

Sala de exposiciones
Banco de España, Madrid

flores y frutos

Colección
Banco de España

25
OCTUBRE
2022

25
FEBRERO
2023



Flores y frutos en la Colección Banco de España

Los motivos florales y frutales han formado parte de la iconografía del Banco de España desde su fundación en 1782. Simbolizados en la cornucopia o cuerno de la abundancia, estos temas que auspician desde tiempos remotos la prosperidad o celebran la generosidad pueden verse no solo en billetes, acciones o documentos administrativos, sino que se repiten en las decoraciones escultóricas que jalonan las fachadas e interiores de sus edificios o en las vidrieras que cubren algunos de sus espacios. Pero también aparecen en piezas de nuestra colección desde tapices, alfombras o relojes a pinturas, fotografías y esculturas. Y es este, también, el tema que protagoniza la obra que no solo es un bodegón sino una completa alegoría de la naturaleza magnánima y floreciente: *Pomona y Vertumno* (1626), de Juan Van der Hamen, punto de partida de esta exposición que, sin intención exhaustiva, analiza de qué modos han permanecido y se han alterado en el tiempo estos géneros de lo inerte.

Será en las primeras décadas del siglo XVII cuando la representación de frutos, flores y otros objetos inanimados aparezcan liberados de su función ancilar respecto a escenas narrativas. Es entonces cuando tratan de hablarnos, a veces recordarnos, los más nucleares aspectos de la vida y de la muerte. Desde que se forjaran, estos géneros pictóricos fueron el «hermano pobre» en la familia de las grandes clasificaciones 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, pero que acabará cobrando tintes revolucionarios para la historia del arte, como demuestra su recuperación por parte del arte moderno y contemporáneo.

En la muestra *2328 Reales de vellón*, con la que abrimos en 2021 esta sala de exposiciones, la figura humana, a través del retrato, y lo que conlleva de narrativo, único o excepcional, constituía el elemento central del relato expositivo. Ahora, estos temas se desplazan para dar paso a la naturaleza, a lo aparentemente intrascendente, a lo anónimo y lo frágil. Porque, siguiendo a Norman Bryson: «La naturaleza muerta es el mundo menos sus narrativas o, mejor aún, el mundo menos su capacidad para generar interés narrativo». YR

Esta exposición está dedicada a José María Viñuela (1944-2022), conservador del Banco de España entre 1982 y 2015 y figura imprescindible en la historia de su colección. Muchas de las obras aquí reunidas se incorporaron a sus fondos gracias a su conocimiento, curiosidad y sensibilidad hacia el arte de nuestro tiempo.

Flores y frutos para pensar la imagen: bodegones inimaginables

La combinación de obras del pasado con otras más recientes es lo que singulariza esta exposición, que trata de indagar de qué modos ha permanecido y se ha transformado el género del bodegón.

En ese sentido, este 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 o la compleja relación entre realidad y representación, incluso lo que hoy se conoce como apropiacionismo.

En esta sección asistimos a las transformaciones del género en obras relacionadas con el ámbito de la fotografía (el medio por excelencia de la fugacidad). Se trata de bodegones que, en muchos casos, serían inconcebibles como tales para la mentalidad del siglo XVII, momento en que se fraguó este género, pero que, en puridad, sí lo son, si bien nos hablan de otro tiempo y de otras preocupaciones. Los elementos que forman estas composiciones son diversos e inesperados y reflejan dinámicas de uso y desecho en las sociedades de consumo, recogen elementos provenientes de otras latitudes o enuncian sutiles giros temáticos que actualizan el género llevándolo hacia nuevos territorios.

Vik Muniz

1961

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



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. IT



Wolfgang Tillmans

1968

New L. A. Still Life

2001

Copia cromógena sobre papel adherida a Forex

134 x 202 cm

Edición 1/1

Colección Banco de España

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. Apreciarlo 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. IT

Sandra Gamarra

1972

Gabinete N.º 43 (Tillmans)

