

Ana Lía Gabrieloni

Universidad de Buenos Aires, Universidad de Río Negro, CONICET,
Argentina

alg.unrn@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3651-8341>

Nuevas imágenes y conceptos para repensar la naturaleza de las representaciones de la naturaleza

Resumen:

La paradójica fecundidad con que la naturaleza puede volverse exuberante a condición de la desaparición del factor humano —como, por ejemplo, en las zonas de exclusión debidas a la contaminación radioactiva en Chernóbil (1986) y Fukushima (2011)— deriva en preguntarse cuáles son las representaciones que dichos paisajes han adoptado en nuestra cultura visual. Identificarlas equivale a confirmar, por un lado, su escasez o directamente inexistencia en la pintura de caballete y, por otro lado, la función museística de cierta literatura al restituir las a modo de novedoso corpus de literatura de arte, en el sentido de la *Kunsthistorie* a la que Julius von Schlosser dedica su colosal libro *Die Kunsthistorie* en 1924. Reconstruir y pensar ese corpus en el interior de un *musée imaginaire*, donde los paisajes, a través de las páginas de algunos autores y autoras, son jardines abandonados, olvidados, en ruinas, exige trascender las categorías habituales en la apreciación estética de la naturaleza, puesto que son formas fronterizas entre el lenguaje y las imágenes, fuertemente evocativas de las ineludibles y elocuentes intersecciones entre la historia natural, la historia humana y la historia del arte, lo que confiere al sistema epistémico-estético de ideas de la *Naturphilosophie* una particular importancia a tener en cuenta aquí.

Palabras clave: naturaleza e historia, *musée imaginaire*, paisaje de la devastación, jardín, storm-cloud de John Ruskin

Abstract:

The paradoxical fertility through which nature can become lavish, provided the disappearance of the human factor—such as in exclusion zones due to radioactive contamination in Chernobyl (1986) and Fukushima (2011)—raises the question of how such landscapes are depicted in our visual culture. Identifying analogous forms from the 19th century onward, where vegetal transformation signals a past or future cataclysm for humanity, leads to the acknowledgment of an innovative corpus of art literature, reminiscent of the *Kunsthistorie* that Julius von Schlosser devoted his monumental book *Die Kunsthistorie* to in 1924. Reconstructing and contemplating this corpus within a *musée imaginaire* where landscapes unfold through the narratives of some authors as forgotten, abandoned, and ruined gardens, compels us to transcend the usual categories in the aesthetic appreciation of nature. At the border between language and images, these landscapes of devastation find their best interpretative framework at the crossroads of natural history, human history and art history. This assigns a particular significance to the epistemic-aesthetic system of ideas of *Naturphilosophie*, which will be considered here.

Keywords: nature and history, *musée imaginaire*, landscape of devastation, garden, John Ruskin's storm-cloud

Nuevas imágenes y conceptos para repensar la naturaleza de las representaciones de la naturaleza

Ana Lía Gabrieloni

*“I call'd the place my wilderness
[...] The trace of human step departed
[...] The garden is deserted.”*
Elizabeth Barret Browning, “The Deserted Garden” (1838)

La naturaleza surgente

A inicios del siglo pasado, en un ensayo titulado “Von der Landschaft” (1902), el poeta Rainer Maria Rilke destaca lo distintivo del paisaje en su expresión acabada, es decir, en cuadros donde se llega a omitir el factor humano y, en consecuencia, “no ocurre nada”.¹ Atento a las transformaciones que la representación de la naturaleza atravesó en la historia del arte de la pintura, Rilke señala que dicha representación alcanzó su forma estética acabada a partir del Renacimiento, al traducirse en cuadros donde las figuras humanas fueron atenuándose y desapareciendo, cuadros como “escenarios vacíos”.² Hasta aquí, sus apreciaciones no sorprenden, cronología y fenomenología son coincidentes con las del discurso de la historia tradicional del arte. Mas, luego, con el libre arbitrio de un poeta, asume esa mirada interesada en el paisaje más que en los seres humanos a la cual atribuye los orígenes del género y, –pasando por alto la sustanciosa galería de paisajes debida a los maestros flamencos y holandeses del Renacimiento temprano– se detiene a observar las existencias naturales estrechamente enlazadas en el fondo del

retrato más célebre de la historia de la pintura, la Mona Lisa de Leonardo. Así pues, al jerarquizar la suma de elementos del fondo –articulando un paisaje– en detrimento de la figura central del primer plano –encarnando un retrato–, la mirada de Rilke opera una espectacular inversión en el espacio plástico del cuadro. La potencia de tan radical inversión a favor del paisaje sugiere que, de poder hacerlo, la misma Mona Lisa giraría hacia atrás para contemplarlo. El giro implicaría un salto hacia el Romanticismo, momento de franco apogeo del género del paisaje.

Imaginarla de ese modo sería imaginarla semejante a una de esas *Rückenfiguren*, intermedias entre el espectador y el motivo natural, como en los paisajes de pintores románticos alemanes entre quienes destaca Caspar David Friedrich. De secundario en el clásico retrato renacentista, el paisaje pasa a ser primordial ante una *Rückenfigur*. Así pues, se tendría la impresión de que dos instancias capitales de la breve historia del paisaje esbozada en el ensayo de Rilke, el surgimiento en el Renacimiento y la posterior consagración del género en el Romanticismo, se consustancian tácitamente en un único cuadro. Allí, la mirada del poeta impulsa una inversión en el espacio plástico, transformando el fondo en figura, a la par que una traslación en el devenir temporal del género. En este punto, las apreciaciones de Rilke se diferencian de las del discurso de la historia tradicional del arte. Y llegan aún más lejos al plantear que el paisaje del cuadro de Leonardo no es la imagen de la impresión o la opinión de un individuo (el mismo artista) sobre las cosas en estado de reposo, sino la imagen del surgimiento de la naturaleza. La naturaleza, según Rilke, surge por sí misma en los planos posteriores de la obra, tan ajena a los seres humanos como un bosque inexplorado o una isla que aún no ha sido descubierta.³

La naturaleza librada a su propia potencia generativa, tan exuberante como sosegada en apariencia, adoptará una significación crucial a través de las siguientes páginas para distinguir e interpretar la singularidad de una serie de paisajes caracterizados por ser marginales o directamente inexistentes en la historia canónica de la pintura de caballete a la cual, en consecuencia, agregan un capítulo

inédito: jardines en estado de abandono, olvidados, jardines en ruinas.

