

# LA FOTOGRAFÍA TAXONÓMICA EN EL HERBARIO

TAXONOMIC PHOTOGRAPHY IN THE HERBARIUM

**Lucía Moreno Diz**

Universidad Complutense

DOI: [10.33732/ASRI.6438](https://doi.org/10.33732/ASRI.6438)

.....  
Recibido: (14 12 2023)

Aceptado: (22 12 2023)

Publicado (31 12 2023)  
.....

## Cómo citar este artículo

Moreno Diz, Lucía. (2023). La fotografía taxonómica en el herbario. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales.*, (24), 32-46.  
<https://doi.org/10.33732/ASRI.6438>

## Resumen

Este texto estudia cómo la clasificación del mundo natural ha tenido consecuencias directas en el arte, influyendo tanto en la fotografía botánica como en el arte contemporáneo. Así mismo se explora una parte de la historia de las representaciones de herbarios, abordando la evolución de su estética desde los orígenes de la fotografía hasta la modernidad para ponerla en relación con algunos movimientos artísticos.

## Abstract

*The article reviews the history of taxonomic herbarium photography and considers the evolution of its aesthetics in relation to some modern artistic movements.*

*On the basis of this reflection, some contemporary photographic projects are presented that propose a new approach to the image of nature. By reinterpreting the classical aesthetics of the*

El artículo propone al mismo tiempo una revisión de las maneras de interpretar la imagen botánica, que tradicionalmente han relegado a las plantas a meros objetos de estudio, despojándolas de su contexto y significado cultural. A través de la revisión de algunos trabajos, enfocados tanto en el ámbito de la fotografía al servicio de la ciencia como el de las bellas artes, explica cómo hemos interiorizado una iconografía que consideramos neutral y sin embargo no está exenta de ideología.

A partir de esta reflexión se presentan algunos proyectos fotográficos contemporáneos que proponen un nuevo enfoque en la imagen de la naturaleza. Estos trabajos, a través de la reinterpretación de la estética clásica del herbario, cuestionan la relación entre lo real y lo simulado, aportándonos una relectura crítica y socialmente comprometida de la representación del reino vegetal.

### Palabras clave

*Fotografía; herbario; ciencia; taxonomía; ecología.*

### Introducción

El presente artículo propone como objeto de estudio la representación visual del herbario, especialmente fuera del contexto científico y tomando en cuenta los diversos factores culturales, científicos y artísticos que explicarán su evolución. El estudio parte de la premisa de que la fotografía tiende a descontextualizar los herbarios, al tiempo que los sintetiza y enfatiza visualmente sus partes más atractivas, lo que contribuye a la creación de una iconografía que cosifica las plantas. El análisis comienza con un enfoque histórico, revisando literatura relevante con ejemplos de estudios botánicos y expediciones científicas para comprender el impacto y la evolución de la imagen del herbario a través de la fotografía. Se realiza además un estudio de técnicas empleadas en la fotografía de plantas, destacando cómo han sido interpretadas en diferentes contextos artísticos y científicos a lo largo de la historia. Por último, y a través de casos específicos de fotografía contemporánea, se trata de entender las revisiones de diferentes artistas que reivindican otra mirada en la representación actual del herbario.

Desde el comienzo de la era moderna la historia natural europea se ha configurado como una disciplina eminentemente visual, desarrollando una serie de recursos que servían para representar el conocimiento científico. Poco a poco se fue creando una cultura basada en imágenes que influyó en la comunicación científica y en la forma en que se entendía la naturaleza. Entre los recursos que los naturalistas usaron para la difusión del medio ambiente estaban los herbarios, que servían para documentar las especies vegetales. Éstos, al estar enmarcados dentro de la historia natural, han

*herbarium, these works question the relationship between the real and the simulated, offering us a critical and socially engaged re-reading of the representation of the plant kingdom.*

*The article proposes a revision of the ways of representing herbaria, which have traditionally relegated plants to mere objects of study, stripping them of their context and cultural significance. It concludes with the need for a new way of looking at botany, from both art and science, that recognises and respects the complexity and interdependence between plants and their habitat.*

### Keywords

*Photography; herbarium; science; taxonomy; ecology*

quedado fuera en la mayoría de las historias del arte, por ser considerados como meros instrumentos de identificación y archivo; sin embargo, los herbarios, además de registrar especies botánicas concretas, también proporcionan información contextual sobre un lugar y una época específicos, al tiempo que recogen diferentes lenguajes estéticos. Por este motivo resultan documentos muy útiles a nivel histórico, científico y artístico.

Según describe DiNoto (1999), los herbarios –ya sea un solo ejemplar o una colección organizada– se componen de plantas reales prensadas, secadas y cuidadosamente dispuestas sobre una página, para ser preservadas. Si se dan las condiciones de conservación adecuadas, que evitan la humedad y la presencia de insectos invasores, los herbarios pueden durar largos períodos de tiempo, incluso siglos. Para identificar y clasificar las especies, así como para el estudio de su distribución geográfica y su potencial uso en medicina o alimentación, era necesario documentar con precisión las características morfológicas de las plantas que se encontraban. Sin embargo, una planta seca no conservaba todas las cualidades que tenía en su estado original y por ello se requería el uso de ilustraciones para completar su registro visual. Los dibujos permitían un mayor control sobre la representación, puesto que eran imágenes más precisas y detalladas del ejemplar y resaltaban sus características específicas. Las plantas seleccionadas se presentaban de manera idealizada, mostrando en un solo plano diferentes encuadres, partes aisladas y también diversos estadios de desarrollo de las mismas, que le otorgaba un valor tanto educativo como estético.

