

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

Herbario Parásito
Producto artístico

Flora Manuela de Neufville Peñaherrera
Artes Contemporáneas

**Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de:**

Licenciada en Artes Contemporáneas con mención en Artes Escénicas

Quito, 3 de diciembre de 2018

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES
CONTEMPORÁNEAS

HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN

Herbario Parásito

Flora Manuela de Neufville Peñaherrera

Calificación:

Nombre del profesor, título académico

Ana María Garzón Mantilla, MA

Firma del profesor

Quito, 3 de diciembre de 2018

DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante:

Nombres y apellidos: Flora Manuela de Neufville Peñaherrera

Código: 00126872

Cédula de Identidad: 1715431795

Lugar y fecha: Quito, 3 de diciembre de 2018

RESUMEN

El presente proyecto parte del concepto de “herbario común” para reflexionar sobre cómo nombramos y nos relacionamos tradicionalmente con las plantas. Utilizando la estética del herbario, el estudio supone profundizar en el análisis de las plantas parásitas que habitan nuestro entorno, aquellas que desde las ciencias botánicas son categorizadas como un ecosistema invasor para la comunidad vegetal. Como punto de partida, la investigación teórica examina: las diversas comprensiones sobre el significado del término naturaleza, el hecho de ser eliminado como concepto y la posibilidad de encontrar lugares comunes y modos de coexistencia entre los humanos y los no humanos. Centrando atención en lo que se entiende como “forma”, este proyecto propone desde una mirada artística y social, cuestionar los sistemas de clasificación y categorización de todos los medios orgánicos e inorgánicos que habitan el mundo. Es así como los principales ejes conceptuales de este proyecto son aquellos patrones de conducta considerados anormales o monstruosos: esos que producen naturalezas de múltiples presencias.

Palabras claves: herbario, plantas parásitas, naturaleza, forma, performatividad.

ABSTRACT

This project is based on the concept of "common herbarium" so it can debate on how we traditionally name plants and relate to them. Using the aesthetics of the herbarium, the study supposes the analysis of the parasitic plants that inhabit our environment, those that from the botanical sciences are categorized as an invasive ecosystem for the plant community. As starting point, the theoretical research examines: the different understandings about the meaning of the term "nature", the fact of being eliminated as a concept, and the possibility of finding common places and modes of coexistence between humans and non-humans. Focusing on what is understood as "form", this project proposes an artistic and social perspective that questions the systems of classification and categorization of all the organic and inorganic media that inhabit the world. This is how the main conceptual axes of this project are those patterns of behavior considered abnormal or monstrous: those that produce natures of multiple presences.

Key words: herbarium, parasitic plants, nature, form, performativity.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	7
Capítulo I.....	12
Naturaleza: entre diversos conceptos	
Capítulo II.....	23
El nombrar de las formas: naturalezas híbridas y monstruosas.	
Capítulo III.....	34
Naturalezas performativas entre múltiples presencias	
Capítulo IV.....	43
Un herbario parásito para repensar el mundo humano y no-humano	
Conclusiones.....	53
Referencias bibliográficas:.....	55
Anexos A: Le rêve des formes.....	60
Anexos B: Plantas parásitas.....	61
Anexos C: Teratología vegetal.....	64
Anexos D: Obra en proceso/Cianotipos.....	69
Anexos E: Exposición.....	73

Introducción

Pensé que contar una historia sobre un herbario y una planta podría plantearse como un cuento corto y sencillo. Desde una mirada cotidiana, común, se podría definir como un conjunto de acciones sistemáticas cuyo objetivo fundamental sería la clasificación, identificación y recolección de plantas, separándolas de su contexto cuyo fin (principalmente científico) estaría basado en construir narrativas en torno a su funcionalidad y su especificidad. Pese a esta perspectiva, me posiciono en esta historia prometiendo un inicio y un final bastante más complejos, es un viaje que parte desde amplios cuestionamientos sobre el mundo y sus distintos agentes, con la intención de comprender cómo se construyen los imaginarios relacionados a la naturaleza, las formas y los organismos vivos que habitan esta tierra.

