

Trabajo de Graduación de la  
**Licenciatura en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales**

Título: Mutisia. Representaciones de un estigma vegetal

2023

**Apellido y nombre:** Avellaneda Florencia

**DNI:** 38492564

**Leg:** 73632/7

**Tel:** 2995474534

**E-mail:** florenciarumbe@gmail.com

## ABSTRACT

La presente tesis pretende realizar un acercamiento a las representaciones de la Mutisia<sup>1</sup>, a partir del análisis de un conjunto de imágenes que pertenecen al *Herbario* de la sala de Historia Natural, al Archivo de Jean Winterhalter (1941-1942) y a la Biblioteca Perito Moreno, del Museo de la Patagonia de San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina. Con el objetivo de reflexionar acerca del lugar de las imágenes vegetales dentro de la historia del arte, se propone una aproximación a las mismas desde la materialidad en términos de su transparencia y opacidad; a los soportes, los usos y funciones en las que se inscriben, como también su génesis eurocéntrico-colonial.

---

<sup>1</sup> Planta autóctona de la región de la Patagonia, Argentina.

## ÍNDICE

<b>PROBLEMÁTICA A INVESTIGAR</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
<b>ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	<b>5</b>
<b>HIPÓTESIS</b>	<b>6</b>
<b>PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN</b>	<b>6</b>
<b>OBJETIVOS</b>	<b>7</b>
<b>METODOLOGÍA DE ANÁLISIS</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo I. LAS REPRESENTACIONES VEGETALES DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA HISTORIA DEL ARTE</b>	<b>8</b>
Entre pintura naturalista, artes menores y otras disciplinas	8
Las representaciones vegetales y los estudios visuales	9
Estigma vegetal. Aquello que no se muestra	10
<b>Capítulo II. MUTISIA. APROXIMACIÓN DESDE LA CULTURA VISUAL Y LAS TEORÍAS DECOLONIALES</b>	<b>155</b>
Imágenes adventicias. La Mutisia	155
Hacia un acercamiento y análisis de la Mutisia en clave decolonial	19
<b>CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES</b>	<b>21</b>
<b>REFERENCIAS</b>	<b>23</b>

## PROBLEMÁTICA A INVESTIGAR

Son contados los estudios e investigaciones dentro de la historia del arte que, desde los estudios visuales y las teorías decoloniales, se detengan en el análisis de las representaciones vegetales. Desde éste campo de estudio, algunos de sus aportes problematizan miradas tradicionales sobre éstas, haciendo énfasis en su carácter político, ofreciendo herramientas para un análisis situado. Este tipo de trabajos permiten el abordaje que interesa a este escrito, que contribuya a la disciplina local, teniendo en cuenta que determinados usos, funciones y modos de circulación responden a una tradición de representación eurocéntrica.

## INTRODUCCIÓN

Partiendo de los estudios visuales y las teorías decoloniales, la presente tesis propone llevar a cabo un análisis de un recorte de cuatro representaciones de especímenes de *Mutisia*. Las cuatro forman parte del Museo de la Patagonia de San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina: dos de ellas del *Herbario* exhibido en la sala de Historia Natural, una pertenece al Archivo de Jean Winterhalter y otra se encuentra en la Biblioteca Perito Moreno de la misma institución. Entendiendo que las imágenes son de relevancia para comprender la tradición histórica, artística, cultural, social y política de aquellos sitios a los que estas pertenecen, es que consideramos de especial interés la realización de éste tipo de estudios e investigaciones en el marco de la historia del arte.

En el primer apartado del capítulo I, titulado «Entre pintura naturalista, artes menores y otras disciplinas», realizaremos una aproximación sobre cómo han sido abordadas las representaciones vegetales desde la historia del arte y el vínculo que ésta última estableció con la pintura naturalista, las artes consideradas menores y campos como la medicina, la botánica o la biología. A su vez, nos detendremos en la especificidad de las imágenes vegetales, realizando un acercamiento a las mismas desde los aportes de un marco «filosófico vegetal» (Calderón Quindós, 2018).

Por un lado, en el apartado titulado «Las representaciones vegetales y los estudios visuales» tomaremos los aportes teóricos de William John Thomas Mitchell (2019) en su libro titulado *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios* quien presenta de modo general el rol de la historia del arte, la iconología, los medios de

comunicación y la cultura visual, proporcionándonos herramientas para observar aquellos usos y funciones de las vegetales, presentes en distintos soportes y materialidades.

Por otro lado, en «Estigma vegetal. Aquello que no se exhibe» nos detendremos en el lugar que ocuparon las imágenes vegetales en los primeros museos de Europa durante los siglos XVIII y XIX. Se toma como eje de análisis el acervo del Museo de la Patagonia, que reúne al conjunto de imágenes del espécimen vegetal que nos interesa estudiar: la Mutisia. Allí expondremos la relación entre aquello que se exhibe, se archiva y se resguarda. Tomando como punto de partida la particularidad del «estigma» de la flores, partimos del concepto de «estigma vegetal» como un sistema complejo que tiene la función de asegurar la pervivencia y continuidad de saberes que habilitaron sobre ciertos materiales, usos y funciones específicas a lo largo del tiempo en el marco de dicha institución.

En el segundo capítulo se llevará a cabo un análisis visual de una selección de las representaciones de la Mutisia pertenecientes al acervo del museo y esbozaremos un acercamiento en clave decolonial. En el apartado «Imágenes adventicias. La Mutisia» nos serviremos de los aportes de Gabriela Siracusano (2008) en *Las entrañas del arte. Un relato material (s.XVII-XXI)* para analizar la «transparencia y opacidad», construida por las diferentes materialidades que representan a este espécimen. Además, tomando como punto de partida la particularidad «adventicia», nos acercaremos a la génesis y expansión de su esquema de representación eurocéntrico. Un modelo que generó modos de comprender lo que se consideraba necesario «catalogar» para así ser conocido y re-conocido, dotando a éstas de una entidad «universal», que podremos observar en nuestro objeto de estudio.