La naturaleza analógica de la representación de lo vegetal

Junto con Philippe Dessan, en un artículo sobre el paisaje en la obra de Montaigne – escritor de máxima originalidad en la época de surgimiento del género –, es oportuno considerar la suficiencia del jardín para contener y hacer visible la naturaleza.⁴ Esta suficiencia le confiere, en el marco de la historia natural, valor documental. Del mismo deriva el carácter documental “indirecto” que el célebre clasicista Pierre Grimal atribuye a las representaciones pictóricas y literarias de jardines, y que Hélène Eristov y Florence Monier proponen interpretar en términos de una “ficción documental”.⁵ La expresión se vuelve literal en el peristilo de la Villa Popea en Oplontis, al sur de Italia, que las autoras examinan en su estudio “Interstices et transitions. Le végétal dans l’entre-deux”. Allí, sobre un muro de mediana altura entre un pequeño jardín y una galería interior de la villa, se conserva una serie muy realista de plantas pintadas, con y sin flores, con hojas lanceoladas o cortadas, que parecen crecer desde el intersticio donde descansa el muro en el suelo. Su intenso color rojo impide olvidar que el jardín real se encuentra no más allá sino más acá de ese muro, a la par que conduce al espectador a interrogar el límite entre la realidad y la ficción del espacio representado.⁶ Dicho intersticio,⁷ por un lado, revela lo característico de un jardín: ser un espacio cerrado y, por el otro lado, evoca la espontánea y demencial prodigalidad de ese modo “*d’être en devenir*” de lo vegetal, que desborda los límites impuestos por el ser humano y, en consecuencia, nunca cesa de alimentar un imaginario donde la naturaleza reviste una fuerza vital potencialmente anárquica.⁸

Al revisar las inscripciones de semejante imaginario en esas ficciones documentales que son las representaciones pictóricas y literarias de los jardines se advierte cómo la incidencia de la estética clásica y luego romántica del paisaje intervino regulando las primeras en fidelidad a las ideas de lo bello, lo

pintoresco y lo sublime. Así pues, mientras que –fundamentalmente entre los siglos XVI y XVIII– existe una profusa iconografía de jardines con ruinas (donde la balanza de lo pintoresco se orienta, acorde a la estética dominante en cada época, más hacia lo bello o hacia lo sublime),⁹ las privilegiadas piezas de una inédita colección de jardines en ruinas no habrán de encontrarse en la pintura, sino en la literatura del siglo XIX en adelante. La condición textual de tan peculiar imaginaria sugiere pensarla como si fuera una colección de “*curiosités*” en el interior de un *Kunst und Naturalienkammer* imaginario que, en consecuencia, embebe a la literatura con una función museística.¹⁰

En efecto, las representaciones literarias de jardines en estado de abandono, ruinosos, son verdaderas “*curiosités*” no solo por el contado número de sus apariciones en la cultura visual occidental hasta el siglo pasado, la envergadura de las búsquedas que, en consecuencia, estimulan por fuera de las pinacotecas y la extrema originalidad de cada jardín incitando lo anterior. También lo son porque, en el inabarcable universo de las representaciones de la naturaleza, las literarias de lo vegetal han sido las únicas en gozar de la exclusiva identidad ontológica entre las plantas adoptadas como modelo, las tintas naturales como medio de impresión de estas, y el papel como soporte. Vistas de esta forma, dichas representaciones comparten ese ciertamente inagotable vitalismo propio de las representaciones botánicas dispuestas en las páginas de los herbarios. Por cierto, convendría no demorarse en recordar que los herbarios constituyeron una de las primeras manifestaciones registradas del coleccionismo en simultáneo con el desarrollo de la historia natural, cuyo epicentro a partir del Renacimiento serían los gabinetes de curiosidades, es decir, espacios indisociables y complementarios tanto de las bibliotecas como de los jardines.¹¹ Más adelante se retomarán estas relaciones que, hasta el siglo XVIII, generaron vasos comunicantes semejantes a las nervaduras de una hoja y que la serie visual de nuestros especiales jardines revisten de actualidad. Ahora, en lo concerniente a la singular endogénesis de la reproducción/representación de lo vegetal, interesa detenerse en algunos aspectos que Régine Fabri, Nicole Hanquart y Sandrine de Borman identifican y examinan

interconectados en uno de los capítulos del libro *Traces du végétal* (2015). Allí, revelan que las impresiones de vegetales más antiguas conocidas están en un manuscrito del siglo XIII, *De Materia Medica* de Dioscórides; destacan el desarrollo que los herbarios y la impresión artesanal de especímenes vegetales experimentaron en simultáneo hacia el siglo XVI; y explican que no fue otro que el mismo Leonardo –en cuya *Mona Lisa* Rilke advertía una naturaleza que, surgente por sí misma, inaugura el paisaje en el arte– quien se adelantó a describir la técnica de impresión artesanal de plantas.¹² Tal como se apuntó antes, la excepcional singularidad de esta técnica radica en que – desde los especímenes vegetales sirviendo de modelo, pasando por las tinturas naturales utilizadas para obtener sus impresiones mediante la técnica del *frottage* o la presión de un tórculo, la goma tragacanto para fijarlas, y el pigmento verde vejiga para colorearlas confiriéndoles una apariencia lo más vívida posible, hasta el papel como soporte de las impresiones– los objetos, materiales y medios de reproducción provienen de y refuerzan un mismo elemento: “*la trace du végétal est rehaussée par un autre végétal*”.¹³

In some terrible wind-tortured place

En contraste con tan poderosa y autosuficiente maquinaria de reproducción técnica a base de y en función de la pródiga fecundidad vegetal, sorprende lo exiguas y acotadas que han sido las representaciones de plantas, por decirlo de algún modo, “por derecho propio” en la historia de la pintura. Ernst Gombrich emplea la expresión aquí citada entre comillas hacia el final de la versión ampliada de su clásico libro *The History of Art* para establecer una distinción entre la acuarela *Das große Rasenstück* (1503) de Dürero (**Fig. 1**) y el cuadro *Two Plants* (1977-1980) del pintor contemporáneo Lucian Freud, puesto que:

En ambos casos el artista está absorto en la belleza de plantas comunes, pero mientras que la acuarela de Dürero era un estudio para su uso particular, la gran pintura al óleo de Freud es un

obra por derecho propio que ahora cuelga en la Tate Gallery de Londres.¹⁴

En síntesis, Gombrich advierte la originalidad como atributo común a ambas composiciones y, más allá de las aparentes analogías, los fines que las diferencian al ser consideradas en sus respectivos contextos. Ambas conceden a las plantas comunes un protagonismo infrecuente o directamente nulo en la historia de la pintura canónica, tradicionalmente tendiente a dar a leer, más que a ver, flores y plantas en naturalezas muertas saturadas de sentidos alegóricos o simbólicos, mas siempre elocuentes sobre la virtuosa fortuna o la pecaminosa desgracia de la especie humana.¹⁵ Con todo, mientras que la imagen de Dürero, más allá de su incontestable carácter artístico, dialogaba con la historia natural a la que adscribían otras del estilo en la misma época, la de Freud fue concebida y exhibida como arte.



Fig. 1. Dürer, Albrecht, *Das große Rasenstück*, 1503, acuarela, 41 x 31,5 cm, Albertina Museum, Austria. © Dominio público.