Empiezo observando desde la estética de los herbarios tradicionales, conocidos por ser una colección de plantas: descasa, preservadas, identificadas y acompañadas de información en torno al lugar de colección, nombre común y usos. Así como también, el lugar o espacio físico donde se encuentra depositada esta colección titulada como un herbario. Su función principal dentro de la botánica, es desempeñar el papel de referencia o patrón para la investigación botánica. (Museo Botánico Cord, s.f)

A partir de la referencia sobre el uso y significado de un herbario común, decido crear mi propio herbario para detenerme en las plantas híbridas que habitan el entorno, aquellas que desde la ciencia son categorizadas como *parásitas*, pertenecientes a un ecosistema invasor desde la perspectiva humana y para ciertas especies vegetales. Son silenciosas y escurridizas, se multiplican en el espacio para apropiarse de otros cuerpos vivos. Son formas fluctuantes que a partir de la relación parasitaria encuentran distintos lugares comunes y

modos de coexistencia. Mi intención con este trabajo supone la posibilidad de resaltar la presencia de ciertas plantas que poseen formas de vida poco visibilizadas por los estudios botánicos.

Mi herbario de plantas parásitas cuenta con varias capas narrativas, una de ellas es la perspectiva artística que a la vez se complementa con otras disciplinas que establecen un diálogo en el cual se reflexiona y discute a través el uso de la teoría y el análisis de obras de arte que aportan de forma crítica a las distintas temáticas examinadas en esta investigación. De esta manera, a través de cuatro capítulos se desarrollan los siguientes temas que constituyen los ejes centrales de esta investigación: naturalezas, formas, performatividad y parásito. En el primero capítulo “Naturaleza: entre diversos conceptos” planteo algunas preguntas como ¿qué es la naturaleza? complejo y amplio concepto que se ha discutido desde diversas disciplinas y temporalidades. ¿Porqué es tan difícil comprender este término? y ¿Porqué debe definirse? Quizás, una respuesta podría ser que este término existe en nuestros imaginarios por la forma en que la humanidad ha construido el mundo a través de; nombres, estructuras, conceptos y lenguajes. *Naturaleza, pacha mama, madre tierra* son únicamente tres de los sinónimos que se podrían señalar sobre el uso de la palabra, pues esta cambia según las diferentes culturas e idiomas. No obstante, uno de los objetivos de este capítulo es dejar a un lado este interrogante en torno al término sobre qué es la naturaleza, sino al contrario cuestionar porqué se debe buscar una definición limitada a la llamada *Naturaleza*.

El tema va más allá, aspiro comprender cuál es la relación entre lo humano y la naturaleza en nuestros tiempos, con la intención de visualizar formas de vida que se entrelazan, coexisten y comparten un lugar común en la tierra. De esta manera, es importante señalar que para hablar de estos supuestos binarios conocidos como *naturaleza/cultura* es necesario tomar en cuenta a varias teorías que vienen desde las literaturas comparadas, en las

cuales teóricos como Bruno Latour, Donna Haraway, John Cianchi entre otros han desarrollados sus postulados.

En efecto, estos autores desde hace más de una década han habilitado nuevas formas de hablar sobre el concepto de naturaleza, como un término que se ha construido culturalmente a través de los años y que responde en gran medida a sistemas hegemónicos donde no existen los intermedios ni los híbridos, sino más bien se rigen a pensamientos y conocimientos fijos impartidos por la forma en la cual se suele narrar y percibir tradicionalmente la historicidad del mundo. Es así como, a grandes rasgos estos autores proponen encontrar modos distintos de relacionarnos con la naturaleza a partir del comprender cómo se construyen los imaginarios alrededor de los objetos, las ideas, el cuerpo y otras materialidades orgánicas e inorgánicas.

El segundo capítulo, “El nombrar de las formas: naturalezas híbridas y monstruosas” habla sobre cómo se concibe una forma, tanto las formas clásicas conocidas matemáticamente como las formas geométricas, hasta las formas que no logramos identificar desde la percepción humana, porque son aquellas que vienen de una natura monstruosa, difíciles de nombrar y clasificar. Partiendo de obras de artistas contemporáneos, quienes tratan el tema de la naturaleza, como concepto amplio en el cual las formas pierden su categorización común e invaden la mente a través de su carácter híbrido, orgánico e inorgánico. Así como también, abren la posibilidad de relación entre el mundo humano y no-humano en el cual las plantas, las bacterias y lo parásito se convierte en formas y agentes activos dentro del entorno tanto natural como urbano.

En el tercer capítulo “Naturalezas performativas entre múltiples presencias” la noción de agencia de los diversos organismos vivos se examina a profundidad, como aquellas naturalezas existentes que habitan el mundo a partir de su capacidad de acción para establecer un diálogo entre los humanos y los no-humanos. La expansión que constituyen las formas

vivas desde su performatividad permite hablar de una ecología basada en la relación y percepción, en la cual no es necesario dar una voz a los seres vivos con el sentido de humanizarlos, sino al contrario, comprender que los mismos necesitan habitar sus entornos a partir de su propio existir. Es así como, se vuelve relevante buscar otras maneras de relacionarnos de varias formas con las otredades, desde la escucha y desde dinámicas activas y no pasivas.