El descubrimiento de América y las nuevas rutas comerciales por parte de Europa marcaron el inicio de una era expedicionaria. Si los primeros viajes del siglo XVIII tenían un espíritu más centrado en el conocimiento y la aventura, posteriormente su objetivo principal derivó en la explotación de la riqueza natural que ofrecían las colonias. Un ejemplo claro son las grandes expediciones científicas, destinadas a crear un inventario de la naturaleza americana, que pretendían abrir la ciencia europea al exterior y recuperar la grandeza de siglos pasados. Los naturalistas de la época trabajaron para convertir el estudio de las plantas en una ciencia moderna, fundamentada en hechos empíricos y creando un nuevo lenguaje científico universal. Como veremos más adelante, esta empresa global va a ser revisada desde el arte contemporáneo: aunque categorizar el mundo en grupos es parte de nuestra tendencia natural, las preferencias pueden variar según los intereses y, en el caso de la taxonomía botánica, fue elaborada desde una mirada eurocentrista y con clara vocación comercial.

Estas expediciones incluían artistas que se encargaban de ilustrar los nuevos hallazgos botánicos, con lo que se llegó a acumular una inmensa colección de dibujos. Cada especie debía ser registrada sobre un fondo neutro, a modo de pliego de herbario, con el menor rastro de intervención humana. El objetivo de este tipo de representaciones es aislar la planta de lo que la rodea para enfocar la atención sobre ella, por lo que el fondo liso y vacío es importante para separarlo de su entorno original. Esta percepción de la flora descontextualizada, como si de un producto se tratase, fue lo que facilitó su transformación en un bien comercial, en una mercancía que se podía exportar para vender.

El asombro inicial que provocó el paraíso natural recién descubierto dio paso en poco tiempo a la necesidad de controlarlo, consumirlo y comercializarlo. El sistema de nomenclatura binomial de Linneo, planteado en su *Species Plantarum* (1753) y del que parte la actual taxonomía botánica, permitió clasificar el mundo natural de una forma estandarizada, práctica y precisa que facilitaba su identificación y ordenamiento. Si las expediciones botánicas fueron imprescindibles para conocer,

catalogar y explotar al máximo la riqueza natural del “Nuevo Mundo”, la estructura linneana fue fundamental en la ciencia europea para organizar la vida en reinos y rangos. Las premisas estéticas también fueron cambiando. Por ejemplo, la expedición a Nueva Granada (1783-1816), dirigida por José Celestino Mutis, estableció un enfoque artístico único y deliberadamente distinto de los estándares botánicos europeos. Los dibujos de la diversidad vegetal colombiana realizados por sus alumnos se caracterizaron por la planitud, la simetría y la estudiadísima disposición del espécimen en el papel, convirtiéndose en una referencia de lo que sería la iconografía botánica a partir de entonces (García Guillén, 2020). El “estilo Mutis” tuvo una gran aceptación porque era capaz de sintetizar las características de los ejemplares con una gran belleza y sin perder información, conservaba la morfología correcta y esencial de la planta y además todos sus detalles de manera sencilla.

**Figuras 1 y 2:** A la izquierda: Pliego de herbario de *Isatis platyloba* enviado por Hoffmannsegg a Cavanilles en 1801. Herbario del Real Jardín Botánico – CSIC. A la derecha: A/A. *Serapias*. Proyecto de digitalización de los dibujos de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816), dirigida por José Celestino Mutis. Real Jardín Botánico-CSIC.



Después de esta expedición a Nueva Granada que acabó en 1816, los viajes que continuaron en las siguientes décadas contaron para su documentación con una nueva técnica de ilustración: la fotografía, cuyo nacimiento se desarrolla oficialmente entre 1827 y 1839 por parte de Niepce, Talbot y Daguerre. Los orígenes de la fotografía botánica se encuentran en los propios orígenes de la fotografía, ya que fue Talbot, uno de sus inventores, el que en la década de 1830 realizó los primeros “dibujos fotogénicos” de plantas. Cabe destacar también en los orígenes de la fotografía el trabajo botánico de Anna Atkins (1843-54), que era miembro de la Botanical Society de Londres –una de las escasas sociedades científicas que aceptaba mujeres–. En pleno apogeo de la historia natural en Gran Bretaña, Anna Atkins produjo el primer ejemplo significativo de un trabajo científico ilustrado con fotografía que prescindía del dibujo.