Una de las peculiaridades de nuestros jardines en ruinas es que trascienden la distinción entre historia natural e historia del arte, implícita en la comparación anterior, para reflejar un fenómeno fascinante e inagotable para el estudio: la dinámica

interacción a base de imitaciones y reproducciones, así como de censuras e inhibiciones, entre la iconografía artística y la científica entre mediados del siglo XVI y mediados del siglo XVIII.¹⁶ No sorprenden las ventajas metodológicas implícitas en considerar que, en dicho período, el soberano dominio de la tradición del *ut pictura poesis* y el desarrollo de la pintura de paisaje transcurrieran juntos y a la par del apogeo de la descripción e ilustración de las colecciones alojadas en los gabinetes de curiosidades, consolidando la producción y la circulación de los saberes de una historia natural que, más adelante, los románticos alemanes comprenderían como una *Naturphilosophie*. Este conjunto de fenómenos artísticos y científicos concomitantes presenta un contexto insoslayable al trazar la genealogía estético-epistemológica de los jardines tan especiales que propongo distinguir y examinar como paisajes de la devastación. Jardines olvidados, en estado de abandono, bajo amenaza de extinción. Marginales o directamente omitidos en la historia canónica de la pintura de caballete, se presentan aleatoriamente a las lecturas dispuestas a reconocerlos en contados textos del siglo XIX, originando una serie de imaginaria a la cual aportará sustancialmente la literatura del siglo XX.

La cualidad visual textualizada de estos paisajes de la devastación sugiere considerarlos en el interior de un museo imaginario, reminiscente de los antiguos gabinetes de curiosidades, donde las colecciones de *naturalia* coexisten con las de *artificialia* y, en conjunto, con las reproducciones gráficas de las piezas comprendidas o no en dichas colecciones.¹⁷ Respecto de esto último, Antoine Schnapper observa la resignación con que, a menudo, los coleccionistas compensaban la ausencia de un objeto con su imagen y la consecuente relevancia que las reproducciones concentraron en tales circunstancias, dando lugar en dichos gabinetes a verdaderas bibliotecas en imágenes que restituían la sensación de poseer piezas inaccesibles.¹⁸ En la época de Durero, la imagen de Freud que llamó la valiosa atención de Gombrich –con la aspidistra en el primer plano inferior a medias seca, como gran parte del follaje del regaliz que se extiende enmarañado cubriendo la totalidad del fondo– habría sido

candidata a engrosar, en virtud de su realismo botánico, dichas bibliotecas junto a los herbarios. Ahora bien, tal como se mencionó en el apartado anterior, las bibliotecas y los jardines fueron las formas “particulares y estimulantes” que, según los términos del mismo Schnapper, adoptaron las colecciones de los antiguos gabinetes: “*le jardin complète l’herbier. [...] il est un heureux complément à la bibliothèque*”.¹⁹ De allí que resulte previsible –y alentador respecto de nuestras reflexiones– leer al historiador del arte Jurgis Baltrušaitis, en su magnífico ensayo “Jardins et pays d’illusion”, concluir que un jardín es como un *Wunderkammer* “*au plein air*”.²⁰ Antes de reconsiderar por qué la fecha del cuadro de Freud es significativa para nuestras hipótesis, cabe agregar que las estrechas relaciones que el gabinete/museo (donde la naturaleza coexistente con el arte es consustancial con la historia) mantenía en el pasado con la biblioteca, el jardín y la historia natural se actualizan recuperando su espesor cultural al devenir el marco donde reconocer e interpretar la serie de jardines que nos interesa.²¹

La fecha que data hacia el último tercio del siglo pasado el cuadro de Freud, cuya originalidad radica en representar plantas tan silenciosas como la misma pintura, no es un dato menor en contraste con las existencias vegetales representadas en ausencia de seres humanos y, en consecuencia, libradas por entero a las fuerzas de su propia finitud en el poema “Sheltered Garden” de H. D., publicado en *Sea Garden* en 1916:

I want the wind to break,
scatter these pink stalks,
let it bleach yellow
in the winter light,
snap off their spiced heads,
fling them about with dead leaves—
spread the paths with twigs,
limbs broken off,
trail great pine branches,
hurled from some far wood
right across the melon patch,
break pear and quince—
leave half-tress, torn, twisted
but showing the fight was valiant.

O to blot out this garden
to forget, to find a new beauty
in some terrible
wind-tortured place.²²

Así como por contraste con las existencias vegetales libradas al caos de su propia e inagotable fecundidad en “Time Passes”, el capítulo intermedio de la novela *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, publicada en 1927:

Poppies sowed themselves among the dahlias; the lawn waved with long grass; giant artichokes towered among roses; a fringed carnation flowered among the cabbages; while the gentle tapping of a weed at the window had become, on winters' nights, a drumming from sturdy trees and thorned briars which made the whole room green in summer.²³

Considerados en su cotexto y contexto, el jardín con el que H. D. canoniza una nueva belleza al natural y Woolf entroniza un paisaje de la devastación marcan puntos de inflexión en la historia de la representación de la naturaleza, es decir, del paisaje.²⁴ Es significativo comprobar cómo estos jardines rehúyen las categorías estéticas que rigieron tradicionalmente a la última y, sobre todo el de Woolf, aporta así un motivo inédito al repertorio clásico de los “*loci horridi*”.²⁵ El último se encuentra en una casa de vacaciones al noroeste de la isla escocesa de Skye, que permanece desierta durante una década, mientras que la Primera Gran Guerra eclosiona en el continente, y los acontecimientos humanos que habrían tenido relevancia en otras novelas de la época –como el matrimonio y la descendencia, la guerra y la muerte– se leen aquí, al borde de la extinción, entre paréntesis. De allí que el jardín de “Time Passes”, para la escritora y traductora Cécile Wajsbrot, figure la primera zona de exclusión que podamos conocer.²⁶ Así representada, la devastación es tan ambigua como en Chernóbil, Fukushima y sus alrededores: sustraída la humanidad, la vida vegetal es muy prolífica. Wajsbrot llegará a pensar que este jardín en Skye refleja la suma de las catástrofes mundiales desde el último siglo hasta la actualidad.²⁷ Además, así representada, la “devastación” es “inquietante y trágica”, dado que se expresa mediante términos “casi anodinos, inofensivos”.²⁸ Tan inofensivos como la vegetación silvestre que, a lo largo de los años, puede llegar a cubrir todo lo que alguna vez había estado habitado

por seres humanos hasta que la radioactividad desatara su contaminación.²⁹

El jardín, un *tableau vivant* de la naturaleza muerta

El siglo XIX provee algunos contados antecedentes de imaginería literaria comparable, donde la *mise en image* de la vegetación escapa a los cánones estéticos impuestos por la época a los jardines, reales y pintados.³⁰ Mencionaré y comentaré muy brevemente el primero de ellos, el jardín en el segundo capítulo de *Bouvard et Pécuchet* (1881), la obra póstuma de Gustave Flaubert, dado que lo examino con detenimiento en “La literatura como museo: los jardines entre la naturaleza y la historia”.³¹ Su extrema originalidad radica en ser un único jardín en el origen de descripciones divergentes: el jardín pintoresco y sublime desde el punto de vista de los protagonistas, Bouvard y Pécuchet, es un jardín grotesco desde el punto de vista del narrador-descriptor de la novela mientras que, desde el punto de vista de los vecinos de Chavignolles, es un *locus horribilis*. Más allá de que esta última versión adscribe a la serie de nuestra colección de jardines en ruinas, devastados, el jardín flaubertiano nos interesa porque su método de configuración –a base de múltiples apreciaciones en fuga– se adelanta a reflejar en la literatura la crisis de la representación del espacio documentada fundamentalmente en cuadros de la época, como *Un bar aux Folies-Bergère* (1882) de Édouard Manet, donde la coexistencia de dos sistemas de perspectiva lineal erosiona el espacio euclidiano de la pintura clasicista.³²

