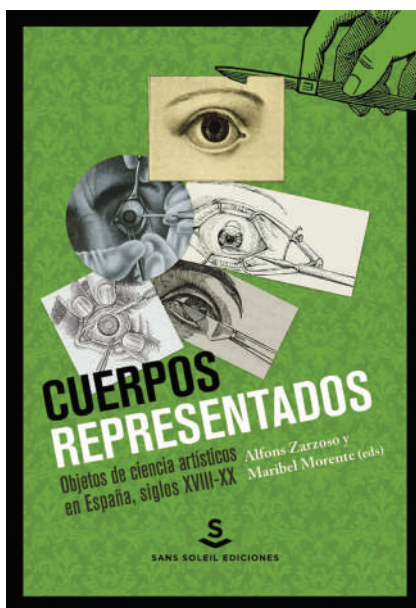


# Reseña: *Cuerpos representados. Objetos de ciencia artísticos en España, siglos XVIII-XX* de Alfons Zarzoso y Maribel Morente editores

Frida Gorbach  
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

Fecha de recepción: 11/04/2021  
Fecha de aceptación: 29/04/2021

188



*Cuerpos representados*<sup>1</sup> es un libro escrito por historiadores comprometidos con el oficio. Les importan los detalles, los nombres, las fechas, las referencias exactas; les indigna la escasez de evidencias, su extravío, su destrucción. Buscan el origen y la autenticidad del documento; convierten el archivo en “fuente” y rastrean imágenes y objetos para luego construir con esos rastros trayectorias, biografías, historias. Después de todo, en eso consiste el sentido del oficio, en

<sup>1</sup> Alfons Zarzoso y Maribel Morente (eds.). *Cuerpos representados. Objetos de ciencia artísticos en España, siglos XVIII-XX*; Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2020.

lidiar con la verdad mientras se tejen historias de encuentros, fracasos, coincidencias, incomprensiones.

Especialmente, importa en el libro el archivo. Cada contribución es, en este sentido, prueba de una profunda inmersión en los archivos y de un compromiso con el rescate de acervos poco explorados, con la reconstrucción de viajes aun si se carece de evidencias, con la denuncia de deterioros, olvidos, “silencios documentales”. Además, los autores se toman el tiempo para corregir errores, restituir autorías y sugerir formas más idóneas de conservar y organizar los documentos y las fotografías. Por eso diría que *Cuerpos representados* constituye en sí mismo una suerte de archivo y como tal se convierte en un punto de partida indispensable si queremos orientarnos en el campo de estudio de las relaciones entre las ciencias y las artes.

Producto de un largo trabajo colectivo en el que hubo sobre todo convergencia, cada uno de los artículos abona a la discusión sobre las relaciones entre arte y ciencia. Desde objetos diversos y contextos específicos y utilizando las estrategias metodológicas más afianzadas en la disciplina, todas las contribuciones se insertan en una cronología que sigue la línea de 250 años de historia. Todos, salvo uno que funciona a modo de contrapunto al abrir las fronteras hacia “el lado oscuro de la modernidad”, abordan un mismo terreno: España, un espacio geográfico definido en función de sus fronteras actuales. No sólo convergen en una misma línea temporal y un mismo espacio sino que también todos apuntan hacia un doble objetivo: por un lado, contra el uso de las representaciones de la ciencia como mero ornamento, proponen mirar los objetos como “verdaderas herramientas epistémicas”, como agentes activos en la generación y difusión de conocimiento científico; y por el otro, contra el antagonismo que tradicionalmente ha enfrentado el arte y la ciencia, muestran cómo esos dos ámbitos han tenido un diálogo constante a lo largo de la historia.

Comparten muchas cosas lo que no impide que *Cuerpos representados* sea un libro sorprendentemente diverso. Y la diversidad, me parece, radica sobre todo en la minuciosidad, en el detalle de los nombres, las fechas y los espacios, en la especificación del uso de los materiales y las técnicas, en la prolijidad con la que trabajan los documentos. Por sus páginas circulan nombres de muchos científicos, dibujantes, escultores, fotógrafos; se suceden procedimientos que involucran diversas técnicas, desde la cera de las primeras formas anatómicas, pasando por el cartón-piedra, el yeso, la madera, la porcelana, el barro cocido, hasta la fotografía y el cine; y, localizando siempre todos esos personajes, objetos y materiales en un lugar concreto, abordan espacios muy divergentes: gabinetes, museos, anfiteatros, hospitales, laboratorios, aulas.

El corazón del libro, podría decir, reside en la negativa a conformarse con la idea de antagonismo; el esfuerzo de todos está dirigido a mostrar que más allá de la tajante frontera que la modernidad impuso entre el mundo de la ciencia y el mundo del arte, abundan las coincidencias, los intercambios, las negociaciones entre esos dos ámbitos supuestamente antagónicos. Como prueba de ello, el libro recorre la historia de España, comienza con los dibujos de Philippe Simonneau de especies botánicas en las primeras décadas del siglo

XVIII y termina en las películas de Buñuel en el XX; el objetivo, mapear conexiones, encontrar intercambios, sacar a la luz colaboraciones desconocidas entre artistas y científicos. Algo tiene de nostálgico todo esto, como si la intención fuese recuperar el origen perdido de la *Techné*, una etapa anterior a la “objetividad mecánica” del XIX, cuando los códigos no distinguían el arte de la técnica.