El impacto de la fotografía fue enorme y duradero. Permitted capturar cualquier evento de forma casi instantánea, incluso la naturaleza, con sorprendentes niveles de detalle y textura. Tan pronto como se anunció su invención, la nueva técnica se convirtió en una herramienta importante para informar sobre viajes, documentar expediciones y realizar censos visuales de la flora americana. Las primeras fotografías de herbarios eran menos estilizadas que los dibujos, demasiado directas, menos sintéticas y

a menudo no hacían a las plantas lo suficientemente reconocibles ni para fines científicos ni comerciales. Es por esta razón por la que en el siglo XIX la ilustración se mantuvo como método predominante y los herbarios fotográficos taxonómicos fueron poco comunes. La fotografía, en cambio, se utilizó más para complementar la documentación de los pliegos, capturando imágenes directas de hábitats y otros aspectos relacionados. Sin embargo, los ejemplos fotográficos concretos de herbarios que encontramos siguen manteniendo un enfoque taxonómico, limpio y estético (Legido, 2021).

Aunque esta manera de representar la flora, rescatada directamente del herbario y la ilustración científica, la vinculemos en la historia del arte y de la fotografía al modernismo y a la figura de Blossfeldt, veremos cómo el mismo esquema había sido usado desde las primeras fotografías por artistas e investigadores con intereses en la ciencia botánica, la ecología o la nueva técnica fotográfica.

Entre 1895 y 1910, Charles Jones, un reconocido jardinero inglés, fotografió verduras, frutas y flores aislados de su entorno sobre fondos neutros, documentando sus mejores cultivos. Sus fotografías se caracterizan por su atención al detalle, una composición minimalista y gran habilidad para resaltar la belleza de cada sujeto, transformando productos ordinarios del huerto en verdadero arte fotográfico. Al mismo tiempo el *Herbarium* (1901) del fotógrafo alemán Wilhelm Weimar reproduce el catálogo botánico del Museo de Arte y Diseño de Hamburgo con fotografías de altísima calidad de flores, ramas y hojas, almacenadas, catalogadas y arregladas sistemáticamente. Este trabajo supone actualmente una valiosa documentación científica, además de un documento fotográfico de gran calidad técnica y compositiva. En la década de 1870, el italiano Pietro Guidi publicó *Flora Fotográfica* de San Remo, supervisada por el farmacéutico local Francesco Panizzi, siguiendo la tradición de la ilustración botánica que incluía el nombre en latín, la localidad y la época de floración. Algunas de sus fotografías, además fueron coloreadas a mano, como también lo hiciera Kazuma Ogawa, pionero en la introducción de la fotografía en Japón a finales del siglo XIX y una gran referencia en la historia de la fotografía japonesa. En plena época de occidentalización, sus obras sirvieron para atraer turismo extranjero a través del seductor arte ancestral japonés, cuyo característico uso del color traspasaba la representación naturalista.

**Figuras 3 y 4:** A la izquierda: Wilhelm Weimar. *Sommerhyazinthe* (1896-1901). Fotografía (colodión).  
A la derecha: Pietro Guidi. *Ophrys bertolonii* (ca. 1870). Del libro *Flora Fotográfica* de San Remo. Fotografía (albúmina).



Con el uso de la fotografía estos autores, aun siguiendo las maneras de representar del herbario clásico, consiguen capturar la planta en su estado presente, en un momento preciso de su fugaz existencia y no en un *continuum* atemporal como lo venía haciendo la ilustración científica. Presentan además la planta tal cual es, como ejemplar singular y diverso, sin la idealización canónica de la especie tipo que era resumida en el dibujo y cuya interpretación no representa más que un arquetipo de la especie. Este tipo de representación única y temporal, tampoco se logra en un herbario físico, debido a que las plantas secas pierden su forma y su color. El creciente interés por una reconexión con la naturaleza, que se da en la Europa industrializada en el cambio de siglo, se ve reflejado en otros herbarios fotográficos más enfocados a la concienciación medioambiental. Uno de los primeros fotógrafos de naturaleza de los Países Bajos, Richard Tepe (1873-1954), dedicó su obra a la divulgación y el registro de la flora holandesa en vías de desaparición, colaborando en libros sobre naturaleza que tuvieron una gran difusión. En Estados Unidos, Edwin Hale Lincoln autoeditó un extenso estudio fotográfico de las flores silvestres de Nueva Inglaterra (1910-1914), ocho extraordinarios volúmenes compuestos por 400 copias en platino. Las fotografías, de enfoque preciso y gran detalle, eran realizadas con luz natural en su estudio sin perjudicar a la planta. A diferencia de las representaciones tradicionales en las que se dibujaba o fotografiaba el espécimen cortado y arrancado de su entorno, Hale devolvía las plantas ilesas a su entorno original tras la sesión. En ambos fotógrafos destaca también el interés por documentar la flora de su entorno cercano.

Dentro del pensamiento ecológico sobresale el fotógrafo biosofista Ernst Fuhrmann (1886-1956), cuyas fotografías exploraban la idea de que animales y plantas son polos opuestos de una misma sustancia vital. Sus fotografías, dramáticamente iluminadas y escenificadas, trataban de resaltar los instintos animales latentes en las plantas a través de la composición y el encuadre. Su capacidad de capturar la belleza y complejidad de la vida vegetal contribuyó significativamente a la fotografía botánica y a la comprensión de la biología de las plantas.