Por último, en diálogo con estas observaciones y desde categorías decoloniales, «Hacia un acercamiento y análisis de la Mutisia en clave decolonial» se nutre de los aportes teóricos de Barbara Aguer (2014) en *Cartografías del Poder y descolonialidad* para pensar a estas imágenes desde una perspectiva geográfica situada. En esta misma línea, se reconocen los aportes teóricos del libro de María Eugenia Borsani (2021) titulado *Rutas decoloniales*, que nos posibilitará un abordaje desde el arte y la cultura latinoamericana.

Creemos que estos estudios nos sirven para pensar en la materialidad, los soportes y aquellos usos y funciones de las vegetales de una manera crítica y en tensión con los cánones de representación occidentales. En este sentido, esbozaremos una aproximación a cómo pensar y analizar este tipo de ilustraciones, en especial de la Mutisia, en clave decolonial. La utilización de estos materiales tiene como objetivo el complejizar el análisis de la producción visual desde una mirada latinoamericana que parta de la premisa teórica de la colonialidad del ver (Barriendos, 2011).

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estado de la cuestión inicia su recorrido a través de aquellas investigaciones que permiten observar a las ilustraciones vegetales desde el siglo XVIII europeo hasta la actualidad. De manera transversal y en diálogo con las ciencias naturales, se presenta la importancia de este tipo de visualidad que nace de una práctica colonial esquemática e idealizada de plantas latinoamericanas. Al respecto, Mauricio Nieto (1995) en *Presentación gráfica, desplazamiento y aprobación de la naturaleza en las expediciones botánicas del siglo XVIII* propone dar cuenta del lugar central que ocuparon en las expediciones botánicas. Basándose en los documentos gráficos y escritos de la escuela de pintura de José Celestino Mutis (1732-1808) en Santa Fe de Bogotá, sostiene que éstos dan cuenta del entrenamiento de artistas y el proceso de elaboración de láminas; destacando la función activa que tuvieron el proceso de clasificación y «fabricación» de nuevas especies.

A su vez, tomando como punto de partida el análisis de dibujos botánicos de *Remedios para el imperio: Historia natural y la apropiación del nuevo mundo*, Mauricio Nieto Olarte (2019) se interesa por la observación y descripción del proceso de manufacturación de ilustraciones en la escuela de Mutis durante el siglo XVIII, su publicación, costos, patrones y público. Se centra en aquello que considera ha sido ignorado en investigaciones académicas: en las prácticas concretas que hicieron posible el reconocimiento y la apropiación de objetos desconocidos por medio del papel de la representación visual, de la denominación y catalogación de las plantas. Su trabajo es de utilidad para reflexionar acerca de una cultura visual determinada: Occidente frente al «Nuevo Mundo» principalmente entre el siglo XVI a XVIII.

El trabajo de la historiadora del arte Daniela Bleichmar (2012) *El imperio visible. Expediciones botánicas y cultura visual en la Ilustración hispánica* introduce una definición sobre qué son las ilustraciones botánicas, su historia y sus modos de representación. También sobre las convenciones que diversos expedicionarios han configurado en sus viajes a América, junto a dibujantes y artistas, a la hora de elaborar imágenes vegetales hasta entonces «desconocidas» por el hombre occidental. Por otro lado, Fernando Calderón Quindós (2018) en *Filosofía vegetal. Cuatro estudios sobre Filosofía e Historia Natural* se detiene en aquellos aspectos histórico-filosóficos de lo vegetal de Europa del siglo XVIII, desde cómo se ha abordado, hasta su circulación y apropiación.

Por su parte, en *Ilustración naturalista en la Expedición Botánica de Nueva Granada 1763-1808: prácticas para la adquisición de una nueva cultura visual* Magda Paola Martínez Millán (2018) indaga en las condiciones culturales que permitieron el aprendizaje del oficio de dibujantes en la Expedición Botánica de Nueva Granada, desde la llegada de José Celestino Mutis en 1763 hasta 1808, año en el que fallece. La investigadora analiza

archivos epistolares en los que se registran avances del trabajo de ilustradores y pintores, la forma de enseñanza y la transmisión de saberes específicos del oficio. Así, plantea que ésta transmisión de conocimientos se relaciona al uso de libros botánicos que fueron encargados durante el proyecto naturalista.

Por último se tienen en cuenta algunos de los trabajos y exposiciones realizados por propia autoría entre los años 2021 y 2022 que se detienen en el lugar que han ocupado y siguen ocupando las producciones de diversas ilustradoras e ilustradores principalmente en algunos países de Europa y Latinoamérica durante los siglos XVII y XVIII.

## **HIPÓTESIS**

Las representaciones del espécimen denominado Mutisia, presente en el acervo del Museo de la Patagonia, llevan las marcas de una colonialidad del ver. Desde la historia del arte, pueden ser consideradas como «imágenes adventicias» que, si bien comparten una misma tradición histórica de cómo debían de ser elaboradas, podemos encontrarlas en diversos soportes y materialidades; atravesadas por una lógica que se corresponde con un «estigma vegetal», que por sus usos y funciones permanecen a simple vista u ocultas dentro de esta institución.

## **PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN**

¿Qué lugar ocuparon las representaciones vegetales dentro de la historia del arte?

¿Cómo han sido abordadas las mismas por el Museo de la Patagonia? ¿Cuál es el vínculo que se podría establecer entre las representaciones de Mutisia allí presentes y el concepto de «estigma vegetal»?

¿Cómo es representada la Mutisia? ¿Cuáles son las materialidades y los soportes sobre los que se despliega su figuración? ¿Qué sentidos habilitan?

¿Cómo podemos acercarnos a las representaciones de Mutisia en clave decolonial?

## **OBJETIVOS**

### **General**

Reconocer la importancia que las investigaciones en torno a las representaciones vegetales aportan a la hora de pensar una historia del arte expandida y decolonial, en donde tengan un sitio de valor dentro de la propia disciplina y que a su vez, sean analizadas desde parámetros situados bajo una perspectiva latinoamericana del arte.

### **Específicos**

- Indagar en la historia y tradición de la concepción de las representaciones vegetales del siglo XVIII europeo.
- Analizar las representaciones de la Mutisia, a partir de un recorte de materiales presentes en el Museo de la Patagonia, teniendo en cuenta los soportes, materialidades, usos y funciones.
- Observar los modos en que el Museo de la Patagonia expone y resguarda las representaciones de la Mutisia.
- Indagar en aquellas características visuales de «colonialidad del ver» presentes en las imágenes de la Mutisia.