2006

Óleo sobre tela

120 x 120 cm

Colección Banco de España

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. MM



Hannah Collins

1956

White Passage

1994

Gelatina de plata sobre papel
baritado sobre soporte de tela

165,5 × 214 cm

Edición 1/3

Colección Banco de España

Durante sus primeros años de estancia en Barcelona (1989-2010), la fotógrafa y cineasta británica Hannah Collins realizó una serie de imágenes poéticas al tiempo que crípticas que tenían concomitancias surrealizantes: construía escenarios teatrales conectando objetos siempre cotidianos y reconocibles, cuyo significado parecía ir más allá de su primera lectura directa. Presentó algunas de estas series en 1993 en una muestra individual en el Centre d'Art Santa Mònica de la ciudad condal, en cuyo catálogo Iwona Blazwick ya señalaba que las abundantes imágenes con mesas y bodegones sobre manteles blancos de Collins estaban relacionadas con las *vanitas* barrocas.

White Passage (1994) parece estar encadenada a estas naturalezas muertas en sus referencias a la transición y la muerte. La imagen presenta dos mesas cubiertas y

conectadas por una gran sábana blanca; ambas están coronadas por dos montañas de césped de las que salen tubos de plástico. Collins publicó esta fotografía de nuevo en su libro *Finding, Transmitting, Receiving* (2007), señalando el sentido de esta al ligarla con otras imágenes de una serie que tituló *Ghost* y que hacía referencia tanto a la memoria como a la desaparición. Se trataba de una colección de viejas fotografías del tipo *carte de visite* que halló en una tienda de Nizhni Nóvgorod, en el centro de Rusia, subrayando que se trataba de personas que deseaban ser recordadas tras su muerte. Este hallazgo coincidió con la limpieza de la casa familiar tras el fallecimiento de su madre en 2004: encontró dibujos de su infancia realizados hacía cuarenta y cinco años que consideró igualmente un «salto al pasado, como un puente en el tiempo». IT

Maria Loboda

1979

The Ngombo

2016

Copia digital sobre papel de algodón
Hahnemühle

76 × 61 cm c/u (x 4)

Edición 1/3

Colección Banco de España

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 recluso, 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». CM





Gonzalo Puch

1950

Le Corbusier con piña

2005

Impresión directa sobre dibond

180 x 225 cm

Edición 1/5

Colección Banco de España

Esta es una 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. Puch recrea escenarios efímeros que suele instalar 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. Con espíritu 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. Al tiempo, lo que parecen las zonas boscosas son en realidad las macetas de casa, y la imagen se remata con una piña apoyada en un estante como si de un monumento se tratase: 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; un mundo en el que la naturaleza hubiera quedado reducida a simple aditamento. Es evidente la ironía sobre el gran icono del Movimiento Moderno en la arquitectura, así como el juego con otro momento de la historia del arte: el bodegón barroco y su recuerdo de todo lo perecedero, género que parece penetrar en esa urbe imaginada para contaminar la intención utópica de Le Corbusier. IT y CM

João Maria Gusmão y Pedro Paiva

1979 / 1977

Seasoned Egg

2013

Copia cromógena en color

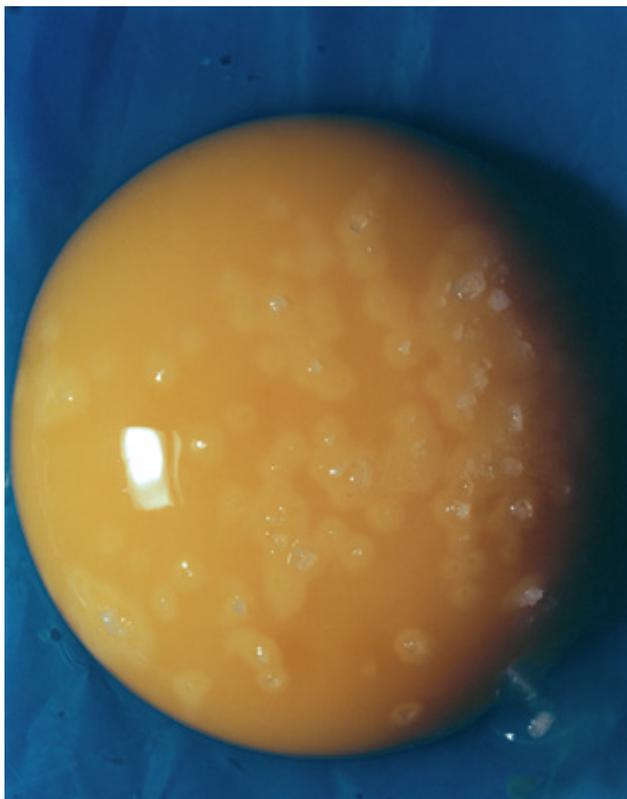
140 x 113 cm

Edición 4/6

Colección Banco de España

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 Rocio de la Villa ha categorizado como «humor blanco del *non sense*». IT