**Figuras 5 y 6:** A la izquierda: Richard Tepe. *Dahlias, grown by Unk in the house of Richard Tepe* (1922). Fotografía. © Richard Tepe / Nederlands Fotomuseum. A la derecha: Edwin Hale Lincoln. *Cypripedium arietinum- Ram's Head, Lady's Slipper, #14* (1931). Del libro *Orchids of the North Eastern United States*. Fotografía (platinotipia).



En un ambiente marcado por el apogeo de descubrimientos científicos, teorías revolucionarias como las de Darwin y la publicación de obras ambientalistas como *Walden* de Thoreau (1854), la búsqueda de la naturaleza se llegaba a considerar un signo de modernidad. El movimiento *Art nouveau* es un claro ejemplo de cómo estas ideas traspasaron al campo de la estética. Este movimiento, que se inspiró en el tema vegetal y en Ernst Haeckel y su libro *Formas de arte en la naturaleza* (1899-1904) buscaba la belleza en las formas vivas. Esta publicación sin precedentes, realizada por el científico, filósofo e ilustrador, aunaba aspectos científicos y estéticos para explicar complejos conceptos de la biología a través de fascinantes representaciones simétricas.

Es en este contexto teórico y artístico que Karl Blossfeldt fotografiaba especímenes botánicos para estudiar sus formas y usarlos como referencia para el alumnado de modelado. Estaba muy influenciado por su maestro el artista decorativo Moritz Meurer, partidario del naturalismo ornamental, y era capaz de detectar formas y detalles insospechados en plantas silvestres diminutas que, fotografiadas de forma aislada, se volvían más evidentes y elegantes. Como hemos visto, este tipo de imagen directa, legado de la estética del herbario y la ilustración científica, había sido asumida por la fotografía para trabajos muy diversos. Blossfeldt construyó un herbario visual como instrumento didáctico para las artes y utilizó la fotografía como una necesidad técnica más que como medio expresivo. Manipulaba los ejemplares para que se ajustaran a la simetría y la forma en que quería fotografiarlas, sin ningún criterio botánico ni taxonómico, aplicaba diferentes grados de ampliación y posteriormente retocaba la placa. La imagen resultante era una sección vegetal no siempre reconocible sobre fondo neutro, sin referencia a la escala pero identificada con su nombre científico.

Nos encontramos pues ante una serie de estudios de plantas, influenciados por el *Art nouveau* en un contexto de investigación sobre las formas. Su obra, mostrada en una escuela antes que en la galería de arte, es citada en las historias de la fotografía como exponente de la Nueva Objetividad, bajo un discurso artístico en el que se integraba a la perfección: la fusión entre naturaleza, arte y tecnología. Esta relectura

**Figuras 7 y 8:** A la izquierda: Ernst Fuhrmann. *Euonymus Europeus* (ca. 1927-1930). Fotografía. A la derecha: Karl Blossfeldt. *Impatiens glandulifera* (1928). Fotografía.



de su trabajo por parte del modernismo convierte a Blossfeldt en un personaje emblemático dentro de este movimiento, que va a marcar un punto de inflexión en la imagen tipo del herbario fotográfico artístico.

Sus fotografías, al estetizar las imágenes de las plantas, enriquecen el ámbito de la ilustración científica, lo que resulta en una síntesis de la información a través de una representación visual más artística. La estética del herbario, sin sombras, adornos o juegos claroscuros, muy alejada de las convenciones pictóricas, necesita la interacción entre la forma y el espacio negativo. La posición de la planta, normalmente frontal, descontextualizada espacial y temporalmente, provoca alteración; reconocemos el referente, pero lo vemos de un modo inusual. Su “pose” nos puede llegar a dar una sensación de semejanza debido a nuestra tendencia a humanizar los objetos inanimados. Estos rasgos –nitidez, frontalidad, simetría, encuadre y pose–, heredados tanto del retrato de estudio como del pliego botánico, son elevados a la categoría de preceptos estéticos. Este enfoque, que ha instituido gran parte de la fotografía contemporánea artística, trataba de reproducir el mundo sin alteración en lugar de evocarlo.

La preocupación por la objetividad y la no intervención es muy difícil de resolver en tanto que el mero hecho fotográfico modifica nuestras representaciones visuales y nuestra forma de percibir la realidad. Gracias al conocido concepto al que Walter Benjamin llamó el “inconsciente óptico”, la capacidad ampliada de percepción que introdujeron las cámaras fotográficas y de cine nos descubre aquello imperceptible a simple vista (Benjamin, 1936). Además, tal y como apunta Bravo (2006), “su visionaria explicación del provecho que disciplinas como la biología, la medicina, la meteorología, la astronomía o la arqueología obtendrían de esta panacea de la perfección visual asentaba nítidamente el ámbito de su uso y práctica: la ciencia”. Su precisión la convertía en un instrumento indispensable de las ciencias de observación, vehículo indiscutible de la verdad. Es decir, “la fotografía no sólo reproduce cuanto ve el ojo, sino que hace ver todo lo que el ojo no ve, al objetivarlo” (Carreño, 1990). Es más, gracias a tal precisión, se la elevó a la categoría de evidencia científica.