## **METODOLOGÍA DE ANÁLISIS**

A partir de un análisis comparativo de la representación de la Mutisia proponemos, desde una perspectiva situada y decolonial, pensar el lugar que ocupan (y han ocupado) este tipo de estudios dentro de la historia del arte. Para emprender este objetivo, se seleccionaron cuatro piezas pertenecientes al acervo del Museo de la Patagonia: dos especímenes prensados del *Herbario* que se encuentra exhibido en una de las salas de Historia Natural, una lámina del Archivo de Jean Winterhalter (1941-1942) y la portada del libro *Flores de Bariloche* (1995) presente en la Biblioteca Perito Moreno. Tomando como punto de partida a los estudios visuales y las teorías decoloniales, realizaremos una observación y acercamiento hacia las materialidades, soportes, usos y funciones de las elaboraciones visuales de la Mutisia. Creemos que esta forma de abordaje sobre las representaciones de flora local contribuye a construir una historia del arte «expandida», que nace de la interdisciplinariedad y que traspasa la barrera espacio-temporal lineal impuesta desde el centro de producción de saberes eurocéntricos.



## Capítulo I. LAS REPRESENTACIONES VEGETALES DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA HISTORIA DEL ARTE

### Entre pintura naturalista, artes menores y otras disciplinas

Durante el siglo XVIII, en la mayoría de los países de Europa la relación entre las ciencias naturales y el arte fue un tema que dio lugar a grandes debates entre pintores y naturalistas. Al respecto, Calderón Quindós (2018), recupera la observación del ilustrador botánico francés Pierre Jean François Turpin (1775-1840) quien sostenía que «[...] si el naturalista es aquel que describe el objeto y lo pinta con palabras, el pintor es aquel que pinta ese mismo objeto y lo describe con el movimiento de su pincel» (p. 141). Desde principios del siglo XVIII la consigna era «[...] estudiarlo todo sin repudiar nada, dirigir el microscopio y detener la mirada en cualquier punto imperceptible, dejar al descubierto aquello que un instante antes parecía no existir» (Calderón Quindós, 2018, p. 9). Así fue como, mediante la observación detenida de las plantas, se emprendió una labor descriptiva y representativa que implicaba un proceso de producción laborioso y prolongado, plagado de múltiples decisiones y negociaciones.

La comprensión de especímenes vegetales se hizo visible a través de las discusiones que se desarrollaron, por ejemplo, en el marco del Muséum national d'Histoire naturelle de París. En este contexto, se dejó al descubierto el interés por parte de artistas y naturalistas en la preservación de objetos herborizados y la creación de láminas con representaciones de las plantas prensadas. De aquí se desprende, según Calderón Quindós (2018) el comentario que realizó Michel Andanson (1727-1806) en su *Famille des plantes* (1768) donde propuso que para garantizar la valoración de las plantas desecadas había que «[...] situar cada pliego en un cuadro bien enmarcado» dado que «[...] una galería así decorada presentaría un espectáculo tan risueño como raro, y este objeto sería muy digno del lujo de los Grandes, que añadirían a sus riquezas el gusto por la botánica» (Calderón Quindós, 2018, p. 124). La planta se presenta en el escrito de Andanson como un objeto de delectación, como cuadros de plantas secas, decorando alguna galería de museo, representando la fragilidad de la vida y la inmortalidad del cuerpo, señalando una posible aproximación a que éste tipo de producciones sean consideradas como arte.

En ese contexto, la naturaleza se convirtió en un «museo a cielo abierto» donde lo desconocido pasó a ser nombrado, tomó preponderancia y, «[...] a medida que el globo crecía con cada nueva porción de tierra descubierta [...] los naturalistas ampliaban el horizonte de sus herborizaciones» (Calderón Quindós, 2018, p. 11-12). De esta manera, el acopio de imágenes elaboradas gracias a la colaboración entre especialistas mantuvo el

propósito de inventariar el mundo natural, generando muchas más producciones visuales que descripciones textuales, colecciones de especímenes, clasificaciones taxonómicas o bienes naturales comercializables.

A pesar de su vínculo con el campo de las ciencias naturales y del arte, las investigaciones sobre éste tipo de figuras ha sido, como sugiere Daniela Bleichmar (2012), objeto de escasa atención ya que «[...] tradicionalmente, los historiadores de la ciencia no han considerado que las imágenes ocupen un lugar central en la producción de conocimiento, y los historiadores del arte, en su mayoría, han pasado por alto las ilustraciones científicas» (p. 12-13). Pero no solo no han recibido suficiente atención sino que bajo esta perspectiva, dentro del mundo del arte, las representaciones del reino vegetal han sido abordadas como artes menores. No pertenecían a los géneros artísticos que disfrutaban de mayor prestigio en la época de su elaboración, como lo eran la pintura religiosa, mitológica o histórica y tampoco se las consideraba dentro de las escenas de género o de naturalezas muertas (Avellaneda Larumbe, 2022).

En su investigación sobre las producciones en el «Nuevo y Viejo Mundo» (2012), la misma autora propone el siguiente interrogante «¿qué pensar de esas imágenes, híbridos de arte y ciencia y, en algunos casos, de estilos europeos y americanos?» (p. 15). Los artistas que emplearon sus conocimientos a favor de la avanzada de la historia natural sobre un mundo antes «desconocido», lo hicieron a través de proyectos de «visibilización», siendo su objetivo el dar a «conocer» la naturaleza por medio de colecciones de ilustraciones y especímenes prensados. De este modo «[...] la exhibición, a su vez, haría que la naturaleza imperial fuera móvil, cognoscible y -en un plano ideal- gobernable» (Bleichmar, 2012, p. 16). Inspirado en una ley de universalidad, este esquema pretendió «hacer visible» lo «invisible».