El bodegón: academia de vanguardia

El nacimiento del bodegón se basa en la concepción extremadamente realista de la pintura que surge en el Barroco. Por eso, sorprende que este género reaparezca con fuerza durante el siglo XX, precisamente cuando la imitación verista del natural se ha resquebrajado. Sin embargo, el desarrollo de las vanguardias y sus réplicas no es ajeno a un género que se recupera, precisamente, por su consideración histórica de *menor*. Hay en numerosos artistas, desde el impresionismo a la abstracción, un acentuado interés por unos motivos que, por ser más descriptivos que narrativos, les abren la senda de experimentaciones formales radicales, algo especialmente visible en los herederos de la Escuela de París. Por otro lado, otro grupo de artistas ven en este género un modo de hacer pervivir la emulación realista de la naturaleza en un sentido más tradicional; así, el género sirve a la generación de los llamados «realistas de Madrid» para poner en marcha una suerte de nuevo academicismo. Tanto la idea de ruptura radical de que se revistieron las vanguardias como esa línea más continuista comparten el declarado influjo de los maestros del pasado, muy en particular del Barroco español. Los juegos especulares y transparencias, la observación obsesiva de las formas naturales o las reflexiones sobre la fugacidad y la inmanencia de todo lo viviente son elementos que permean en estas obras.

Rafael Zabaleta

1907-1960

Bodegón de la ventana

1944

Óleo sobre lienzo

99 x 80 cm

Colección Banco de España

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. MM



Francisco López Hernández

1932-2017

Bodegón

1964

Bronce patinado

61 × 53 × 20 cm

Edición 5/5 (existen otras versiones en terracota)

Colección Banco de España

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. IT

Pancho Cossío

1894-1970

Naturaleza muerta con as de trébol

1955

Óleo sobre lienzo

73 × 91,5 cm

Colección Banco de España



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 naípe 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 ocres 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. MM

Pancho Cossío

1894-1970

Bodegón

1962

Óleo sobre lienzo

46,2 x 55,1 cm

Colección Banco de España

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 parte 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 señal 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 imprevisto 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». MM

Francisco Bores

1898-1972

Nature morte au pichet

1961

Óleo sobre lienzo

91 x 72,5 cm

Colección Banco de España

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, enlazó así con uno de los tipos por excelencia de la tradición de este género, el *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 París y son excelentes testimonios de su renovación del género de la naturaleza muerta en el arte moderno del siglo XX. MM



Antonio Saura

1930-1998

Cabeza

1958

Óleo sobre lienzo

60 × 72,2 cm

Colección Banco de España

«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 desenchajado, 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». CM

Joan Hernández Pijuan

1931-2005

Pequeño bodegón azul

1969

Óleo sobre lienzo

33 x 24 cm

Colección Banco de España

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 adquirían 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. MM



Carmen Laffón

1934-2021

Armario de bronce I

1995

Bronce patinado

71 × 43,3 × 30 cm

Colección Banco de España

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 desdichados, 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 cotidianeidad, 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 «Almarios» porque, según escribió, «están cargados de presencias invisibles, de fantasmas que se escapan por sus entreabiertas puertas». IT



El Barroco: floreCIMIENTO y fructificación

Pomona y Vertumno de Van der Hamen, obra capital de su producción, constituye el núcleo central de esta exposición, junto con su *pendant*, cedido por el Museo del Prado: *Ofrenda a Flora*, compuesta de modo análogo, aunque en disposición simétrica especular. Probablemente, ambas obras colgaron, junto a otras también presentes en la muestra, en el palacio de Jean de Croy, personaje clave en la corte española del momento. Las recepciones en su residencia tenían como objetivo promover la lealtad de las elites flamencas al nuevo rey de España, Felipe IV, lo que requería de un alarde de hospitalidad para los ilustres viajeros que pasaban por Madrid. De este modo, el bodegón contribuyó a la creación de una cultura aristocrática urbana distinta en el Madrid del siglo XVII, por una parte creando una ficción de abundancia que maquillaba las realidades económicas de la capital y, por otra, demostrando la prosperidad de la que los flamencos, como Jean de Croy, seguirían disfrutando bajo el nuevo orden político.