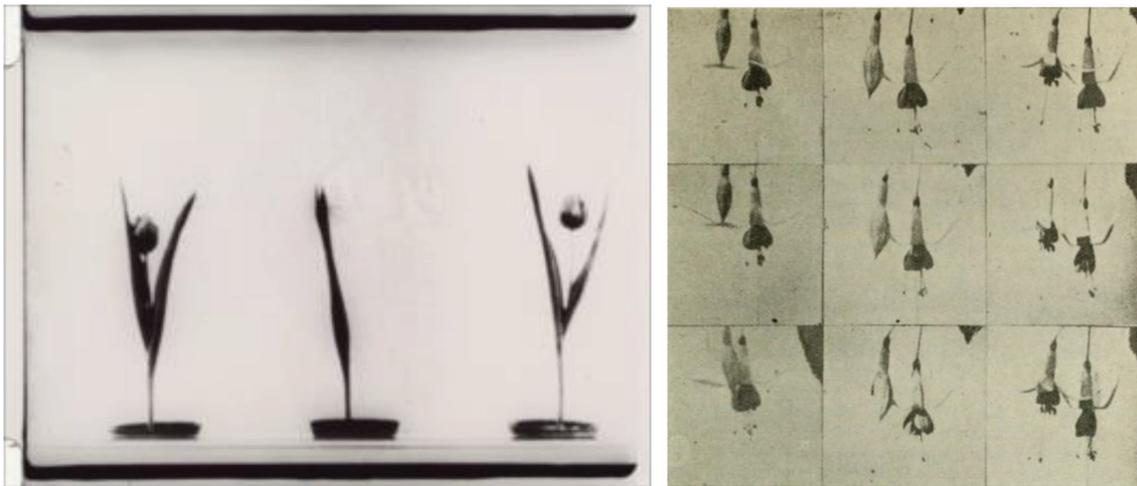
En el siglo XIX, una época de marcado carácter científico, el desarrollo de la ciencia botánica en paralelo a los avances en la técnica fotográfica, permitieron comparar muestras y comunicar resultados visualmente, como complemento a las mediciones en los laboratorios.

**Figuras 9 y 10:** A la izquierda: Jules Duboscq. *Investigación experimental sobre vegetación de Georges Ville (Pl. 3)* (1857). Fotografía. A la derecha: P. Dujardin. *Investigación sobre el cultivo de patatas industriales y forrajeras de Aimé Girard (nº 4 20 septembre)* (1889). Fotografía.



Georges Ville –en la década 1850– y Aimé Girard –en la década de 1880– se sirvieron de la fotografía como forma de comunicación para mostrar los resultados de sus investigaciones sobre el efecto de diferentes fertilizantes en el crecimiento de las plantas (Fieschi, 2008). La imagen frontal y sobre un fondo cuadrículado facilitaba la comparación de los diferentes estadios de la planta durante el experimento y permitía al público valorar en primera persona los resultados. Tal veracidad le otorgó estatus de evidencia científica. Tras los experimentos de Muybridge y el Instituto Marey a finales del XIX, que permitieron “congelar” la imagen para comprender el movimiento de los animales, era lógico que se intentara visualizar el movimiento vegetal, tan lento que se hacía imperceptible –un tema que desde hacía tiempo se estaba investigando por una corriente que defendía la movilidad y la sensibilidad de las plantas (Oliver, 2012)–. Los primeros experimentos con el *time lapse* no se expandieron mucho más allá del ámbito científico. El biólogo alemán Wilhelm Pfeffer (1898–1900) y la bióloga inglesa Henderina Scott (1903), precursores de esta técnica aplicada a la botánica, fotografiaron plantas a intervalos espaciados, permitiendo así observar su comportamiento. El naturalista F. Percy Smith, a partir de 1909 por encargo de una empresa de documentales educativos, usó también la fotografía *time lapse* para revelar sus procesos esenciales: fotosíntesis, polinización, reproducción, crecimiento, descomposición, etc. En 1926 Max Reichmann realizó con el mismo método el documental *Das blumenwunder*, que aprovechó las pruebas visuales realizadas con un nuevo fertilizante para trasladar la idea de las plantas como seres vivos que interactúan con su entorno. La fotografía científica se convertía en espectáculo ante el asombro del público, que se maravillaba por el descubrimiento de la vida oculta de las plantas.

**Figuras 11 y 12:** A la izquierda: Wilhelm Pfeffer. *Estudios del movimiento de las plantas* (1898-1900). Fotografía *time-lapse*. A la derecha: Henderina Scott. *Sobre los movimientos de las flores de Sparmannia africana y su demostración mediante el cinematógrafo* (1903). Fotografía *time-lapse*.