### **Las representaciones vegetales y los estudios visuales**

¿Bajo qué paradigma histórico del arte creemos que es posible un análisis de las representaciones vegetales en la actualidad? Creemos que desde una «historia del arte al límite» (Mitchell, 2019) capaz de virar entre la hostilidad y la hospitalidad, hasta traspasar las fronteras de campos adyacentes como el de las ciencias naturales y las artes, entre otras. En alianza con la iconología crítica, es decir, en una era «post-Panofsky» (Mitchell, 2019), la cultura visual ha expandido el horizonte canónico del arte, en el sentido de que es posible encontrarnos con múltiples investigaciones que abarcan amplios campos disciplinares que no necesariamente pertenecen al del arte. Podemos pensar en una memoria artística expandida, que se localice en el límite de los campos de saberes y de este modo, realizar un acercamiento a las representaciones vegetales que, como parte de

una tradición eurocéntrica, han permanecido a medio camino entre la medicina, la biología, la botánica y el arte.

Al respecto, William J. T. Mitchell (2019) retoma del trabajo de Michael Camille el término «edge» que hace referencia al borde, filo, agudeza y margen, límite en el cual se sitúa la historia del arte. En este sentido, los estudios visuales ponen como objeto de estudio una variedad amplia de movimientos artísticos y no artísticos, que corren la centralidad de la pintura y la escultura en el canon de éste campo de estudio. De este modo, posicionándonos en el «edge» de esta disciplina, podemos realizar un acercamiento y un análisis de imágenes vegetales que no sólo nos permitan abordarlas desde el aspecto artístico sino también histórico, político, social y cultural, ya que en los márgenes no sólo se podría situar un único nivel de análisis sino de múltiples estratos que rompan la cadena lineal, espacio-temporal impuesta desde el centro de producción de saberes eurocéntricos.

### **Estigma vegetal. Aquello que no se muestra**

Durante el siglo XVIII en Europa, las láminas con representaciones vegetales no se exhibían en espacios dedicados al arte, sino que formaban parte de las colecciones privadas de los monarcas, junto con todo tipo de objetos considerados de «curiosidad» (Nieto Olarte, 2019). Eran conocidas como «gabinetes de curiosidades», estaban repletas de objetos dedicados a la historia natural y fueron el origen de lo que hoy conocemos como museos (Martínez Millán, 2018). Hasta el siglo XX, era más común encontrar este tipo de materiales en exhibiciones vinculadas a las ciencias naturales o en espacios dedicados a la biología, la medicina o la botánica (Legido & Castelo, 2020).

En la actualidad, muchas instituciones de arte o de ciencias naturales en Europa y en América Latina han perdido su función original debido a que han adoptado una perspectiva crítica sobre su génesis colonial y han revaluado su patrimonio en consecuencia. En este sentido, se ha revisado la importancia de diversos objetos vegetales desde una perspectiva interdisciplinaria. Algunos de estos sitios incluso ponen sus materiales a disposición para fomentar la creación de obras de arte que cuestionen el uso que se ha hecho de éstos, y así promover una relectura crítica del mismo.

Al respecto, un ejemplo significativo es el caso de la exhibición «Rooted Beings» que tuvo lugar en 2022 en Londres y en Madrid, que se propuso establecer un diálogo entre documentos y material de archivo pertenecientes a las colecciones etnobotánicas de la Wellcome Collection, de Kew Gardens (Londres) y del Jardín botánico de Madrid (España). Buscó, por medio de diversas propuestas artísticas, poner en tensión conceptos como territorialidad, etnobotánica, eurocentrismo, explotación, extractivismo y colonialidad.

En el caso del Museo de la Patagonia en Bariloche, a partir del año 2020 se inició un proceso de renovación edilicia, diseño museográfico y revalorización de su patrimonio gracias al subsidio ASETUR (Apoyo al Sector de Turismo) otorgado por el Consejo Federal de Ciencia y Tecnología (COFECYT) del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (MINCYT) de Argentina. Según lo informado por dicho espacio museístico, este proyecto denominado «Museo en transformación», tiene como objetivo generar un espacio para conocer la historia de la institución y sus procesos de regeneración, así como para comunicar y conocer las opiniones en temas que necesitan ser cambiados, mejorados o renovados (Museo de la Patagonia, s/f). Gracias a este impulso de renovación, el museo permite que personas interesadas en su acervo puedan realizar un acercamiento crítico que arroje sobre su patrimonio nuevas miradas del pasado, en función de repensar el presente y futuros posibles en clave local.

Esta investigación se centra en aquello que exhibe, archiva y resguarda el Museo de la Patagonia, en vínculo con el espécimen vegetal conocido como Mutisia. Las piezas seleccionadas para el análisis se encuentran en distintas áreas del establecimiento. Dos se exhiben en la sala de Historia Natural, incorporadas al *Herbario*, el cual presenta a seis especímenes vegetales prensados en la primera mitad de la década del sesenta del siglo XX en la zona del Parque Nacional Nahuel Huapi. De aquí, nos interesan analizar los especímenes de *Mutisia retusa* Phil «Virreina» (flores liguladas lila) y de *Mutisia decurrens* Cav. «*Mutisia*» (flores anaranjadas) [Figura 1].



**Figura 1.** Herbario exhibido en la sala de Historia Natural del Museo de la Patagonia, S.C.Bariloche, Río Negro, Argentina. Se presentan los especímenes *Mutisia decurrens* Cav. «*Mutisia*» (flores anaranjadas) y *Mutisia retusa* Phil «*Virreina*» (flores liguladas lila). Fotografía de Florencia Avellaneda (octubre, 2021)

Otra pieza es posible encontrarla dentro de las zonas de uso del personal del museo, entre las oficinas y las salas con equipamiento para el análisis patrimonial, en la Biblioteca Perito Moreno. Un espacio que resguarda libros que dialogan con su acervo; vinculado a especímenes vegetales, existe una serie de tomos del *Genera et species plantarum argentinorum* Volumen I (1943), II (1944) y III (1945) y, el libro *Flores de Bariloche* (1995) [Figura 2] cuya portada presenta al espécimen *Mutisia decurrens* Cav. «*Mutisia*» (flores anaranjadas) que más adelante nos detendremos a analizar.