Allí reside, pues, el corazón del libro, en el esfuerzo por mostrar que arte y ciencia son complementarios; incluso, dirá una de las autoras, son la misma cosa ya que “ambos quieren expresar el mundo que nos rodea”. Pero más allá de esa complementariedad, el libro ofrece la posibilidad de hacer una lectura distinta, inversa, que abra una pregunta no ya por la continuidad sino por el conflicto. ¿Cómo es que ciencia y arte se convirtieron en terrenos antagónicos?, ¿dónde radica la dificultad de la relación, una dificultad que hoy nos sigue inquietando?, ¿en qué consiste la diferencia, o mejor, qué es lo que cada registro tiene de irreductible? Desde esa perspectiva, resaltan todas las veces que médicos, naturalistas o psiquiatras insistieron en determinar, cada vez, qué es lo propiamente artístico y qué lo científico; sobresalen los fragmentos que evidencian la complejidad de las relaciones entre conocimiento y poder, entre política, saber disciplinario y producción artística.

Desde ese otro lugar, los “objetos de la ciencia artísticos” aparecen como meras mercancías disputándose el mercado, como artefactos que condensan el proceso de constitución de dos gremios que se reparten el espectro conceptual: la verdad para los científicos y el mundo sensible para los artistas. De igual manera, esos objetos dan pistas para analizar cómo el conocimiento reproduce una jerarquía que es epistémica y social al mismo tiempo: en los niveles inferiores los técnicos, trabajadores manuales que producen objetos de finalidad práctica, y en los superiores los artistas creadores de belleza o los científicos productores de conocimiento: “no por ser escultor anatómico uno podía ser considerado artista”; no es lo mismo un científico reconocido que un dibujante mal pagado, sin firma ni nombre.

Al final, *Cuerpos representados* narra la forma como la ciencia fue reservándose para sí la actividad de producción de conocimiento y, asociado a ello, el modo como los científicos intentaron domesticar la imagen, contener la sensibilidad y reducir la singularidad de lo sensible a la verdad universal. En ese intento por “copiar” la realidad de la naturaleza y el cuerpo aparecen los esfuerzos constantes de los científicos por “eliminar la subjetividad de los sentidos” y por experimentar con nuevos materiales y otros procedimientos. Aparece, en este sentido, el proceso por el cual la ciencia fue sometiendo el arte a las necesidades de la objetividad, convirtiéndolo en una herramienta para construir el conocimiento que la ciencia se abrogaría para sí. De esta manera, en la época de la reproducción mecánica, aparecen muchas historias similares, historias de artistas que permanecieron en la sombra, subordinados, adaptándose a las necesidades del científico; de científicos que buscaron hacer del dibujante un aliado de la objetividad, como los dibujos de Simonneau que revelan la guía del naturalista; historias de escultores que prefirieron, por

temor a salir del mercado del arte, “guardar silencio sobre su paso por las facultades de medicina”; de artistas que se defendieron de esa absorción y que en su otra vida, su vida nocturna, cuando no se desempeñaban como ilustradores científicos se dedicaban al arte; o también la historia del profesor de anatomía José de Letamendi quien pintó una serie de óleos de gran formato y, sintiéndose artista, quiso venderlos, pero como no lo consiguió decoran hoy el pasillo de una facultad de medicina.

De eso trata el libro, a final de cuentas, de cómo el dibujo, la escultura, la pintura, la fotografía y el cine, participaron en la producción de conocimiento, del papel que las imágenes jugaron en la creación y difusión del saber científico. Sus páginas muestran cómo se fue imponiendo un modo de visión dominante en el que, invariablemente, el sujeto se posiciona en el rol del observador frente al objeto observable. Pero también sus páginas hacen que nos llenemos de preguntas acerca de la imagen y de las implicaciones ideológicas, epistemológicas y representacionales de ese modo de visión dominante. Por ejemplo, una primera pregunta sobre la geografía, ¿cómo sería esa historia de España si se la mira desde un sesgo transatlántico y colonial? Sobre el modo de visión dominante, ¿qué es lo que ese modo invisibiliza?, ¿existen otras formas de visión capaces de romper el monopolio? (Mieke Bal). Sobre las relaciones arte-ciencia: ¿cómo pensar esa relación a partir del momento en que la ciencia puso en duda la posibilidad de la absoluta cognoscibilidad del mundo real? Y una más que recupera el otro lado de la polémica que apareció junto con la invención de la fotografía y que hacía de ésta algo más que una simple técnica de reproducción mecánica de la realidad, algo susceptible de recibir múltiples significaciones y reemplazar incluso al objeto: ¿cómo es que la imagen, de naturaleza fragmentaria y que tiende a rehuir la totalidad, le hace jugarretas a la ciencia?, es decir, ¿cómo irrumpe y altera los postulados de la objetividad hasta llegar a decir cosas distintas de aquellas esgrimidas por los científicos? O ¿acaso la imagen no guarda siempre un núcleo irracional? (Didi-Huberman).