La tecnología nos permite explorar mundos antes inaccesibles a nuestros sentidos, pero además nos ofrece nuevos medios para el arte. Como anticipamos, son innumerables los trabajos críticos de practicantes contemporáneos que parten del imaginario creado por Blossfeldt. El *Herbarium* de Joan Fontcuberta (1982-1985) y la serie *The Alphabet of New Plants* de Robert Voit (2015) por ejemplo, emplean la misma composición, la luz suave y el fondo blanco, desde una aparente neutralidad y

ausencia de interpretación, para crear un herbario de los especímenes vegetales que representan el lugar y el tiempo en que vivimos. Con estas “pseudoplantas”, construidas a partir de desperdicios y de ejemplares de plástico, los artistas parecen querer transmitir una especie de decepción sobre nuestra relación con los valores de la imagen científica y con la naturaleza. En ambos casos, las fotografías son muy convincentes a simple vista con lo que, al descubrir el simulacro y descartar lo real, se anula cualquier disfrute estético de lo natural que nos proporcionaba la idea de la fotografía botánica.

El artista tergiversa el significado de las fotografías, poniendo a prueba los parámetros a los que otorgamos confianza, esto es, la fotografía como documento, la ciencia como verdad y “la botánica como metáfora de los valores de realidad y representación, ya que simbolizan la formalización cultural e ideológica de la experiencia de la naturaleza” (Fontcuberta, 2001). No buscan el fraude sino la crítica. Si el medio es el mensaje, el alto grado de autenticidad que ofrece la fotografía hace que estas imágenes tengan más potencia que cualquier discurso escrito que documente y analice la realidad.

**Figuras 13 y 14:** A la izquierda: Joan Fontcuberta. *Erectus pseudospinosus* (1982). De la serie *Herbarium*. Fotografía. A la derecha: Robert Voit. #14 (2015). De la serie *The Alphabet of New Plants*. Fotografía.



La figura del botánico *amateur*, que colabora sin cuestionar las reglas, es reconvertida ahora en las y los artistas contemporáneos, que adoptan una actitud crítica e irónica ante lo “real”. Desde 2013, la artista Anne Geene ha centrado su obra en la creación de un herbario pseudocientífico, absurdo e irónico. Como artista visual, utiliza las reproducciones fotográficas para preservar, examinar y organizar las plantas de su entorno. La cámara captura objetivamente y mantiene intacta la imagen de los materiales en los que Geene busca similitudes, patrones y fenómenos visuales. Finalmente, asumiendo el rol de taxonomista, analiza y cataloga sus descubrimientos, mostrando después con argumentos científicos sus hallazgos como tipologías. En este herbario no se representa el espécimen tipo, ni seleccionado, ni mejorado; precisamente lo que muestra es lo contrario: la diversidad de tipos, la pluralidad vegetal.

La interpretación de los datos en su caso es estrictamente personal y con ella la artista se refiere a nuestra necesidad de controlar y comprender el mundo que nos rodea.

El sistema taxonómico propuesto por Geene se basa en variaciones estéticas de cada individuo, aportando su propia lógica visual e invitándonos a tomar un enfoque analítico frente a nuestra percepción del mundo natural, mediada por convenciones culturales. Su proyecto, construido alrededor de la figura simbólica del herbario como emblema del arquetipo y desde la exploración científica como expresión creativa, nos demuestra que las rarezas no lo son tanto dentro del conjunto. Como Fontcuberta o Voit, la artista utiliza la fotografía como poder probatorio de que lo mostrado existe y no es simulado. Sin embargo, en este caso no hay trampa ni manipulación de esa verdad. Lejos del marco clásico de obra de arte, Geene se apropia del discurso botánico y ofrece los resultados de sus investigaciones en formato libro como soporte veraz, al tiempo que cuestiona el papel de científico y de artista.

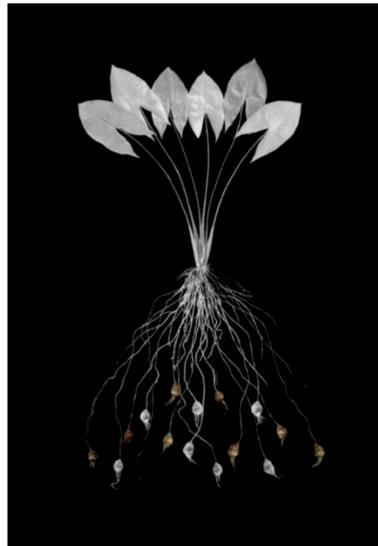
Pero ¿es posible representar objetivamente una planta si está segmentada? El fondo neutro genera un vacío y desliga a la planta de su contexto, devolviéndonos una visión parcial. La planta continúa fuera del encuadre y esa amputación adiestra nuestra mirada. Por otro lado, la creación de un herbario o de cualquier otro sistema de clasificación, implica adoptar una postura concreta frente al mundo. Podríamos decir entonces que es la cultura la que genera un vacío.

**Figuras 15 y 16:** A la izquierda: Anne Geene. *Shape 1* (2013-2021). De la serie *The book of plants*. Fotografía. A la derecha: Anne Geene. *Stamboom 12* (2013-2021). De la serie *Naar Mendel (Afer Mendel)*. Fotografía.



Otro fotógrafo contemporáneo que reconsidera el contenido del herbario taxonómico es el estadounidense Jimmy Fike, que lleva desde 2008 creando un herbario fotográfico a modo de archivo de los productos botánicos silvestres comestibles y útiles de Norteamérica, con la intención de facilitarnos la búsqueda de alimento y el aprovechamiento de recursos disponibles.