**Figura 2.** Lámina del espécimen *Mutisia retusa* Phil «Virreina» (fiores liguladas lila), realizado por Jean Winterhalter. Forma parte del Archivo de Winterhalter (1941-1942) del Museo de la Patagonia, S.C. Bariloche, Río Negro, Argentina. Fotografía de Florencia Avellaneda (octubre, 2021). En lo referente al material documental, el mismo no se encuentra nucleado en un sólo sitio sino que está distribuido en distintas secciones de uso restringido. Al respecto, en este escrito se trabajará con una lámina realizada en témpera [Figura 3] del espécimen *Mutisia retusa* Phil «Virreina» (fiores liguladas lila) perteneciente al material de Archivo de Jean Winterhalter (1941-1942)





**Figura 3.** Portada con el espécimen *Mutisia decurrens* Cav. «*Mutisia*» (flores anaranjadas), del libro *Flores de Bariloche* [1963] (1995) escrito por Konrad Naumann-Etienne y Martín Naumann, e ilustrado por Jean Winterhalter. Biblioteca Perito Moreno del Museo de la Patagonia, S.C. Bariloche, Río Negro, Argentina. Fotografía de Florencia Avellaneda (octubre, 2021)

Estas piezas seleccionadas, la portada del libro *Flores de Bariloche* y la lámina realizada por Jean Winterhalter, donde se representa la *Mutisia* en diversos soportes, puede analizarse desde el concepto de «estigma vegetal», que remite al «estigma de las flores». Éste, es un tejido que resulta fundamental para la reproducción de las plantas ya que sirve como una barrera que facilita la entrada del polen adecuado para la fertilización y, con ella,

la producción de una semilla. El «estigma» sería la condición de posibilidad de la existencia de cada espécimen dentro del reino vegetal. Si pensamos al museo como un sitio que ejerce una función similar al de cada flor, su función podría ser la de encargarse de facilitar y «discernir» el objeto deseado, en este caso a ser exhibido, resguardado y archivado. Cumpliendo un rol objetivo de «puerta de entrada» que asegura la pervivencia y continuidad de materiales y saberes que, en su momento, habilitaron usos y funciones específicas.

Al respecto, cuando pensamos en aquello que «no se muestra» no solo pensamos en, el libro [Figura 3] y la lámina [Figura 2] que se conservan en el archivo y en la biblioteca, sino también en los especímenes prensados del *Herbario* [Figura 1], que si bien se encuentran en una sala de exposición, hay algo que permanece oculto y que guarda una relación en común con las otras dos piezas [Figura 2 y 3]: su génesis colonial. En este sentido, éstas son portadoras de un mismo relato histórico que guió su representación. Pero es, a su vez, la condición de posibilidad de que se encuentren en el Museo de la Patagonia, ya que gracias a su «estigma vegetal» se localizan cumpliendo un rol específico dentro de esta institución.

## **Capítulo II. MUTISIA. APROXIMACIÓN DESDE LA CULTURA VISUAL Y LAS TEORÍAS DECOLONIALES**

### **Imágenes adventicias. La Mutisia**

Al ingresar a la sala de Historia Natural del Museo de la Patagonia, nos encontramos con dioramas de animales embalsamados, que recrean su entorno «natural». Al final del recorrido propuesto por esta sala, se ubica, por un lado, sobre la pared una vitrina de marco de madera que resguarda seis piezas del *Herbario* [Figura 1]. Cada una de ellas presenta a una planta disecada, acompañadas de un nomenclador en el que se ofrece información proporcionada por la Secretaría de Estado de Agricultura y Ganadería de la Nación, bajo la Dirección General de Parques Nacionales (Ley 12.103). Allí se especifica el número de ficha, el nombre del espécimen, la localización, el o los nombres y fecha de las personas que realizaron su recolección, y las observaciones, en donde se anota el color de la flor, el tipo de hoja, tronco, etc. Por otro lado, junto a la vitrina, se dispone de una cartelera que proporciona información muy acotada sobre cada uno de los ejemplares de este *Herbario* [Figura 1]. De aquí, nos interesa analizar dos piezas: una de ellas, la *Mutisia retusa* Phil «Virreina» (flores liguladas lila), que se ubica en el extremo superior derecho y, la *Mutisia decurrens* Cav. «Mutisia» (flores anaranjadas) que se localiza por debajo de ésta última. En ambos casos, el material vegetal se presenta sobre un soporte de papel blanco, prensado y



desechado. Lo que se utiliza para representar a los especímenes de *Mutisia* es la propia planta que a través de su savia permite que estas se conserven en el tiempo. En ambos casos [Figura 1], el color se ha transformado, es decir, podríamos pensar en varios estadios de colores por los que la planta va transitando una vez que pasa de la vida a la muerte. Sin embargo, finalmente las tonalidades de lo marchito hacen su presencia sobre el papel blanco.

Ésto último -y el hecho de que permanezca en exhibición- es lo que diferencia al Herbario [Figura 1] de las primeras dos láminas que aquí se estudian [Figura 2 y 3]. La imagen de la lámina [Figura 2] del Archivo de Jean Winterhalter (1941-1942), realizada sobre papel y témpera, se corresponde con el espécimen *Mutisia retusa* Phil «Virreina» (flores liguladas lila). En esta se observan tres vistas de dicha flor sobre un fondo blanco, las cuales están acompañadas de las siguientes letras: A) un corte de la flor de ocho pétalos, su apertura y cierre, donde se ilustra la forma de sus hojas y tallo. Se presenta en una paleta acromática parecida al estilo de los bocetos en grafito que utilizaban los ilustradores botánicos en el siglo XVIII. Observamos una preeminencia en la utilización del gradiente del tamaño de línea y el sombreado que dota al espécimen representado de volumen y profundidad; B) una vista de la flor localizada al margen inferior izquierdo, donde advertimos un corte la misma florescencia que en A) pero en tonos que van del color lila al blanco; los estambres y pistilos son de color amarillo y anaranjado; con un caliz negro, rojo, verde y blanco; y, un pedúnculo en la gama del rojo, amarillo, verde y negro. Esta porción de planta ilustrada no posee hojas pero sí pueden verse los sépalos que se encuentran en la terminación del cáliz de la flor. La utilización de varios colores y la línea negra, acentúa los límites y el sombreado de algunas de las partes de la figura que le otorgan cierta sensación de espacialidad. Por último, bajo la nomenclatura C) y, localizada en el borde inferior derecho de la imagen, se presenta un capullo de *Mutisia* en rojo, verde y blanco, junto a una de sus hojas en verde, con un zarcillo de tono amarillento (elemento largo y fino que le permite a la planta agarrarse y trepar sobre la superficie). La línea negra acentúa y delimita, como así también aporta a la profundidad de cada una de las partes de la planta allí dibujada. Por último, hay que destacar que en el extremo inferior derecho de la lámina encontramos la firma del ilustrador y en su conjunto, ésta se encuentra enmarcada con una línea de color naranja oscuro, delinada con color negro.