Ahora bien, Flaubert era un formalista como Manet.³³ La polisemia de los jardines citados de H. D. y Woolf trascienden el realismo formalista para proyectarse en planos existenciales, íntimos e identitarios, o directamente colectivos y vitales. De allí que, retrospectivamente, le confieran una particular importancia al segundo antecedente localizado en el siglo XIX, un cierto jardín a través de la mirada de John Ruskin.³⁴

El crítico e historiador inglés repite en las cartas de *Fors Clavigera* y en su diario personal la visión que había tenido por

primera vez en 1871 y que, más tarde, procedería a citar en “The Storm-Cloud of the Nineteenth Century: Two Lectures Delivered at the London Institution” (1884) para describir los efectos de una nube oscura y tóxica –originada en las chimeneas de destilerías de carbón– en su jardín, donde: “one miserable mass of weeds gone to seed, the roses [...] putrefied into brown sponges, feeling like dead snails; and the half-ripe strawberries were all rotten at the stalks.”³⁵ La *enargeia* de tan vívida descripción de lo que está casi muerto expresa la contradicción intrínseca a la vida cuando la vida es un resto de la devastación.

Tal como señala Jesse Oak Taylor, por un lado, la imagen asume el desafío literario de describir algo para lo cual el lenguaje de la época resulta insuficiente: “*how do you describe something that has no name, and for which there is no language?*” y, por el otro lado, expresa una de las primeras alertas conocidas sobre los efectos de la revolución industrial en el medioambiente:

It is perhaps unsurprising, then, that one of the earliest attempts to formulate a rigorous definition of [climate change] emergence comes not from a physicist or biologist, but from a literary theorist uniquely concerned with the interface between materiality and meaning.³⁶

A diferencia de Taylor, quien interpreta dicha alerta a través del marco conceptual e historiográfico del Antropoceno, elegimos transpolar la imagen de la descomposición del jardín ruskiniano a la serie visual textualizada de nuestro museo imaginario, donde los paisajes de la devastación actualizan la vigencia de las relaciones entre la historia natural y la historia humana, y la *Naturphilosophie* –tal como se llegará a comprobar en breve– acude a reconocer las necesarias especificidades allí donde los discursos antropocénicos tienden a construir una naturaleza global neoliberal, funcional a una irracional acumulación de capital.³⁷ El jardín ruskiniano, cuya naturaleza extinta es la contracara de una visión utilitaria de la naturaleza viva y pródiga en recursos, se da a ver como un *Wunderkammer* “*au plein air*”.³⁸

El artículo alusivo al gabinete de historia natural en la *Encyclopédie* francesa reconfirma dos tempranas y sostenidas presunciones sobre los gabinetes en general: constituyen un *imago mundi* y en ese microuniverso las fuerzas de la vitalidad generativa alternan con las de una destrucción inexorable. De allí que, además, aliente a destruir cuanto antes los gusanos y polillas que consumen la carne, los cartilagos, las pieles, los pelos y las plumas de los animales embalsamados, a la par que reducen a polvo las especies vegetales conservadas en los herbarios.³⁹ Así pues, el gabinete es imagen a mínima escala del mundo concebido en sus inabarcables ciclos de sucesivas destrucciones, cataclismos.

La naturaleza en representaciones escritas alusivas a jardines en ruinas cuya originalidad destaca en contraste con sus escasas o nulas apariciones en la historia tradicional del arte, no ha de confundirse –insisto– con las alusivas a jardines con ruinas, un motivo de lo pintoresco y de lo sublime ya presente en el paisajismo pictórico del siglo XVIII. El primer tipo de representaciones se diferencia de estas últimas porque la naturaleza no está en ellas meramente atestiguando la condición histórica de un monumento o una ruina.⁴⁰ En cambio, ella misma es portadora de la historia. Con los términos de Walter Benjamin, en las representaciones ruinosas que nos interesa observar, la naturaleza está marcada por la historia y lo que queda es un “cuadro viviente”.⁴¹ La conjunción adversativa que une la condición de esta imagen y la del “paisaje primordial petrificado” que –para el mismo Benjamin– es una imagen de la historia en tanto marca de la naturaleza deviene la conjunción copulativa entre el tiempo de la historia humana y el tiempo geológico, “tiempo profundo” del planeta.⁴² Esta fórmula de inagotable significación dialéctica es central en la historia natural como en la filosofía de la historia y, a medida que se traduce en paisajes estilizados en la literatura, también adquiere centralidad en la historia de las imágenes artísticas, la teoría estética y la cultura visual. En dicha estilización, al igual que en el criterio de selección, tratamiento y exhibición de las piezas en el interior de los antiguos gabinetes, intervienen intereses de índole cognitiva y estética.⁴³ Para decirlo resumidamente, las

representaciones literarias de los jardines de nuestro *musée imaginaire* –entre cuyos antecedentes decimonónicos se encuentra el jardín ruskiniano– resultan de y ejecutan un golpe doble, que es creativo e imaginativo, a la vez que ensayístico y crítico.

Las intersecciones dialécticas entre historia natural/historia humana y entre ensayo/crítica, como corolario de ciertas representaciones poéticas y artísticas, nos recuerdan que Adorno refiere el pensamiento de Benjamin como “histórico-natural” y su expresión ensayística como capaz de “contemplar lo histórico [...] la ‘cultura’” La suma de ambos, el pensamiento y la forma ensayística que el mismo adopta, es comparable a una naturaleza cuyos elementos están “fosilizados, helados o avejentados” y le hablan “tan directamente [al mismo Benjamin] como al coleccionista el animal petrificado o la planta del herbario”.⁴⁴ Ahora bien, volviendo a nuestros jardines, propongo que la intersección entre ellos y la forma ensayística tal como Adorno la entiende recordando a Benjamin –y que, por cierto, está en el foco de las reflexiones en “Der Essay als Form”(1958)– obedece a lo siguiente: nuestros jardines no son el reflejo de las imágenes vistas por alguien que herboriza como un paseante entre ensoñaciones a lo Rousseau,⁴⁵ nuestros jardines emanan de un/a observador/a que sobrevuela un planeta devastado, como los ángeles que Charles Gleyre (1856) representa sobrevolando el paisaje posterior a la catástrofe del Diluvio.⁴⁶

La naturaleza “históricamente marcada” que da a ver un “paisaje primordial petrificado” como si fuera un “cuadro viviente”, paradójicamente, resulta en una naturaleza muerta.⁴⁷ No sorprende que Adorno –uno de los primeros y más lúcidos intérpretes de estas consideraciones de Benjamin aquí citadas– llegara a observar entre las reflexiones sobre el paisaje y la cultura vertidas en su *Ästhetische Theorie* (1970) que la naturaleza muerta (y no el paisaje) es la representación más auténtica de la naturaleza, puesto que la interpreta como cifra de lo histórico, por no decir directamente, de la transitoriedad de todo lo histórico.⁴⁸