No obstante, el auge del bodegón y la representación de flores en el Barroco no impidió que mantuvieran una consideración baja dentro de las categorías académicas, ya que no se consideraba ni tan complejo técnicamente como el retrato ni tan elevado moralmente como la pintura religiosa o de historia; todo ello a pesar de que, tras esas flores y frutos, los artistas supieron ocultar poderosas metáforas de carácter filosófico o especulativo, así como reflexiones sobre conceptos como la hospitalidad, el misticismo o la fragilidad.

Manufactura de Gerard Peemans, según cartones de David Teniers III

Los meses de mayo y junio

C. 1679

Tapiz

418 × 476 cm

Calidad 85/90 hilos/dm

Inscripciones: «MAI.VS.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»

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 tejió 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 Lepoldo 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 tejió 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 hanoña 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. AAF



Juan van der Hamen y León (Taller)

1596-1631

*Bodegón de melones, cardo,
dulces, carne y pescado*

*Bodegón de frutas
y cabeza de cabra
(Bodegón de cocina)*

1625

C. 1625

Óleo sobre lienzo

71 x 123 cm

Colección Banco de España

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— típica 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. 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° frt Jn / fap». PC

Juan van der Hamen y León

1596-1631

Bodegón con florero y perro

C. 1625

Óleo sobre lienzo

228 × 95 cm

Museo Nacional del Prado



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—. Las obras se documentaron por primera vez en la colección madrileña del noble flamenco Jean de Croy (1588-1638), segundo conde de Solre. 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 Croy. 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 jugaron bien podrían haber sido del propio patrón. 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 Florencia. 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 noble. 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 políticos. 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 realidad.

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, y que contiene unas sesenta variedades de flores. El jardín de Solre en las afueras de Madrid era el *locus amoenus* de sus actividades de ocio, 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 científica. 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 naturaleza. 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 lienzo.

El argumento, basado en los discursos de la pintura nórdica, de que los objetos representados en estas obras significan los sentidos parece forzado en opinión del autor

que suscribe. Es más probable que lo que aquí se pretende sea la idea de sociabilidad. 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 almibar 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. PC



Juan van der Hamen y León

1596-1631

Bodegón de frutas y dulces

C. 1621

Óleo sobre lienzo

84 × 104 cm

Colección Banco de España

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). William Jordan asignó al lienzo del Banco de España la fecha anterior de c. 1621, basándose en su estilo y su manejo de la pintura. 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 competencia. 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 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*. 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. PC



Giovanni Battista Crescenzi

1577-1635

Plato metálico con uvas y peras

1626

Óleo sobre lienzo

35 x 50 cm

Colección Colomer, Madrid

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 rappresentante 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 grafía 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 perspectivo, 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. AAF

Juan van der Hamen y León

1596-1631

Pomona y Vertumno

1626

Óleo sobre lienzo

229 × 149 cm

Colección Banco de España

Ofrenda a Flora

1627

Óleo sobre lienzo

216 × 140 cm

Museo Nacional del Prado

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 consecutivos y el tratamiento dado a los temas mitológicos difiere considerablemente. Es posible que colgaran hermanadas en la colección del conde de Solre, aunque la documentación es ambigua al respecto. 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 flores. 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 espectadores. 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.