El cuarto capítulo, “Un *Herbario Parásito* para repensar el mundo humano y no-humano” se concentra en la estética del herbario tradicional, planteando una discusión alrededor de las prácticas que se han vendido dando, en torno a la nomenclatura de las plantas y el modo en el cual la ciencia ha establecido un tipo de relación jerárquica sobre como nombrar y clasificar a los seres vivos. De esta forma, abordo el ámbito de lo parasitario para expandir la idea y a la vez examino las ecologías que hacen visibles a aquellas plantas que no entran dentro de un marco establecido por los estudios botánicos. Además, presento la historia de lo parasitario y la *teratología vegetal*, rama de la botánica que estudia las anomalías de los seres considerados sobrenaturales, cuyo fin es analizar ciertos patrones que la percepción humana tiende a separar al reconocer ciertas características que escapan de lo que normalmente estamos acostumbrados a digerir a través de nuestra mirada. Por último, propongo que cada persona desde su propio lenguaje, percepción, intuición u experiencia, decida el modo de relacionarse con las otredades no-humanas, sin acudir a un libro botánico o sin tener que establecer una reciprocidad jerárquica en la cual el *yo* sea la última alternativa. Me inclinó hacia las subjetividades del mundo que manifiestan una escucha sensible y promete un compromiso hacia la reinención de nuevos lenguajes que luchan por cuestionar constantemente sus propios enunciados.

Finalmente, el cuarto capítulo de esta historia me conduce a mi experiencia creativa, largo proceso que ha cambiado a medida en que esta investigación se ha desarrollado. Mi

obra para mí significa, en términos breves una síntesis de todo el conocimiento que las plantas parásitas me han proporcionado, transmitido y heredado. Estoy segura de que los organismos de nuestro planeta, desde los más pequeños, grandes, insólitos, visibles y no visibles, me están enseñando algo todo el tiempo, esto significa al mismo tiempo que esta historia continúa, es extensa e infinita.

Capítulo 1

Naturaleza: entre diversos conceptos

La naturaleza no es un lugar físico al que se pueda ir, un tesoro que se pueda encerrar o almacenar, ni una esencia que salvar o violar. La naturaleza no está oculta y por lo tanto no necesita ser desvelada. No es un texto que pueda leerse en códigos matemáticos o biomédicos. No es el «otro» que brinda origen, provisión o servicios. Tampoco es madre, enfermera ni esclava; la naturaleza no es una matriz, ni un recurso, ni una herramienta para la reproducción del hombre.

Donna Haraway

Múltiples ideas se han generado acerca de la concepción del término conocido como “naturaleza”, incluso el mismo ha sido nombrado o comprendido de formas distintas desde campos teóricos, sociales y políticos. Sin embargo, sigue siendo una expresión ambigua que se construye desde diferentes líneas discursivas que han fluctuado a través del tiempo. En este capítulo me detendré en algunos teóricos contemporáneos como Donna Haraway, Jenny Prince y William Cronon, quienes reflexionan sobre el concepto de naturaleza o lo natural, con la intención de proponer nuevos modos de relación que se distancian de la forma convencional que hemos aprendido. Así, el primer acercamiento al término de naturaleza será a partir de su definición básica en un diccionario común para luego profundizar de forma analítica sobre el mismo.

En el Oxford Dictionaries (s.f) se señala tres definiciones sobre el significado de naturaleza:

1. Conjunto de las cosas que existen en el mundo o que se producen o modifican sin intervención del ser humano.
2. Principio creador y organizador de todo lo que existe.
3. Conjunto de los constituyentes geográficos de la Tierra (el campo, los bosques, las montañas, los ríos, las aguas, etc.).

En efecto, como se puede observar en estos tres puntos del Oxford Dictionaries la naturaleza en un sentido común es algo tanto físico como interior, pero en cual el ser humano únicamente es el que mira o siente, pero no está dentro de esta definición. Del mismo modo, Vidal (2005), en su tesis sobre *Actitud ante la naturaleza en el arte actual* se apoya en tres definiciones del diccionario M. Moliner, semejantes a las señaladas anteriormente, cuya interpretación de la primera y la segunda corresponden a la expresión latina “*natura-naturans*” naturaleza creada, la creación (pág. 22). En contraste, también cita al respecto del término naturaleza, el libro de José Albelda y José Saborit, quienes desarrollan una clasificación más precisa del término según sus distintos usos, ayudando así a esclarecer la vaguedad del mismo. Partiendo de dos términos generales los autores citados por Vidal (2005, pág. 23) proponen las siguientes definiciones:

- a) Naturaleza, como el conjunto de todos los seres del mundo físico, incluyendo al ser humano. O sea, en su expresión más extrema, como “todo lo que existe”.
- b) Naturaleza (en minúscula según J.S.) con que designamos al carácter invisible de los seres y las cosas; a lo esencial, lo innato, lo espontáneo, lo instintivo, etc. Es decir, la naturaleza de un ser.

