors, admirador de su pintura y a quien estuvo unido por una estrecha amistad, y desde entonces participará regularmente en las sucesivas ediciones de este salón. De la mano de D'Ors mantuvo una intensa relación con la ciudad de Barcelona, y se celebraron varias muestras de su obra en Cataluña.

Al tanto de las innovaciones de la pintura moderna europea, sus viajes a París en 1935 y 1949, en los que conocerá a Picasso y a algunos pintores de la Escuela de París, como Manuel Ángeles Ortiz, Miquel Villà y Vázquez Díaz, marcarán definitivamente su obra. Durante esos años, Zabaleta ha ido absorbiendo la influencia de las vanguardias europeas, fundamentalmente del cubismo tardío, el expresionismo, el surrealismo y de los artistas italianos reunidos en torno a la revista *Valori Plastici*, especialmente Giorgio de Chirico y Carlo Carrà. Gradualmente convierte esas influencias en un lenguaje personal aplicado, entre otros, a la cultura popular del medio rural jienense en el que transcurrió su vida. Centrado en la representación del entorno humano y paisajístico de Quesada, desarrollará un estilo pictórico realista de acentos expresionistas, fuertemente estructurado por un dibujo muy marcado y con un empleo decidido del color.

Entre sus series temáticas se cuentan bodegones interiores y exteriores, nocturnos, campesinos, retratos, maternidades, parejas tumbadas, desnudos o el motivo del pintor y sus modelos. La obra fundamental de su última etapa, a partir de los cincuenta, calificada de «estilo rutilante», insiste en las escenas rurales de su tierra natal, Quesada, compuesta tanto de sus paisajes como de sus habitantes. La crítica suele destacar su lograda transcripción pictórica de los paisajes rurales de su

entorno vital y la forma en la que las cualidades de la tierra se proyectan en el cuerpo, el rostro o las manos de sus personajes.

Entre la numerosas exposiciones en las que Zabaleta participó se pueden destacar las del Palais Galliera de París (1959), el Museo de Arte Moderno de Madrid, la I Bienal Hispanoamericana de Madrid (1951) o la III Bienal de Barcelona (1951), la Bienal del Mediterráneo de 1955 en Alejandría, la Exposición Internacional de Bruselas y la Exposición Universal de Charleroi (ambas en 1958), y la XXX Bienal de Venecia (1960). En el año de su muerte, los herederos del pintor donaron su colección para la constitución del Museo Rafael Zabaleta en Quesada, Jaén. En el año 2009, CaixaForum Barcelona organizó la antológica «Zabaleta 101. Centenario de Rafael Zabaleta», y casi una década después, en 2017, el Museo de Arte Contemporáneo de Elche acogió una amplia muestra de sus dibujos. Su obra figura también en las colecciones Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo ArTIUM de Vitoria-Gasteiz, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Provincial de Jaén, el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Museu Nacional d'Art de Catalunya, y el Museo de Arte de Aragón (CDAN). MM



Detalle de la vidriera de la Casa Mayer, Escalera imperial, Banco de España, 1890

Este libro se imprimió con motivo de la exposición
Flores y frutos celebrada en la
Sala de exposiciones del
Banco de España
en el año
2022

