

INTRODUCCIÓN

Nuria Enguita

La representación de la naturaleza está en el origen del arte de la pintura, pero también en los orígenes de la práctica fotográfica, cumpliendo uno de los máximos ideales del Romanticismo, el de la imagen como «materialización del Absoluto»¹; a través de la máquina fotográfica la naturaleza se representa a sí misma, sin la necesidad de la mano del artista. Si la ciencia botánica y la representación de plantas y flores se había extendido en el siglo XVIII gracias al trabajo de Carl Linnaeus, Alexander von Humboldt y muy esencialmente José Celestino Mutis, en un intento de clasificación y taxonomización de la naturaleza al servicio de la conquista y apropiación de nuevos territorios, la fotografía y sus antecedentes afianzarán el dominio de la ciencia sobre el poder inconmensurable de la naturaleza. Un prodigio inventado por el hombre puede ahora dominar y controlar la imagen de aquella. A su vez, la fotografía deviene muy pronto archivo, por su capacidad de almacenar datos y por la precisión de sus registros, pasando a formar parte muy pronto de los aparatos de conocimiento y control, como señala muy agudamente Carles Àngel Saurí en esta misma publicación.

La exposición *Botánicas* y este libro que la acompaña reúnen una serie de obras de la Colección Per Amor a l'Art en las que la representación de plantas y flores es su motivo fundamental. La ciencia botánica y la fotografía han ido de la mano desde la aparición de esta última, e incluso experimentos anteriores como los fotogramas de Henry Fox Talbot o las cianotipias de Anna Atkins anuncian esta fructífera relación.

Ya en el siglo XVIII las láminas botánicas, que pasaron a formar parte de los gabinetes científicos y aristocráticos, pretendían ofrecer una representación

¹ Paola Cortés-Rocca, *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Ediciones Colihue S.R.L., Buenos Aires, 2011, pp. 33 y ss.

ideal de las plantas, con sus disposiciones frontales, el despiece de la flor y detalles del fruto, buscando una claridad extrema que sirviera al análisis científico, pero también estético. Como inspiradoras del arte ornamental, esas bellas formas de la naturaleza fueron copiadas y estilizadas en representaciones artísticas, y a principios del siglo xx, tanto en Alemania como en Estados Unidos, lo que se denominó genéricamente «estilo documental» en fotografía se lanzó a un registro de lo real que hace de la naturaleza uno de sus intereses fundamentales.

Un caso extremo y ejemplar sería el del fotógrafo Karl Blossfeldt, quien a finales del siglo xix, cuando ejercía de profesor de modelado en la Escuela de Artes Aplicadas de Berlín, realiza una serie de fotografías de plantas concebidas como modelos ornamentales para sus estudiantes. Su interés eran las formas, la arquitectura de las plantas, los juegos de líneas y formas o las bellas curvaturas de su estructura. Blossfeldt fue integrado bajo el movimiento de la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad), un «estilo documental» que, como la Fotografía Directa en Estados Unidos, pretendía representar lo real sin ningún tipo de subjetividad, a pesar del desprecio por lo ornamental que se extendió en los años veinte en Alemania. Albert Renger-Patzsch, en Alemania, con fotografías en las que captura las simples bellezas del mundo, o Imogen Cunningham, en Estados Unidos, con su estilo directo, pueden considerarse representantes de esta tendencia, y ambos participarían en la gran exposición *Film und Foto* (Stuttgart, 1929) que consagró ese movimiento, marcado por una claridad aparentemente absoluta y una visión frontal e integral, sin efecto de encuadre ni marcas personales. Ambos realizaron fotografías de plantas tratando de fijar sus características singulares; de nuevo, una representación supuestamente «objetiva», como la de las antiguas láminas botánicas, hecha «sin intervención de la mano del artista».

En esos momentos la fotografía se presenta a menudo en forma de inventarios o colecciones, fraguando un modo de trabajar que será decisivo para los procesos fotográficos hasta nuestros días: la superación de la imagen individual, aislada, frente a la serie o la colección de fotografías. A su vez, el trabajo de selección de imágenes abre infinitas posibilidades para el desarrollo posterior de la fotografía, al considerarse trabajo creativo no solo el tomar las fotografías, sino también editarlas, clasificarlas y ordenarlas. Como ha señalado Oliver Lugon, «para los defensores del “estilo documental”, el arte fotográfico es considerado no una *toma*, sino más bien una *construcción*, efectuada por etapas

y resultante tanto de la proyección como de la reevaluación de las imágenes, como de su creación»².

Y esa construcción, a su vez, abriría también la puerta a la apropiación de imágenes del archivo de la cultura algún tiempo después, a partir de la década de 1960. Las series de imágenes de Hans-Peter Feldmann o los *collages* de Alessandra Spranzi identifican un gesto artístico en la elección de materiales encontrados y retrabajados, sea mediante la ampliación y el desenfoco para trascender la cotidianidad doméstica del motivo floral en el caso de Feldmann, o mediante el recorte, el *collage* o la aplicación de barniz sobre láminas botánicas en el trabajo de Spranzi. Por otro lado, Mathieu Mercier lleva al límite la idea de estandarización al conectar una serie de flores con los pantones, que aluden a una clasificación universal de colores en la imagen digital.

Artistas como Feldmann o Spranzi, pero también Richard Hamilton mediante la ironía y la apropiación de imágenes de la publicidad, o Nobuyoshi Araki al introducir la idea de decadencia en sus imágenes de flores, empiezan a resquebrajar esa imagen ideal, estática y universal que las láminas botánicas y la Nueva Objetividad pretendían para la naturaleza. Pero serán otros autores, también presentes en este libro y la exposición, los que planteen que la naturaleza no se puede fijar en una imagen, pues no es ni puede ser estática, ni para la ciencia ni para el arte. Jochen Lempert y Jonas Mekas, desde la imagen fija en blanco y negro o la imagen fílmica en color, nos muestran que es necesaria «una investigación encarnada, que trate de alcanzar un conocimiento desde la subjetividad»³. Y es de nuevo a través del montaje de imágenes en el espacio expositivo o en el cine donde diferentes modos de existencia aparecen, vivos y cambiantes, en estrecha dependencia unos de otros.

² Citado en Olivier Lugon, *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010, p. 279.

³ Patrizia Dander, «De la vida», en *Relación. Jochen Lempert*, CA2M, Madrid, 2018, p. 43.