Los temas poéticos de Pomona y Flora son sin duda fruto de la inmersión de Van der Hamen en el mundo literario de la corte. Se dice que él mismo escribió versos sobre el tema *Ut pictura poesis*. 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 honrosas intenciones. 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 Vertumnus. 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 matrimonio. Pomona es una figura idealizada de perfección física; 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 Ángel. La carne fría y mármorea 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*. Los mitógrafos identificaron a Flora con una cortesana romana, Laurentia, cuyo culto santificado se convirtió en el de la diosa de la primavera. 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 notables. Ejemplo relevante de ello es el caso de la cortesana Margaret Lemon, amante y modelo de Van Dyck, y retratada por este como Flora. Los ideales de belleza, amor y matrimonio podrían ayudar a explicar su papel. 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 Venus. 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 clásicos. En ambos 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 clásica, 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 mito. 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 novias. 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 retrato. 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 miriada de flores, inmortalizadas, como su belleza, por el arte del pintor. PC



Juan de Arellano

1614-1676

Florero

Florero

C. 1668-1670

Óleo sobre lienzo

81,5 × 60,5 cm

Colección Banco de España

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. AAF

Gabriel de la Corte

1648-1694

Florero

Florero

C. 1687-1690

Óleo sobre lienzo

103 x 83 cm

Colección Banco de España

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 guirnaldales 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 pétrea. 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.



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 espécimen, 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 bizzaría» 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 milanesa 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 efígie, los palacios y casas de los cortesanos. AAF

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 bronceíneos 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 guirnaldas 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

Anónimo (posible atribución a Karl August Kuntsch)

Jarrón de la manufactura
Carl Thieme de Potschappel,
Dresde (Historia
de Servio Tulio)

C. 1890

Porcelana modelada y pintada

Medidas con pedestal:
190 × 50 × 41 cm

Medidas sin pedestal:
145 × 50 × 41 cm

Colección Banco de España



Este gran vaso en forma de ánfora presenta toda una gama de elementos decorativos propios de la porcelana sajona: grupos escultóricos, flores y frutos en relieve, elementos modelados en las asas y pinturas en las superficies con escenas narrativas y con flores.

Respecto a los elementos modelados, encontramos en primer lugar un grupo escultórico con las figuras de Marte y Minerva en la parte superior de la tapa. A sus pies, una guirnalda de pequeñas flores enmarca una escena pintada. En el hombro del cuerpo hallamos un segundo grupo con alegorías de las estaciones, con la Primavera y el Verano con dos figuras femeninas, una con una cesta de flores y la otra con unas espigas. Entre ellas, una corona sobre un cojín sobre la que sueltan flores. Las asas en forma de acanto arrancan en el cuerpo desde dos máscaras que podríamos interpretar como el rostro de Mirra. Desde el cuello a la base del cuerpo, una guirnalda de grandes flores y frutos sirve de marco a la escena principal pintada. En el pie volvemos a encontrar a la derecha la misma figura repetida de la Primavera con una canastilla de flores, que también podríamos interpretar como Flora, y un Eros o Cupido en el lado izquierdo. Entre ambos, otra guirnalda de flores y frutos enmarca otra escena pintada. En la base octogonal, de nuevo una guirnalda con flores y frutos modelados en relieve

divide cada una de las ocho caras, sirviendo de marco a varias pinturas.

Las partes pintadas se dividen entre la cara frontal, que presenta diversas escenas de tema mitológico en las distintas partes de la pieza, y la trasera, en la que se distribuyen varios ramilletes florales.

Las escenas pintadas en el frente están basadas en pinturas mitológicas de Angélica Kauffmann. La escena principal pintada en la panza del vaso es la historia de Servio Tulio. El futuro rey de Roma es el niño que aparece dormido con unas llamas surgiendo de su cabeza. Una mujer intenta apagarlas con un cuenco de agua, mientras un hombre alza sus manos para impedirselo. En la tapa del vaso, una representación de Cupido atado a un árbol por las Tres Gracias, Aglaya, Talía y Eufrosine, tomado también de la obra de Kauffmann *Etiam amor criminibus plectitur*. En el cuello del vaso vuelan dos amorcillos que portan una corona vegetal en la mano. En el pie, una escena pintada de la obra *El espejo de Venus*, también de la misma pintora, con Venus atendida por las ninfas en compañía de Cupido. Más referencias al amor encontramos en el pedestal octogonal, donde se presentan tres escenas: la historia de Rinaldo y Armida, escena inspirada en la obra literaria *La Jerusalén libertada* de Torcuato Tasso situada a

la izquierda, Júpiter disfrazado como Diana a punto de seducir a la ninfa Calisto a la derecha y, en el centro, Helena presentada por Venus a Paris.