Por su parte, la *Mutisia decurrens* Cav. «*Mutisia*» (flores anaranjadas) [Figura 3] realizada por Jean Winterhalter (1942) perteneciente a la portada del libro de Konrad Naumann-Etienne y Martín Naumann titulado *Flores de la Patagonia* (1995) representa a la flor en la paleta del naranja (con los más oscuros refuerza la profundidad y con los más iluminados la

proximidad). También el cáliz en un gradiente de verdes, rojo y blanco, y los estambres y pistilos en color amarillo claro; junto a dos de sus hojas con su correspondiente zarcillo y pedúnculo. En este caso, se emplean los mismos tonos de colores que se presentan en el cáliz de la flor, entre rojos y verdes. Las líneas de contorno se mantienen bastante uniformes a lo largo de toda la representación. Cabe destacar que se imprimió en tinta de color sobre un fondo blanco junto al título del libro, que refuerza el sentido de pertenencia geográfica de la planta y destaca su centralidad dentro de la flora local.

En los primeros tres casos aquí estudiados [Figura 1, 2 y 3] nos encontramos con el soporte papel, un material de origen vegetal que históricamente «[...] se ha empleado de las más variadas formas. [...] Su carácter suave, liviano y maleable siempre ha favorecido su fácil traslado, un instrumento para aleccionar, enseñar, glorificar, dominar» (Siracusano, 2008, p. 18). En estos las figuras se sitúan sobre un fondo blanco, lo que coincide con la tradición científica de separar la planta de su contexto geográfico y cultural. Siguiendo a Bleichmar (2019) se trata de una descontextualización que «[...] puede interpretarse como algo más que una mera tradición iconográfica: representa el punto final en el proceso por medio del cual la naturaleza se domestica, para sacarla del aire y ponerla bajo techo, y trasladarla del campo a la página» (p. 131-132). Podría decirse que, la elección del soporte y la materialidad se vinculan con la «eficacia de la imagen» (Siracusano, 2008), ya que construyen sentido y no solo acompañan. La base blanca sobre la que se desplazan éstas vegetales se corresponde con un vaciamiento de todo contenido cultural y social, lo que hace que este se vuelva «eficaz» a los fines de su apropiación.

El pasaje entre la vida y la muerte que se presenta en las representaciones de los especímenes de *Mutisia*, se ve reforzado por su cualidad matérica. Según Siracusano (2008), «[...] toda representación guarda una doble dimensión de transparencia y opacidad, entendiendo por ellas la mayor o menor capacidad de estar en lugar de un objeto ausente pero también de mostrarse a sí misma como una representación» (p.16). En el caso de la *Mutisia* en el *Herbario* del museo [Figura 1], éstas son a la vez el objeto y la representación de sí mismas. Son imágenes que buscan «[...] estar en lugar de algo que no está, y provocar de este modo una ilusión de transparencia del mensaje –aunque, [...] ésta es sólo la contraparte de su opacidad–, la materia acompañó esta estrategia ocultando su condición esencial, «opacándose»» (Siracusano, 2008, p.16). La transparencia de lo que se intenta representar está dada por la planta prensada, se la exhibe como un «certificado» de autenticidad, es una prueba «contundente» de que se trata de la imagen más fiel de la planta. Su dimensión opaca está dada por el hecho de que su savia le permite preservarse a lo largo del tiempo y encubre el hecho de que fue «arrancada» de su entorno natural y expuesta en un mueble vidriado, opacando la propia materialidad que es a su vez la misma

planta. En cambio, en el segundo y tercer caso [Figura 2 y 3], se pone en lugar del objeto a ser representado. En la lámina, la tempera se pone en lugar de la *Mutisia retusa Phil* «Virreina» (flores liguladas lila). En ésta, su condición material es opacada en función de aquello que quiere mostrar, es decir, cada una de las partes de la planta en flor. ¿Hay en la imagen central de la [Figura 2] una búsqueda para remitir a un estado entre la vida y la muerte de la planta? ¿Es posible que a partir de la utilización de la gama de grises se presente a la Mutisia en una transición cromática como sucede cuando una planta es prensada y herborizada (como en la Figura 1)? ¿Son las vistas de la [Figura 2] B) y C) una muestra de aquello que antes estaba vivo?

Al respecto, es posible observar que éstas cuatro representaciones de la Mutisia, con distintas materialidades, soportes, usos y funciones, adquieren una particularidad «adventicia». Siguiendo el esquema vegetal, existen distintos tipos de raíces dependiendo de una planta: algunas penetran profundamente la tierra mientras que otras salen a la superficie, brotan en distintos puntos y se desprenden del suelo. A éstas últimas se las conoce bajo la denominación de «adventicias» ya que al cabo de algún tiempo, aparecen rodeadas de porciones vegetales análogas pero independientes. Podría decirse que dentro de la cultura visual vegetal local, existen lo que denominamos como «imágenes adventicias». Éstas se presentan en la superficie de diversos soportes que en cada una de sus versiones, generan nuevas imágenes. Aunque formen parte de una trama de relaciones bajo las cuales fueron creadas (histórico, geográfico, económico, político y social específico), éstas permiten ser analizadas de forma individual y transversal.

¿Cuál es la particularidad de estas imágenes? Por un lado, en el apartado «Biología de las imágenes» del libro *La Ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios* Mitchell (2019) expresa la importancia de la vida de las imágenes en tanto que son creadas, son reductos esquemáticos, que se convierten en figuras «típicas» más que como una representación de algo individual. Es decir, son una «[...] muestra simbólica de una tipología, una materialización concreta de una imagen bastante general y genérica» (p. 40), que puede traducirse a icono reconocible por todo aquel que se tope con ella. Por tanto, es lo que las acerca a conceptos tales como especie y espécimen.