**Figura 17:** Jimmy Fike. *Wapato a.k.a Duck Potato* (2018). De la serie *Photographic Survey of the Wild Edible Botanicals of the North American Continent*. Fotografía.



Sus láminas botánicas de corte clásico se construyen a partir de las fotografías de varios especímenes de la misma planta para crear la representación arquetípica de la especie que exige la botánica. Emulando a los primeros fotogramas botánicos, el montaje resultante es mostrado en negativo blanco y negro, reservando el color real de la planta sólo para las partes comestibles o de uso medicinal. Su cuidado trabajo propone un imaginario alternativo del herbario y pone el foco en el hecho de que, con frecuencia, los proyectos artísticos sobre botánica se centran más en lo estético que en comprender su funcionamiento. Además, resalta la preocupante falta de conocimiento por parte del mundo occidental y urbano sobre nuestra riqueza natural y sus usos, un saber básico para nuestra supervivencia que perdimos y que Fike asocia a los pueblos indígenas.

## Conclusiones

Como vimos al principio del texto, los naturalistas del siglo XVIII trabajaron para convertir el estudio de las plantas en una ciencia precisa y universal, perdiendo su carácter local y desechando los conocimientos previos. Es importante abandonar, como sugiere Nieto (2000), la idea romántica del explorador que descubre las virtudes medicinales de las plantas a través de la observación directa y de una naturaleza libre de los intereses que sobre ella tiene la especie humana. Los imperios europeos pugnaban por controlar el mercado de plantas útiles y el monopolio de una especie podía implicar ser el exportador mundial, en lugar de seguir dependiendo de las importaciones. Pero incorporar la vegetación americana al sistema de clasificación europeo requería reinterpretar los conocimientos previos, renombrar las especies y representarlas visualmente. El sistema de nomenclatura binominal de Linneo supuso una forma práctica de clasificar las plantas del mundo que resultó eficaz científicamente dentro de este esquema global, pero no es más que nuestra forma sesgada de dar a conocer el mundo vegetal. Sería importante recuperar y revisar trabajos como la obra botánica de Anne Kingsbury Wollstonecraft *–Specimens of the Plants and Fruits of the Island of Cuba (ca. 1826)–*, aunque de riguroso enfoque científico y una meticulosa organización de las plantas según el sistema linneano, la inclusión de nombres populares e

indígenas aportaba un valioso contexto cultural y lingüístico a su clasificación botánica (Garrido, 2022). Sería preciso entonces revisar los estándares del herbario que generalmente no incluyen los nombres de las y los recolectores indígenas, ni los nombres locales de las plantas. Las especies nombradas en homenaje a botánicos, coleccionistas o mecenas –casi siempre hombres blancos europeos–, niegan cualquier historia previa que pudiera aportar su nombre no oficial. Despojadas de su terminología original y aisladas de sus ecosistemas, las plantas son muchas veces reducidas a mercancía.

Además, a la hora de representar los especímenes de manera exenta sería importante plantearse los efectos que puede producir su descontextualización. Como apunta Morilla (2023), la práctica artística que “contra-imagina lo vegetal (...) hace sobresalir las plantas del fondo instrumental y decorativo al que habían sido relegadas históricamente”, proponiéndonos un relato diferente. Este tipo de proyectos reflejan preocupación por cuestiones medioambientales y buscan contrarrestar la actual ceguera vegetal<sup>1</sup>, un fenómeno basado en parte en la aparente pasividad que observamos en las plantas, que es también la consecuencia de la desconexión con un ecosistema del cual dependemos. En algunos herbarios fotográficos contemporáneos, las plantas no aparecen aisladas, o hablan de su entorno, o de especies compañeras... Ya no da tanto miedo el desorden o ir más allá de las estructuras institucionales.

Si bien la fotografía botánica es un género tratado hasta la saciedad, la iconografía plana y hermética que representa el herbario en particular hace que sea un tema aún más difícil de abordar desde el arte. Sin embargo, nos encontramos con muchos proyectos que interpretan lo natural como lugar de lo artístico y aprovechan ese imaginario para ofrecer otras miradas, normalmente centradas en la ecocrítica y la revisión histórica. Hemos visto cómo, ante la estanca imagen del herbario, los discursos fotográficos varían en función del lugar desde el que se planteen –la ciencia, la tecnología o el arte– y el conflicto que encaren –taxonómico, político o cultural–. En el caso de la fotografía artística contemporánea, el objetivo no es explicar la ciencia a un público profano, sino proponer nuevas perspectivas desde las que reevaluar nuestra percepción del entorno natural y, sobre todo, visual. No se trata de un enfoque que rechace la ciencia, sino que busca redefinir nuestra relación con lo vegetal con el objetivo de promover prácticas más ecológicas.