Vergänglichkeit [transitoriedad] es el principio común a la naturaleza y la historia

que, transpuesto de Benjamin así como de Georg Lukács, ocupa un lugar central en la filosofía de la historia de Adorno.⁴⁹ La misma interesa aquí, en términos particulares, en el sentido de una historia natural dialécticamente discernible en formas artísticas como, por ejemplo, las alegorías de la finitud que Benjamin examina en su libro sobre el *Trauerspiele* del barroco alemán, en la frontera entre las imágenes y el lenguaje,⁵⁰ dado que nuestros jardines se sitúan en un sitio del estilo. En términos generales interesa porque, al pensar en la filosofía de la historia, acude de inmediato la filosofía de la naturaleza que la precede y que, hacia el Renacimiento, experimenta cómo su “nacimiento, declinamiento y resurgimiento” se inscribe como una *historia natural*.⁵¹

Desde y hacia una filosofía de la naturaleza

Originada en la Antigüedad a la par de los esfuerzos de la humanidad por comprender el mundo donde debía asegurarse la supervivencia, la filosofía de la naturaleza comprende la naturaleza entera.⁵² Bernard Beugnot confirma las aspiraciones irrestrictas e inclusivas de la filosofía de la naturaleza al destacar que los 37 libros de la *Historia natural* de Plinio representaban hacia el primer siglo de nuestra era todo lo conocido en la Antigüedad sobre el mundo.⁵³ Romain Bertrand, por su parte, pone de manifiesto cómo el coleccionismo y el dibujo pero también el paisajismo se sustanciaban en la historia natural del siglo XVIII en una horizontalidad donde cada cosa y ser contaba en igual medida:

La galaxie et le lichen, l'homme et le papillon voisinaient alors paisiblement dans un même récit. Aucune créature, aucun phénomène ne possédait sur les autres d'ascendant narratif. Comme les splendeurs les cruautés se valaient. Équitablement audibles, les douleurs appelaient d'unanimes compassions. Ce n'est pas que l'homme comptait peu: c'est que tout comptait infiniment.⁵⁴

En resumen, las tres grandes transformaciones apreciables en la historiografía de la filosofía de la naturaleza fueron promovidas, primero por Aristóteles; segundo, por la revolución científica del siglo XVI;⁵⁵ y, tercero, por el desplazamiento que la ciencia experimental y los laboratorios ejercieron respecto del coleccionismo y los gabinetes de curiosidades en el siglo XIX.⁵⁶ Con antelación a este último, se gestó la inconfundible *Naturphilosophie*, tal como la hallamos formulada fundamentalmente en Friedrich W. J. Schelling.⁵⁷ Concepción del mundo como presencia en el mundo; la versión alemana de la filosofía de la naturaleza desconoce los límites que lo visible antepone a lo cognoscible: el sentido de las cosas se prolonga allí donde no llega la mirada.⁵⁸ Fundamento de la visión romántica del mundo, la *Naturphilosophie* debería interesarnos puesto que, tal como sostiene George Gusdorf, el énfasis con que reviste a la presencia humana en el mundo – hoy llamada "agencia" (entendida como la capacidad de cierto actor para actuar en cierto medio ambiente)– tiene una significación crucial en la actualidad, cuando las tecnologías multiplican las infinitas posibilidades de falsificación de la experiencia y la inteligencia humanas.⁵⁹

No llama la atención que un proyecto semejante reuniera, más que a científicos militantes, a escritores devotos de la poesía y de la historia en posesión de una gran erudición como el mismo Schelling, además de Johann G. Herder, Johann W. Goethe, Carl G. Carus, Novalis.⁶⁰ En el siglo XX, Benjamin –fundamentalmente, en su análisis del drama barroco alemán– y Adorno –en “Die Idee der Naturgeschichte”, una conferencia dictada en los años treinta– actualizan su vigencia revirtiendo el declinamiento que la había afectado en el siglo XIX tras su previo apogeo.⁶¹ Muriel Pic (2010), cuyo proyecto de una historia natural de las imágenes de Benjamin intersecciona fértilmente con estas interpretaciones en torno a nuestro museo imaginario, advierte que las superposiciones dialécticas entre la historia y la naturaleza visibles en imágenes semejantes figuran una vida desprovista de alguna referencia de trascendencia y, en consecuencia, por completo expuesta al ritmo ineluctable de la historia natural. Así pues, al retomar entre los restos de la destrucción sus

derechos sobre la flora y la fauna, esa vida da lugar a que la historia natural le arrebatase de las manos a la historia las ruinas de un mundo que es presa de un incesante ciclo de destrucción. Más no se trata de una naturalización de la historia dado que, así como la vegetación suele cubrir las ruinas que va dejando a su paso la historia, ésta siempre retorna a la naturaleza para destruirla.⁶² Como evidencia de la reversibilidad de estos fenómenos, cabe recordar dos acontecimientos transcurridos en la primera mitad del siglo pasado. Uno de ellos nos traslada a la lucha de un grupo de sufragistas que prendieron fuego a un pabellón de los Kew Gardens donde se cultivaba una especie exótica de orquídeas para destruirlas en tanto veían simbolizado en ellas el colonialismo que el patriarcado apuntala.⁶³ El otro acontecimiento consistió en la contabilización de las 126 especies de plantas silvestres que brotaron cubriendo los sitios bombardeados hacia el final de la II Guerra Mundial en Londres, donde más tarde los edificios serían reconstruidos sobre dichas existencias vegetales.⁶⁴

Jean Pierrot allana la comprensión de la dinámica naturaleza / historia, conceptualizada por Pic en línea con las ideas de Benjamin y Adorno, al recordarnos que aun cuando la vegetación no asume, aparentemente indiferente hacia ellas, las destrucciones de la historia, las acompaña y las prolonga hasta la inevitable desaparición: las plantas pueden derribar y convertir en fragmentos edificaciones centenarias.⁶⁵

Tal escenario de acciones encuentra una vía regia a la representación en nuestros jardines ruinosos y que, por lo expuesto, trascienden la historia tradicional del arte del paisaje y los museos donde la misma se aloja para conformar un museo imaginario, cuyas colecciones aportan un motivo inédito al repertorio clásico de los *loci horridi*, el paisaje de la devastación. Así pues, producen un nuevo corpus de literatura de arte –en el sentido de la *Kunsthistorie* al que Julius von Schlosser dedica su *Die Kunsthistorie: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* en 1924– donde las historias de la naturaleza, de la humanidad y de las imágenes convergen estimulando reflexiones e interpretaciones que, derivadas de esa suerte de Internacional atenta a e inclusiva de todas las existencias sobre la Tierra, activan y

actualizan la historia natural: la *Naturphilosophie*, por consiguiente, trasciende la agenda impuesta desde las ciencias de la Tierra y las ciencias sociales donde el Antropoceno es el corolario de una globalización interdisciplinaria que, desde la perspectiva de los estudios en humanidades, artes y cultura visual, sería admisible pensar que reproduce el fenómeno de la globalización político-económica.⁶⁶

Notas

¹ Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, vol. 5, Wiesbaden und Frankfurt, Insel Verlag, 1955–1966, p. 520.

² *Ibid.*, 517 y 518.

³ *Ibid.*, 520.

⁴ “*¿Pourquoi continuer à voyager dans la nature quand celle-ci peut être comprise et appréciée dans le jardin?*” Philippe Dessan, “*Montaigne et le paysage*”, en Dominique de Courcelles (dir.), *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École Nationale des Chartes, 2006, p. 19.