Entre la primera definición del diccionario Oxford y las dos últimas existe una gran discrepancia que debe ser observada con atención, pues desde ahí se puede explicar cómo se ha desarrollado históricamente la comprensión de este término. La idea central a tomar en cuenta radica en que el ser humano es parte de la naturaleza o es un ser externo a la misma. En efecto, debido a la confusión, como se puede notar, no existe una sola definición del término y aún se pueden encontrar otras propuestas o posibles respuestas a este “desconcierto”. Swyngedouw (2011) profesor de medioambiente y desarrollo de la Universidad de Manchester, también concuerda en que el término naturaleza es complejo y uno de los más variados dentro de la lengua; en su investigación titulada *¡La naturaleza no existe! La sostenibilidad como síntoma de una planificación despolitizada*, cita a Raymond

Williams (1988: 221) quien mencionó hace varias décadas: “La naturaleza es quizás la palabra más compleja del lenguaje, recorrida por todo tipo de historias, geografías, sentidos, fantasías, sueños e imágenes de deseo” (pág. 2) Además, Swyngedouw (2011) señala otra frase del mismo autor quien llega a la conclusión que a pesar de todo, la naturaleza es una de las metáforas más potentes y performativas de la lengua, tanto a nivel social como político. (Williams, 1980) Es por esta razón, que en el presente capítulo es importante seguir indagando distintas perspectivas que se han detenido a estudiar intensamente el modo por el cual hoy en día se acoge este término y además las supuestas polaridades dadas desde lo “natural-humano” que se han construido en el pasado y en la contemporaneidad.

La primera autora controversial es Dona Haraway, quien durante varios años ha investigado sobre la construcción de este término, como crítica e historiadora, propone una visión distinta del mismo: “la naturaleza es un concepto creado por nosotros y nosotras como ficción y como hecho”. (1999, pág. 123) Por lo tanto, considera que en la constitución discursiva de la naturaleza hasta el momento se ha reflexionado en su significado como un “otro”, anclado a las historias del colonialismo, del racismo, del sexismo y etc. Es así como, la autora señala que se debe pensar en encontrar otra relación con la naturaleza: “distinta a la reificación y la posesión”. De este modo, el concepto de naturaleza está cargado de concepciones erróneas, donde el hombre a lo largo de la historia ha hecho el intento de infundir un cierto tipo de confianza en su realidad esencial, así como se ha consumido los recursos finitos para dar lugar a cierta estabilidad y materialización de la misma controlando y vigilando sus fronteras. (1999, pág. 122)

Para comprender a profundidad esta última idea, acudo a William Cronon (1996) para quien la naturaleza igualmente es una construcción cultural, generada principalmente a través de los imaginarios de la cultura occidental. En este sentido, el autor toma como metáfora al desierto como lugar físico y simbólico, cuyo origen para varias generaciones tanto europeas

como estadounidenses ha resultado un principio fundamental para referirse al mundo natural comprendido desde un sentido romántico y espiritual. En especial en la historia de los Estados Unidos y Europa, el desierto, como sinónimo de naturaleza, ha desencadenado un lazo de acontecimientos por los cuales a lo largo del tiempo se ha mirado al desierto como una representación de un lugar prístino y totalmente natural alejado de cualquier tipo de civilización, donde los seres humanos han podido escapar y buscar refugio incluso de su propia existencia. (1996, pág. 1)

Antes de continuar, con la idea del desierto, cabe recalcar que este no es un símbolo universal, pues existe una gran cantidad de otras culturas no occidentales que también construyen su propia cosmovisión alrededor de la naturaleza, incluso tienen otras formas de nombrarla. Una de ellas es la cultura Maya, que según Ochoa (2008) cuenta con una herencia milenaria sobre la observación de la naturaleza basada en percepciones que surgen desde la riqueza de su entorno manifestada en conocimientos de la vida cotidiana en la cual se dan diversas prácticas rituales, discursivas y narrativas acompañadas de formas artísticas que precede también de la tradición oral. 1 (pág. 1)