En la trasera encontramos pequeños ramilletes florales pintados en la tapa, el cuello, el pie y en los paneles traseros de la base octogonal. En el cuerpo del vaso un gran ramillete ocupa toda la superficie central con rosas de Francia, madreselvas, tulipanes y primaveras, entre otras flores.

La rica paleta utilizada con colores rosas, naranjas, azules, verdes, turquesas y el uso del oro recuerdan modelos rococó, muy frecuentes en todo el siglo XIX en las factorías de porcelana sajonas que repitieron fórmulas decorativas que ya habían triunfado en Meissen en el siglo anterior, combinando a veces elementos de distintos periodos. Es el caso de esta pieza, donde encontramos grupos escultóricos o flores y frutos en grandes guirnaldas en relieve, escenas mitológicas y ramilletes de flores pintados de gusto rococó junto a elementos más clásicos, como la cenefa de roleos pintada en oro y la de palmetas en relieve en color rosa y turquesa de la parte inferior del cuerpo.

Las pinturas mitológicas de Kauffmann tuvieron una enorme difusión en su tiempo gracias a las estampas que de las mismas editaron Thomas Kirk, Francesco Bartolozzi, William Wynne Ryland o Thomas Burke. Sus obras se utilizaron en varias factorías europeas de porcelana, como las de Meissen o Viena a lo largo del siglo XIX y XX.

La marca de una T y una X en azul bajo cubierta en la base de este vaso nos indica que se trata de una pieza procedente de la factoría de Carl Thieme de Potschappel (Dresde). Esa marca se utilizó en la fábrica entre 1888 y 1901, coincidiendo con la etapa en la que la dirección de la misma estuvo en manos de Karl August Kuntsch, yerno del fundador de la fábrica. Kuntsch fue un reconocido modelista y pintor y es probablemente a él a quien se podría atribuir esta obra. Su obra escultórica recuerda algunas de las composiciones de grupos escultóricos del siglo XVIII de Johann Joachim Kaendler. También sus pinturas destacan por el cuidado trazado de su dibujo y la rica combinación de color.

El pedestal en madera tallada y dorada en el que se apoya contribuye a realzar aún más la ya imponente presencia de este vaso. FG

Gabinete botánico I: flores de otro mundo

En la Edad Moderna, precisamente cuando se desarrollaba el género del bodegón, las expediciones coloniales y el encuentro con nuevas especies potenciaron prácticas entre lo científico y lo artístico, tales como el registro visual y clasificación de plantas, flores y frutos. Estas disciplinas, desarrolladas desde las poderosas metrópolis europeas, han dejado su poso en los discursos de numerosos artistas que, en las últimas décadas, han lanzado una mirada decolonial hacia aquellas prácticas cuyas rémoras se sienten en la actualidad.

Entre la crítica a lo exotizante y la recuperación de esa mentalidad taxonómica con fines diversos, esta sección reúne a una serie de creadores que se adhieren a las críticas a las dinámicas de desigualdad y abuso nacidas en aquel periodo colonial y nos invitan también a replantearnos las fronteras entre disciplinas y la relación de estas con el poder. Las plantas y flores, las semillas y frutos, sirven a menudo como metáfora de los seres humanos: entre las hojas que forman este raro gabinete botánico, se despliegan sugerentes reflexiones en torno a migraciones forzadas y contra toda voluntad, comunidades en riesgo de desaparición o formas de vivir y convivir con la naturaleza resistentes a la explotación masiva de los recursos y sus consecuencias.

Lothar Baumgarten

1944-2018

Pilgrim

1969

Copia cromógena sobre papel

64,8 × 82,6 cm

Edición 2/10

Colección Banco de España



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 estrategia 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». IT

Sheroanawe Hakiihiwe

1971

Prukunama

2019

Acrílico sobre papel de algodón Lanaquarelle

55 × 76 cm

Colección Banco de España



Wakari (Fruto dulce de la selva)

2019

Acrílico sobre papel de caña estucado

50 × 70 cm

Colección Banco de España



La obra del artista Sheroanawe Hakiihiwe 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 Hakiihiwe 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 Hakiihiwe 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 lograr 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». MM



Fritzia Irizar

1977

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*)