⁵ Hélène Eristov y Florence Monier, “*Interstices et transitions. Le végétal dans l'entre-deux*”, *Archéopages. Archéologie et société*, vol. 4, n° 37, 2013, pp. 18-27, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ Los romanos, según las autoras, poseían un gusto particular por el intersticio como motivo. *Ibid.*, 6.

⁸ Inés Cazalas y Marik Froidefond, “*Introduction. Sollicitations végétales*”, en Inés Cazalas y Marik Froidefond (dirs.), *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, pp. 3, 4 y 8. Por su parte, Marinella Termete observa sobre las inflexiones espaciales de un jardín: “*Le fait de choisir des plantes pour localiser et définir un espace qui n'existe plus comme espace clos et délimité vise à repositionner les piliers d'une représentation possible du réel sans aucune distinction entre le dedans et le dehors.*” *Le Sentiment végétal. Feuillages d'extrême contemporain*, Torino, Quodlibet, 2014, p. 24. Véase Emanuele Coccia, “*Prologue*”, *La Vie de plantes*, Paris, Payrot & Rivages, 2016.

⁹ Sin duda, en el conjunto de dicha iconografía destacan las pinturas de Hubert Robert (1773-1808), que inspiraron los comentarios más admirables de Denis Diderot sobre el Salón de 1767, donde el *philosophe* — que inaugura la crítica del arte moderna— postula una “poética de las ruinas” que “está aún por hacer” a través de la lente de dos caras que reúne a la poesía y a la filosofía. Diderot, Denis, *Salón de 1767*, traducción de Lydia Vázquez, Madrid, Machado, 2003, pp. 280-281. Véase Salvatore Settis, “*Eternidad de las ruinas*”, trad. Andrés Soria Olmedo, *El futuro de lo clásico*, Madrid, Abada, 2006.

¹⁰ Sobre la écfasis y el “*musée imaginaire*” en el marco de la tradición del “*ut pictura poesis*”, véase nuestro capítulo, “*El museo imaginario, ideal y real de la écfasis*”, en Ana Lía Gabrieloni (dir.), *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*, Viedma, Editorial de la UNRN, 2018. <https://books.openedition.org/eunrn/2307?lang=fr>, acceso 10 de noviembre, 2023. Sobre las relaciones intrínsecas entre los antiguos gabinetes y los museos modernos, véase la bibliografía en la nota 44.

¹¹ Antoine Schnapper, *Le Géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVIIIe siècle*,

Paris, Flammarion, 2012, p. 130. Julius von Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, trad. de José Luis Pascual Arranz, Madrid, Akal, 1988, p. 158. Sobre la imagen ideal de una colección con su correspondiente biblioteca, Schlosser destaca que en el *Theatrum Sapientiae* (1565), considerado el primer tratado de museología, Samuel Quiccheberg la concibe como una enciclopedia “transitable”.

¹² Régine Fabri, Nicole Hanquart y Sandrine de Borman, “L’Impression végétale, de l’illustration scientifique ancienne à la création artistique contemporaine”, en Isabelle Trivisani-Moreau, Aude-Nuscia Taïbi y Cristiana Oghina-Pavie (dirs.), *Traces du végétal*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 5-6.

¹³ *Ibid.*, 10 y 11.

¹⁴ Ernst Gombrich, *La historia del arte*, trad. de Rafael Santos Torroella, Madrid, Debate, 1997, p. 624. Albrecht Dürer, *Das große Rasenstück*, 1503, acuarela, 41 x 31,5 cm, Albertina Museum, Austria. Lucian Freud, *Two Plants*, 1977-80, óleo sobre tela, 149,9 x 120 cm, Tate Gallery, Inglaterra. En efecto, este último cuadro puede verse hoy en la misma Tate Gallery: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/freud-two-plants-t03105>. Sobre lo vegetal en Freud, en particular, véase Giovanni Aloï, *Lucian Freud Herbarium*, London, Prestel, 2019; y del mismo autor sobre lo vegetal en el arte en general: *Why Look at Plants?: The Botanical Emergence in Contemporary Art*, Leiden & Boston, Rodopi, 2019.

¹⁵ Sobre las plantas comunes, la maleza incluida que, independiente del cultivo, suele en cambio ser objeto de la destrucción humana, véase Richard Mabey, *Weeds: In Defense of Nature's Most Unloved Plants*, New York, HarperCollins, 2010.

¹⁶ Sobre ilustración, gabinetes e historia natural, véase el estudio clásico de G. Olmi, “Figurare e descrivere. Note sull’illustrazione naturalistica cinquecentesca”, *Acta Medicae Historiae Patavina*, n° 24, 1980-81, pp. 99-120.

¹⁷ von Schlosser, *op. cit.*, p. 208. Sobre la conceptualización del *musée imaginaire* de André Malraux y sus derivaciones, véase Georges, Didi-Huberman, *L’Album de l’art à l’époque du “Musée imaginaire”*, Paris, Hazan/Musée du Louvre, 2013. Sobre la función museística de la literatura, el paisaje y la historia natural del arte en cuyo marco propongo examinar la serie visual de imaginería textual de paisajes devastados, véase Ana Lía Gabrieloni, “La experiencia del final y la literatura como museo”, en Cristian Molina (ed.), *Dossier “La precariedad de la situación”*, *El taco en la brea*, año 9, n° 18, junio-noviembre 2023a, pp. 156-167, en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/13193/18127>, acceso 10 de noviembre 2023. Sobre otro de los motivos posibles de los paisajes de la devastación en nuestro museo imaginario, podría ser de interés nuestro trabajo sobre los restos que la marea alta deja sobre una playa al retirarse, “La Laisse de mer comme image émergente de l’histoire naturelle”, *Water and Sea in Word and*

Image / L’Eau et la mer dans les textes et les images, Nathalie Rohelens et al. (eds.), Leiden, Brill, 2023.

¹⁸ Schnapper, *op. cit.*, pp. 381 y 384-385. “La volonté de fixer sur le vélin les trésors d’une collection périssable, pour des raisons scientifiques, esthétiques ou simplement commémoratives, est abondamment attestée”, *Ibid.*, p. 122.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 130.

²⁰ Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations. Légendes des formes*, Paris, Olivier Perrin, 1957, p. 105.

²¹ “Jardines y libros. Sus estrechas relaciones quedaron de manifiesto en la exposición “Des jardins & des livres”, realizada en la Fondation Martin Bodmer en Suiza hace cuatro años atrás. En la introducción del catálogo, Michael Jakob (9) destaca cómo la literatura deviene un reflejo del jardín, mientras que éste se materializa a partir de ciertas obras literarias. [...] Podría decirse que el libro, [...] siempre con los términos de Jakob, deviene la monumental tumba del arte del jardín cuando éste entra en crisis (11).”, Ana Lía Gabrieloni, “La literatura como museo: los jardines entre la naturaleza y la historia”, en Isabel Abellán Chuecos y María Lourdes Gasillón (coords.), *Dossier “Encuentros artísticos: diálogos entre literatura, imagen y música”*, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 39, 2023b, pp. 43-60, p. 55.

²² H. D., *Sea Garden*, London, Constable and Company Ltd., 1916, p. 19.