Las Mutisias expuestas hasta aquí se rigen bajo un mismo esquema visual, son la «imagen típica» de una flor autóctona de la región de la Patagonia. A su vez, la forma en que éstas son presentadas sobre un fondo blanco y una o múltiples facciones de la planta (ya sea a color, acromático o desecada), es una «muestra simbólica de una tipología» en el sentido de que responde al esquema general y genérico, aunque de alguna manera sintético, del tipo de imágenes botánicas del siglo XVIII. Nos recuerdan a aquellos bocetos de viajeros expedicionarios que se encargaban de recolectar, observar y representar la flora americana.

Por otro lado, Mitchell (2019) utiliza la metáfora de «las imágenes como formas de vida», en el cual propone pensarlas como cosas vivientes que pueden ser creadas y destruidas. Realiza un estudio del problema de su reproducción, sus mutaciones y sus transformaciones evolutivas, similar a la noción de «imágenes adventicias», en el sentido de su transversalidad y el juego de dependencia e independencia que se genera entre ellas en relación, por ejemplo, a la representación de un mismo espécimen vegetal. No importa cuantas veces una planta viva o muera, una vez «capturado» su retrato, éste será inmortalizado sobre diversos soportes asumiendo la función de asegurar una vista de su ciclo vital, para que este permanezca en un constante movimiento dialéctico entre la vida y la muerte.

### **Hacia un acercamiento y análisis de la Mutisia en clave decolonial**

René Descartes (1596-1650) es el responsable de introducir en Occidente la figura del doble escenario: la mente contempla el mundo, pero no lo hace en forma inmediata, sino mediada por la imagen. Con el ánimo de desvanecer el escepticismo, «Descartes terminó aportando un argumento muy poderoso a su favor: al abrir los ojos no contemplamos directamente al mundo, vemos su representación en el escenario mental» (Cardona, 1999, p. 49). Los especímenes vegetales bajo este esquema visual y mental eurocéntrico implica, como veíamos en los primeros tres casos [Figura 1, 2 y 3], imaginar fondos blancos, donde el espacio fue completado con la vida en fractura, la figura de una planta fragmentada o esquematizada, atravesada por la «colonialidad del ver» (Barriundos, 2011). Así, podría decirse que las Mutisias analizadas forman parte de una misma lógica de dominación que se encuentra en ese modelo visual occidental-universal-universalizante.

Esta forma de concebir la superficie sobre la que se inscribe dicho espécimen, se vincula al modo en que estos ilustradores se detenían sobre las plantas, donde la visión directa sobre lo que se observaba pasaba a ser una posesión; ya que ser un «testigo ocular» aseguraba la credibilidad y la autoridad de los reportes visuales o escritos (Nieto Olarte, 2019). Al detener nuestra mirada sobre una lámina que representa un espécimen vegetal, vemos no solo el desplazamiento de la representación de su cuerpo sobre un espacio etéreo, sino también la función que ésta debía cumplir siguiendo la tradición de los materiales en tanto fueron puestos al servicio de la dominación.

Para el viajero botánico del siglo XVIII, la visualidad era la manera por la cual la naturaleza se hacía transportable y accesible a los centros europeos de investigación. Una vez que las plantas eran removidas de sus hábitats, secas o dibujadas, se convertirían en objetos que podrían ser fácilmente examinados, comparados y, aún más significativo, reordenados. Los

especímenes tenían que ser « [...] “empacados” y “estabilizados”, no solamente para que permanecieran inalterados en largas travesías, sino también para ser presentados en Europa como nuevos “descubrimientos”» (Nieto Olarte, 2019, p. 69). De este modo, las imágenes en historia natural de animales, plantas o paisajes, tiene un carácter realista y presupone un modelo visual de objetos «tal y como son».

¿Son los especímenes de Mutisia hasta aquí analizados, los objetos tal cual se muestran en su entorno natural, social y cultural? ¿O son parte de una construcción visual eurocéntrica y colonial que las idealiza y las esquematiza? Creemos que la función que cumplen este tipo de representaciones, como lo fue durante el siglo XVIII, responde a la tradición que encarna la labor del naturalista que era retener tanto como fuera posible la ilusión de un contacto directo y personal con los materiales, pero sin salirse de la idea de que eran objetos que debían ser aislados de todo aquello que no formara parte de ella. De manera tal que, el entorno, sus usos, y sus objetivos dentro de la comunidad (ya sean históricos, políticos y sociales), en realidad no formaban o transformaban al espécimen, ya que no eran considerados como parte constitutiva del mismo.

A su vez, entendemos que las representaciones de Mutisia analizadas, forman parte de lo que Joaquín Barriendos (2011) denomina como «colonialidad del ver», entendida como la matriz colonial que subyace a todo régimen visual basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto) observado. Consiste en una serie de superposiciones, derivaciones y recombinaciones heterárquicas, las cuales interconectan, en su discontinuidad, el siglo XV con el siglo XXI, el XVI con el XIX, y así sucesivamente. Siguiendo este lineamiento, es que podemos pensar a nuestro objeto de estudio [Figura 1, 2 y 3] de manera transversal en el tiempo y el espacio, porque desde sus soportes, materialidades, usos y funciones se corresponden con las imágenes realizadas, por ejemplo, en el siglo XVIII transatlántico.

Las imágenes de Mutisia pertenecientes al Museo de la Patagonia han funcionado, al igual que las imágenes cartográficas del periodo de la Conquista, como «dispositivos de territorialización y de poder» (Aguer, 2014, p. 13). Llevan la marca del tiempo, y el objetivo de cada indicador, trazo o dibujo bajo este esquema de representación se corresponde con «una serie de decisiones intersubjetivas formuladas en torno a consensos estéticos y políticos» (Aguer, 2014, p.13) eurocéntricos, que considera a aquello no medido por su empresa como un espacio vacío y de desborde ilimitado, donde «[...] sólo su regulación por diversos dispositivos de territorialización lo vuelve doméstico y racional» (p.13).