La fotografía y el herbario comparten valor como testigos y artefactos de la memoria, por lo que estas imágenes botánicas fueron progresivamente tejiendo los relatos de una naturaleza disponible para ser confiscada y consumida. Pero, como defienden desde el Institute for Postnatural Studies<sup>2</sup>, la idea romántica de una naturaleza inmóvil y al servicio de la actividad humana ya no es válida, y debe ser reemplazada por una reflexión más amplia y compleja. No podemos seguir pensando en las plantas únicamente como un recurso, sino como un pilar fundamental en la cultura moderna. Hemos asumido como neutral una iconografía que poco tiene de objetiva. Se propone reflexionar sobre el hecho de que, únicamente rompiendo la representación visual del herbario, del sujeto frontal sobre fondo neutro,

---

<sup>1</sup> *Plant blindness* es un término acuñado en 1999 por James Wandersee y Elisabeth Schussler

<sup>2</sup> Plataforma de pensamiento crítico y centro de experimentación artística desde el que explorar y problematizar la postnaturaleza como marco para la creación contemporánea. <https://www.instituteforpostnaturalstudies.org/>

como símbolo de una fotografía imparcial, seremos capaces de hablar de la botánica desde el arte, con una perspectiva holística e integradora. Afortunadamente, las nuevas formas de creación contribuyen a dar la vuelta a la idea de herbario como modelo de una especie individual para volver la mirada hacia el ecosistema, situando la ecología dentro de la historia natural.

## Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. y Campos, J. A. (2017). *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*. La Moderna.
- Benjamin, W. (1936). L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. *Zeitschrift für Sozialforschung* 5(1), 40-68. <https://shre.ink/WalterBenjamin>
- Blossfeldt, K. (1928). *Urformen der Kunst*. Photographische Pflanzenbilder.
- Bravo, L. (2006). *Ficciones certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*. Metáforas del Movimiento Moderno.
- Carreño, F. J. Z. (1990, octubre 1). *Lecciones de estética fotográfica*. Fco Javier Zubiaur Carreño. <https://www.zubiaurcarreno.com/lecciones-estetica-fotografica/>
- DiNoto, A. y Winter, D. (1999). *The Pressed Plant*. Stewart Tabori & Chang.
- Fieschi, C. y Tarier, I. (2008). *Photographier les plantes au XIXe siècle: La photographie dans les livres de botanique*. Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.
- Fontcuberta, J., Gómez, N., Jarauta, F., Sand, M., Gómez, N., Jarauta, F. y Sand, M. (2001). *Contranatura*. Universidad de Alicante.
- García Guillén, E. y Rodríguez García, M. E. (2020). Regreso al Edén: Viajes y expediciones en la Edad Moderna. En Legido V. y Castelo L., editores. *Herbarios Imaginados: entre el arte y la ciencia* (pp. 77-92). Ediciones Complutense.
- Garrido, E. (2022). Arte, botánica y género: sobre el manuscrito extraviado de Nancy Anne Kingsbury Wollstonecraft. *Feminismo/s*, (40), 211–234. <https://doi.org/10.14198/fem.2022.40.09>
- Gaycken, O. (2012) The secret life of plants: Visualizing vegetative movement, 1880–1903. *Early Popular Visual Culture*, (10:1) 51-69. <https://doi.org/10.1080/17460654.2012.637392>
- Haeckel, E. (1899-1904). *Kunstformen der Natur*. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut.
- Morilla Chinchilla S. (2023). El giro vegetal. El arte contemporáneo contra la ceguera vegetal. En: Collados Alcaide A. y Morilla Chinchilla S., editores. *Mira, una planta. Arte y ceguera vegetal* (pp. 27-43). Editorial Universidad de Granada. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/87568>
- Legido, T. (2021). Photography and Botany: The representations of naturalism and humanism. *Archivo Papers - Journal of Photography and Visual Culture*. e-ISSN 2184-9218. <https://www.archivoplatform.com/post/apj-words-tlegido2021>
- Nieto, M. (2000). Remedios para el imperio: de las creencias locales al conocimiento ilustrado en la botánica del siglo XVIII. En Obregón, D., editora. *Culturas científicas y saberes locales: asimilación, hibridación, resistencia* (pp. 89-102). Universidad Nacional de Colombia.
- Nieto, M. (2000). Remedios para el imperio. Historia natural y apropiación del nuevo mundo. ICANH.
- Thoreau, H. D., & Nava García, M. (2013). *Walden* (1a. ed). Errata Naturae.
- Scott, R. (1903). On the movements of the flowers of *Sparmannia africana*, and their demonstration by means of the kinematograph. *Annals of botany*, (vol. XVII) 761-777. <https://www.jstor.org/stable/43235237>



## BIO

Profesora asociada en el grado de Diseño de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Trabaja como fotógrafa y diseñadora en colaboración con agencias y editoriales, y ha participado como diseñadora editorial en varios proyectos en torno a la botánica como «Herbarios Imaginados» o «Ellas Ilustran botánica», de la que también es co-comisaria. Miembro del grupo de investigación *Arte, Tecnología, Imagen y Conservación del Patrimonio Cultural*, actualmente realiza su tesis doctoral sobre los herbarios fotográficos y la representación botánica en el arte y la ciencia a través de la fotografía. [lucmoren@ucm.es](mailto:lucmoren@ucm.es)