²³ Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, St. Ives, Penguin, 1992, p. 50

²⁴ Véase Angeliki Spiropoulou, “Natural History and Historical Nature in *To the Lighthouse* and Other Fiction”, *Virginia Woolf, Modernity and History. Constellations with Walter Benjamin*, London, Palgrave Macmillan, 2010; Christina Alt, *Virginia Woolf and the Study of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 y Bonnie Kime, *Hollow of the Wave: Virginia Woolf and Modernist Uses of Nature*, University of Virginia Press, 2012.

²⁵ Sobre el *locus horridus*, véase la versión en castellano de uno de los capítulos centrales del pionero estudio de Klaus Garber, *Der Locus Amoenus und der Locus Terribilis* (Köln, 1974), “Motivación y función de la permanencia en el *locus terribilis*”, *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, n° 6, 2023, 24-37. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/iii-motivacion-y-funcion-de-la-permanencia-en-el-locus-terribilis-302>, acceso 1 de diciembre 2023; Giacomoni, Paola, “*Locus amoenus* and *locus horridus* in the contemporary debate on landscape”, *Der Paradigma Der Landschaft in Moderne und Postmoderne*, en Manfred Schmeling y Monika Schmitz-Emans (eds), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007; y Le Scannf, Yvonne, “Du lieu d’horreur au paysage terrible”, *Le Paysage romantique et l’expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, 2007.

²⁶ Cécile Wajsbrot, *Nevermore*, Paris, Le Bruit du temps, 2021, p. 120-121.

²⁷ *Ibid.*, p. 194.

²⁸ *Ibid.*, p. 158.

²⁹ En los ensayos documentales *The City of Blind Alchemists* (2006) de Rubén Guzmán y *Homo Sapiens* (2016) de Nikolaus Geyrhalter se aprecian representaciones más recientes, polisémicas y extraordinariamente estilizadas de este tipo de paisaje que nos limitamos a observar aquí en sus primeras expresiones literarias. Atender a las manifestaciones contemporáneas conlleva comprobar cómo los jardines en ruinas aquí citados van adoptando la forma urbana de *terrains vagues*; véase Ignasi de Solá-Morales, *Territorios*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

³⁰ Un profundo ensayo de Alain Chareyre-Méjan permite diferenciar dichos antecedentes de una imaginería que podría resultarnos muy semejante, la relativa a jardines en la literatura gótica de hacia fines del siglo XVIII. La sensibilidad gótica es una sensibilidad exacerbada hacia las cosas (por ejemplo, un cadáver) sin importar su trascendencia. Ahora bien, las cosas en su realidad como fuente de la experiencia del horror excluyen el sentimiento hacia la naturaleza, que se percibe insignificante. El sentido del mundo, si algo del estilo existiera en el gótico, radicaría fuera del mundo por lo que “*L'idée même de nature, comme fondement de ce sens, est vidée de son contenu.*” [...] “*Invisibles, les choses de l'anti-nature gothique n'ont pas besoin d'être vues pour être.*”, Alain Chareyre-Méjan, “Sur la sensibilité ‘gothique’ de la nature”, *Philosophies de la nature*, Olivier Bloch (dir.), 2000, pp. 11-29. Sentido del mundo, la visión como fundamento del ser. En síntesis, estos dos rasgos diferencian los paisajes de la devastación —tal como se comprenden aquí— de los jardines góticos. Más precisamente, el sentido del mundo según lo postula la *Naturphilosophie* y su consecuente sensible visión de la naturaleza, que lleva a concebirla en un jardín como objeto de representación y exhibición en un *Kunst und Naturalienkammer*, donde ver y apreciar equivale a considerar la historia natural, la historia humana y la historia de las imágenes del arte en cruce.

³¹ Véase Ana Lía Gabrieloni, *op. cit.*, 2023b.

³² *Ibid.*, pp. 50-55. El disenso en la raigambre de las múltiples percepciones de lo único en apariencia dio forma mucho antes que en este capítulo de Flaubert a la crítica de arte moderna, tal como puede comprobarse a través de los diálogos que Clemens Brentano y Archim von Arnim adjudican a los supuestos visitantes de una exposición que tuvo lugar en Berlín en 1810, donde Caspar David Freidrich expuso dos cuadros que causaron estupor (y un abanico de apreciaciones diversas): *Die Abtei im Eichenwald* y *Der Mönch am Meer*. Véase el texto y las eruditas notas de los editores “Clemens Brentano: Diferentes sensaciones ante una marina de Friedrich con un capuchino”, en *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Paolo D'Angelo y Félix Duque (eds.), trad. Klaus Wrehde y Miguel Ángel San José Ribera, Madrid, Akal, 1999.

³³ Paul Valéry ofrece una apreciación imprescindible sobre el realismo formalista de Manet en *Triomphe de Manet, suivi de “Tante Berthe”*, Paris, Édition des Musées Nationaux, 1932.

³⁴ Según W. G. Collingwood, Ruskin se consideraba a sí mismo un Linneo y apreciaba tanto las plantas silvestres como las masivas rocas desnudas en los jardines de las casas en las que vivió en Londres y, los últimos años de su vida, en Brantwood, a orillas del lago Coniston Water. Cuando paseaba por este jardín en compañía de visitantes, les mostraba el recorrido de una sencilla hiedra o las almohadillas de musgo color esmeralda con el mismo entusiasmo de un jardinero mostrando exóticas orquídeas. Las descripciones de Collingwood, en su libro-museo dedicado a recuperar las “reliquias de Ruskin”, reparan en la prolífica vegetación que Ruskin dejaba crecer con cierta libertad en Brantwood y que, al ausentarse, convertido en un anciano que deambulaba sin ser él mismo, llegó a cubrir, soberana, todo el terreno: “*the whole [...] left to Nature [...] The apple-tress grew, but untended, they still blossom. The cherries have run wild and are left to the birds. The rough steps from the rock-platform to the orchard terrace are disjointed, and fern is creeping through the grass. [...] Ruskin's deserted garden*”, en W. G. Collingwood, *Ruskin Relics*, New York, T. Y. Crowell & Co., 1904, pp. 29-44. Por cierto, la anterior “relic” —en términos de Collingwood— podría ser una verdadera “*curiosité*” de nuestro museo imaginario. Véase, además del citado libro de Collingwood, Helen Gill Viljoen (ed.), *The Brantwood Diary of John Ruskin: with Selected Related Letters and Sketches of Persons Mentioned*, Yale University Press, 1971; e Illingworth, John, “Ruskin and Gardening”, *Garden History*, vol. 22, n° 2, *The Picturesque*, winter 1994, pp. 218-233. Algunos de los preciosos dibujos y acuarelas de Ruskin sobre sencillos motivos de la vegetación silvestre pueden explorarse en la magnífica colección que el Ashmolean Museum de la Oxford University ha puesto a disposición en la internet: <http://ruskin.ashmolean.org>

³⁵ John Ruskin, “*Fors Clavigera. Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain*”, en E. T. Cook (ed.), *The Works of John Ruskin*, vols. 27-29, London, George Allen & Longmans, Green, and Co, 1907, p. 107; y “*The Storm-Cloud of the Nineteenth Century*”, en E. T. Cook (ed.), *The Works of John Ruskin*, vol. 24, London, George Allen & Longmans, Green, and Co., pp. 33 y 38.