2020-2021

Tinta de cenizas de dólar sobre papel de algodón

56 × 76 cm

57 × 38 cm

57 × 38 cm

Colección Banco de España

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. MM

Federico Guzmán

1964

Theobroma cacao

2000

Acuarela sobre papel

243 × 122 cm

Colección Banco de España



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 bio, 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 entretejen 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. IT

Alberto Baraya

1968

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



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 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. MM



Antoni Muntadas

1942

Exercises on Past and Present Memories. Malas hierbas

2021

Diez platos llanos de loza

La Cartuja de Sevilla

23-27 cm Ø

Colección Banco de España



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 «artefectos» para ser activados que suelen poblar sus proyectos. MM

Gabinete botánico II: mirar sin oler

Los géneros abordados en esta exposición ponen sobre la mesa aspectos relacionados con la percepción humana, la ilusión y la representación de la realidad. La escenificación y la artificialidad son, desde su inicio, elementos centrales del bodegón. Así, esta última sección se adentra en el papel *artificioso* de la fotografía, en cómo este medio revivifica el componente de puesta en escena que había en el bodegón pictórico tradicional.

Nos encontramos en el momento de la llamada postfotografía, 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. Las representaciones florales han resultado tener una importante presencia en este nuevo contexto fotográfico y sociológico 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. En la obra de estos artistas se suscitan aspectos como la relación entre la fotografía, la verdad y la verosimilitud o el debate entre la naturaleza y el artificio en una sociedad que se muestra devota de lo biológico al tiempo que lo destruye.

Joan Fontcuberta

1955

Herbarium

1982-1985

Seis fotografías al gelatinobromuro de plata con viraje ligero al selenio

26 x 22 cm

Colección Banco de España

De izquierda a derecha y de arriba abajo: *Cardus flpladissus*, *Benedictus pupus-Nizozemska*, *Osrama*, *Phisotegia afeitata*, *Dendrita victoriosa*, *Philosifux hyemale*, *Braohypoda frustrata*

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 el 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 filipladissus* (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 *magos* 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. AA

Linarejos Moreno

1974

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

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. AA

Paula Anta

1977

Busán 02, de la serie
Paraísos artificiales

2008

C. Print

188 x 158 cm

Colección Banco de España

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 tablonos 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. AA

Hans-Peter Feldmann

1941

De la serie *Blumenbild*

2007-2017

Fotografía montada sobre dibond

123 x 88 cm

Colección Banco de España

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 fantasmagórica 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 como 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. AA

Miguel Ángel Tornero

1978

Sin título (*La noche en balde*)

2019

Collage sobre cartón, marco de
madera pintado a mano

190 x 110 cm

Colección Banco de España



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 alumbró; 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. AA



Xavier Ribas

1960

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

1994-1997

C-print (Kodak Endura Mate)

120 x 140 cm

Edición 3/6

Colección Banco de España

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. AA

Maria Loboda

1979

A Guide to Insults and Misanthropy

2006

Flores

Dimensiones variables

Cortesía de la Galería Maisterra
Valbuena

«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 María Loboda su trabajo en torno a los modos en que los seres humanos convierten en metáfora determinados elementos naturales que, en puridad, 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. CM

Sala de exposiciones
Banco de España



1. Flores y frutos para pensar la imagen:
bodegones inimaginables
2. El bodegón: academia de vanguardia
3. El Barroco: florecimiento y fructificación
4. Gabinete botánico I: flores de otro mundo
5. Gabinete botánico II: mirar sin oler



BANCO DE ESPAÑA

DIRECCIÓN GENERAL DE SERVICIOS

Director General de Servicios
Alejandro Álvarez

Directora del Departamento de
Servicios Generales
Angélica Martínez

Conservadora
Yolanda Romero

EXPOSICIÓN

Organiza
Banco de España

Comisaría
Yolanda Romero

Coordinación
División de Conservaduría

Diseño museográfico
María Fraile

Montaje
TTI

Transporte
Ordax

Seguros
AON
Es Arte Deleitosa, S.L.

**Comentarios de las obras
y biografías**

Álvaro de los Ángeles [AA]

Ángel Aterido [AAF]

Peter Cherry [PC]

Félix García [FG]

Carlos Martín [CM]

Maite Méndez [MM]

Yolanda Romero [YR]

Isabel Tejada [IT]

BANCO DE ESPAÑA
Eurosistema