En términos de Roger Chartier (1992), en las representaciones de Mutisia del museo podríamos suponer que se toma un «[...] señuelo por lo real, que considera los signos

visibles como índices seguros de una realidad que no lo es» (p.59). Así, si nos remitimos a las plantas prensadas del *Herbario* [Figura 1], éstas funcionan como un certificado de «autenticidad», como la máxima expresión de veracidad de su existencia, sin tener en cuenta que en realidad la planta no se presenta así en su entorno natural y cultural. Son imágenes que funcionan como máquinas de «[...] fabricar respeto y sumisión, en instrumentos que producen una coacción interiorizada, necesaria allí donde falla el posible recurso a la fuerza bruta» (Chartier, 1992, p.59).

En el sentido de aquello que se exhibe y aquello que no, cada una de las representaciones de la Mutisia puede ser analizada o pensada de forma independiente pero a su vez sobre ellas existe una relación intrínseca que las une, su vínculo histórico colonial, social, cultural, político, geográfico. Siendo que el cuerpo de los objetos artísticos es, siguiendo a Gabriela Siracusano (2008), «un cuerpo histórico» que «[...] guarda las señas, las marcas de su propia historicidad. Encierra las huellas impresas por el artista pero también las de otros agentes que han tomado contacto con aquél, modificándolo necesariamente» (p.12). En este sentido, las figuras vegetales permiten simplificar la complejidad de la naturaleza, domesticarla y hacerla inteligible. De modo que, pervive en un espacio liminal que no tiene tiempo ni historia, porque nunca existió hasta el momento en el que fue representado y nombrado bajo la matriz universal del ser y el saber.

## **CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES**

En la presente tesis hemos comenzado por trazar un posible recorrido de las representaciones vegetales elaboradas por artistas y naturalistas del siglo XVIII europeo con el propósito de establecer un marco histórico referencial que permita trazar vínculos con el presente y de manera crítica, revalorizar el patrimonio de museos locales. Estos sitios institucionalizados del saber han impuesto a lo largo de todo el mundo, un modelo a seguir sobre lo que era «digno» del campo de las ciencias naturales o del arte. Tuvimos que esperar hasta el siglo XX y XXI para que, desde una mirada interdisciplinar, se llevara a cabo un acercamiento entre estos dos polos de saberes.

En este sentido, las herramientas proporcionadas por los estudios visuales nos han permitido pensar en este tipo de imágenes desde una historia del arte expandida, que habita espacios al borde de las fronteras disciplinares, como la medicina, la biología, la botánica y el arte. Desde un análisis de la materialidad, usos y funciones de la Mutisia, pudimos acercarnos a la transparencia y a la opacidad de aquello que se exhibe, se archiva y se resguarda. Y, es a partir de su «estigma vegetal» que intentamos dar cuenta de su

génesis colonial que nos permitió una aproximación hacia nuevas aristas desde donde repensar el patrimonio cultural vegetal.

El espacio en blanco donde habitan las representaciones vegetales del Museo de la Patagonia, traza una primera proximidad y tiende puentes para, desde el presente, desplegar sobre estos materiales nuevas preguntas para pensar una tradición de representación que hunde sus raíces en una colonialidad de ver. Donde el soporte se vuelve eficaz en tanto aísla y encubre aquello que debe ser dominado y explotado.

## REFERENCIAS

Avellaneda Larumbe, F. (2022). Elizabeth Blackwell Ilustración botánica e historia del arte. *Armiliar* (6), e044. <https://doi.org/10.24215/25457888e044>

Aguer, B. (Comp.). (2014). *Cartografías del Poder y descolonialidad*. Ediciones del signo.

Barriandos, J. (2011). «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico». Regímenes de visualidad: emancipación y otredad desde América Latina. Capítulo I. Sistemas de visualidad, Modernidad, Eurocentrismo y Globalización. *Revista Nómada* (35), 12-29. [https://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas\\_35/35\\_1B\\_Lacolonialidaddelver.pdf](https://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_35/35_1B_Lacolonialidaddelver.pdf)

Bleichmar, D. (2012). *El imperio visible. Expediciones botánicas y cultura visual en la Ilustración hispánica*. Fondo de Cultura Económica.

Borsani, M. E. (2021). *Rutas decoloniales*. Ediciones del signo.

Calderón Quindós, F. (2018). *Filosofía vegetal. Cuatro estudios sobre Filosofía e Historia Natural*. Abada Editores.

Cardona, C. A. (1999). Wittgenstein: matemáticas y representación. En Granés, J, Caicedo, L, Morales, M, Camargo, C, Zalamea, E, Cardona Suárez, C, Arboleda, L, Recalde, L, Vignolo, P y Tejeiro, C. (1999). *Ciencia y representación: dispositivos en la construcción, la circulación y la validación del conocimiento científico*. Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/2872>

Chartier, R. (1992). *El mundo cómo representación. Estudios sobre Historia Cultural*. Editorial Gedisa.

Legido, T. y Catelo, L. (Comps.). (2020). *Herbarios imaginados. Entre el arte y la ciencia*. Ediciones Complutenses.

Ley 12.103 de 1934. Ley de Parques Nacionales. 29 de septiembre de 1934.



Martínez Millán, M. P. (2018). *Ilustración naturalista en la Expedición Botánica de Nueva Granada 1763-1808: prácticas para la adquisición de una nueva cultura visual*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano]. <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/3416>

Mitchell, W. J.T. (2019). *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. AKAL, Estudios Visuales.

Museo de la Patagonia. (s.f.). *Acerca de*. Recuperado de <https://www.museodelapatagonia.nahuelhuapi.gov.ar/>

Naumann-Etienne, K. y Naumann, M. (1995). *Flores de Bariloche*. Dulceria Suiza.

Nieto, M. (1995). Presentación gráfica, desplazamiento y aprobación de la naturaleza en las expediciones botánicas del siglo XVIII. *Asclepio*, 47(2), 91–107.

Nieto Olarte, M. (2019). *Remedios para el imperio: Historia natural y la apropiación del nuevo mundo*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes.

Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (s.XVII- XXI)*. Fundación Osde.