³⁶ Jesse Oak Taylor, “*Storm-Clouds on the Horizon: John Ruskin and the Emergence of Anthropogenic Climate Change*”, 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, n° 26, 2018, pp. 1-19, p. 15.

³⁷ “*The state of nature of the Anthropocene, in which capital accumulation can grow exponentially through reuse of technical materials, exploitation of renewable energies, and the extraction of the energy content of the waste produced by the global economy*”, Federico Luisetti, “*Unsustainable Art and the Zero Waste Economy*”, en Adriana López-Labourdette y Valeria Wagner (eds.), *Sobras espectrales. Gestiones estético-políticas de los residuos*, Barcelona, Lingua, 2022, p. 81. Véase del mismo autor: “*Geopower: On the states of nature of late capitalism*”, *European Journal of Social Theory*, vol. 20, n° 10, 2018, pp. 1-22.

³⁸ Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 105.

³⁹ Denis Diderot y Jean Le Rond d'Alembert, "Cabinet d'histoire naturelle", *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des Arts et des Métiers*, vol. 2, 1751, pp. 489-492, en <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v2-2762-1>, acceso 11 de septiembre de 2023.

⁴⁰ Philippe Dufour, "Le Paysage parenthèse", *Poétique*, vol. 2 n° 150, 2007, pp. 131-147 y pp. 133-134.

⁴¹ Walter Benjamin, "El origen del *Trauerspiel* alemán", en Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), *Walter Benjamin. Obras*, libro 1, vol. 1, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada Editores, pp. 392 y 401.

⁴² *Ibid.*, p. 383.

⁴³ Sobre los gabinetes de curiosidades en el origen de los museos contemporáneos y su evolución, véase: Oliver Impey y Arthur MacGregor (eds.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1985; Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, 1987; Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, trad. de Allison Brown, Princeton, Marcus Wiener, 1995 y Josette Rivallain, "Cabinets de curiosité, aux origines des musées", *Outre-Mers. Revue d'histoire*, vol. 88, n° 332-333, 2do semestre 2001, pp. 16-35.

⁴⁴ Theodor Adorno, "Caracterización de Benjamin", *Prismas*, trad. Manuel Sacristán, Madrid, Ariel, 1962, p. 249.

⁴⁵ Dufour, *op. cit.*, 134.

⁴⁶ Charles Gleyre, *Le Déluge*, 1856, óleo y pastel sobre tela, 99,5 x 197 cm, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Suiza, en <https://www.mcba.ch/collection/le-deluge/>, acceso 1 de noviembre 2023.

⁴⁷ Benjamin, *op. cit.*, pp. 383 y 401.

⁴⁸ Adorno, Theodor, *Teoría estética*, trad. de Fernando Riaza y revisión de Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Orbis, 1983, p. 94.

⁴⁹ Jacques-Olivier Bégot, "Postface", en Theodor Adorno, *L'Actualité de la philosophie et autres essais*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2008, p. 81.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁵¹ Brian Ogilvie, "Visions of Ancient Natural History", en Helen Ann Curry et al. (eds.), *Worlds of Natural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 22.

⁵² Edward Grant, *A History of Natural History. From the Ancient World to the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 1 y 328.

⁵³ Bertrand Beugnot, "Les Lieux du monde", *Littératures classiques*, n° 22, 1994, pp. 7-23, p. 9.

⁵⁴ Romain Bertrand, *Le Détail du monde. L'art perdu de la description de la nature*, Paris, du Seuil, 2019, pp. 4-5.

⁵⁵ Grant, *op. cit.*, p. 278.

⁵⁶ Bruno Strasser, "Collecting Nature: Practices, Styles, and Narratives", *Osiris*, vol. 27, n° 1, pp. 303-340, p. 311. Además, respecto de los cambios en el siglo XIX, Edward Grant agrega que sin dudas la física en particular y, acaso, la ciencia en general evolucionó desde la misma filosofía natural. Sin embargo, no se produjo un desplazamiento rápido hacia los términos física o ciencia que, de hecho, coexistieron durante dicho siglo, a veces, como sinónimos. Grant, *op. cit.* p. 316. Véase Nicholas Jardine, Anne Secord y Emma C. Spary (eds.), *Cultures of Natural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 y French, Roger, *Ancient Natural History. Histories of Nature*, London & New York, Routledge, 2005.

⁵⁷ Véase F. W. J. Schelling, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, trad. Arturo Leyte. Madrid, Alianza, 1996.

⁵⁸ George Gusdorf, *Le Savoir romantique de la nature*, Paris, Payot, 1985, p. 28.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 89. No llama la atención, al igual que no llama la atención que fuera un teórico, crítico e historiador del arte como Ruskin —asimismo, autor de una prosa soberbiamente literaria a la vez que comprometida con los ideales socialistas— quien se adelantara a expresar públicamente su preocupación por el impacto medioambiental del capitalismo post-industrial. Véase referencia en la nota 36.

⁶¹ Theodor Adorno, "La idea de historia natural", *Escritos filosóficos tempranos*, trad. de Vicente Gómez, Madrid, Akal, 2010. Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2012. Véase Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animal, Human Beings and Angels*, Berkeley, University of California Press, 1998; Sven Lütticken, "Historia antinatural", *New Left Review*, n° 45, julio-agosto 2017, pp. 104-119.

⁶² Muriel Pic, "Leçons d'anatomie. Pour une histoire naturelle des images chez Walter Benjamin", *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art, Hors-série*, n° 2, pp. 1-24, p. 14. En el imperdible postfacio a la traducción al francés del ensayo de Adorno "La idea de historia natural", Jacques-Olivier Bégot sostiene que la transitoriedad no opera un desplazamiento desde la naturaleza y la historia hacia un tercer término pródigo en determinaciones, sino que, más bien, remarca la distancia que las separa, la contradicción como el signo de la reconciliación entre ambas siempre a la espera de que cese el eterno retorno del sufrimiento, del cataclismo. Bégot, en Adorno, *op. cit.*, 2008, p. 81. Véase Carlos Thiebaut, "Hacia una historia natural del daño desde Sebaldo a Kant", *Polígrafi. "Natural History"*, vol. 16, n° 61-62, 2011, pp. 1-264.

⁶³ Véase Margaret Konkol, "The Revolutionary Gardens of Imaginism", *Modernism/Modernity*, vol. 5, n° 1, 2020, en <https://modernismmodernity.org/articles/konkol-revolutionary-gardens>, acceso 1 de agosto de 2023.

⁶⁴ Mabey, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁵ Jean Pierrot, “La revanche du végétal de Zola à Caillois”, en Jean-Pierre Cléro y Alain Niderst (eds.), *Le Végétal*, Rouen, Publications de l’Université de Rouen, 1999, p. 253.

⁶⁶ Philippe Leveau, “L’Archéologie du paysage et l’Antiquité classique”, *Agri Centuriati. An International Journal of Landscape Archaeology*, n° 2, 2005, pp. 9-24, p. 19.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Ana Lía Gabrieloni; “Nuevas imágenes y conceptos para repensar la naturaleza de las representaciones de la naturaleza”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 24 | Segundo semestre 2024, pp. 75-88.

Recibido: 5 de febrero de 2024

Aceptado: 18 de junio de 2024

URL:

<https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2024-2-24-d05/>