Así también, John Cianchi reconocido sociólogo ambiental (2015) en su libro *Radical Environmentalism. Nature, Identity and More-than-human Agency*, concuerda con la imposibilidad de pensar en una separación entre naturaleza y cultura. Para el autor el medio ambiente puede entenderse como un gran paraguas de ideas sobre el significado de la naturaleza, sin embargo, la misma denota más que los significados que provienen de la cultura y representa los constituyentes orgánicos e inorgánicos de nuestro planeta. (pág. 29)

Cianchi explica que el concepto que se ha construido sobre la naturaleza no se encuentra presente en todas las culturas y únicamente existe donde la sociedad humana se hace distinguir de su entorno. Las narrativas que vienen de culturas indígenas tradicionales no establecen una separación conceptual o lingüística de la misma: “These are cultures that

conceive a single social field in which humans and non-humans occupy different categories of a social continuum.” (Cianchi, Nature, 2015, pág. 30). Cianchi señala, que, en Australia, en algunas culturas indígenas, la noción de naturaleza no existe y cita a (Laudine 2009, pág. 100) quien expone que los indígenas australianos están enraizados en la necesidad biológica de vivir con éxito en el medio ambiente, las culturas indígenas se han adaptado culturalmente para desarrollar procesos relacionales complejos en los que las personas aborígenes se consideran a sí mismas como parte inseparable del medio ambiente. Así también Cianchi, toma las palabras de Rosa (1996):

Everything in the world is alive: animals, trees, rains, sun, moon, some rocks and hills, and people are all conscious. So too are other beings such as the Rainbow Snake, the Hairy People and the Stumpy Men. All have a right to exist, all have their own places of belonging, all have their own Law and culture. (p. 23)

Se puede percibir entonces que la naturaleza, es, por lo tanto, como sugiere Cianchi (2015) una colaboración entre lo real y las representaciones que se generan a través de los procesos sociales, para ciertas culturas concurren distintas formas de percibir el medio ambiente y lo natural, como un todo en el cual ellos se sienten totalmente parte, es decir, no conciben brechas establecidas que se propongan categorizar lo humano, lo animal, o el mundo vegetal.

No obstante, es importante continuar después de haber recalcado que existe la mirada de otras culturas no occidentales presentes, la idea del desierto propuesta por Cronon (1996) quien nos puede llevar de manera general a comprender un lado de la historia desde la cual se propone retroceder 250 años hacia la historia de Estados Unidos y Europa. Alrededor de 1760, no se encontraba todavía a numerosas personas deambulando por los escondites remotos del planeta en busca de lo que hoy en día llamaríamos “*the wilderness experience*” (la experiencia del desierto). En el siglo XVIII, el uso más común de la palabra "desierto" en

el idioma inglés se refería a paisajes que habitualmente llevaban adjetivos muy diferentes de los que cautivan hoy en día. Un desierto se remitía a lo "salvaje" "desolado" y "estéril".

Esencialmente sus connotaciones eran cualquier cosa menos positiva, y la emoción que probablemente se sentía en su presencia era desconcierto o terror. Incluso Cronon señala que las asociaciones más fuertes de la palabra eran bíblicas, pues eran utilizadas para referirse a esos lugares que se encuentran al margen de la civilización, donde era más fácil perderse en la confusión moral y la desesperación. (1996, pág. 2)

Sin embargo, el autor explica que, a finales del siglo XIX, todas estas consideraciones cambiaron y estas tierras se convirtieron para algunas personas en algo diferente, antes comparado con la antítesis del jardín del Edén, ahora se había convertido en el Jardín que todos añoraban. En efecto, para Cronon (1996) esta transformación tan drástica se dio a partir de la noción de lo sublime y fronterizo. Por un lado, lo sublime surgió a partir de las expresiones culturales más antiguas del movimiento que en la actualidad conocemos como el romanticismo y más tarde esta noción cobra mayor fuerza cuando el filósofo Emanuel Kant (1764), escribe su ensayo titulado *Observaciones sobre lo bello y lo sublime*.

Específicamente en el capítulo "Sobre los diferentes objetos del sentimiento de lo sublime y de lo bello", Immanuel Kant (1764) se refiere a lo sublime desde los sentimientos y emocionalidad del hombre frente a la naturaleza. En este sentido, el autor apela a las sensaciones que se pueden sentir al momento de presenciar grandes fenómenos naturales y como estos, generan en el hombre un conmovedor y permeable sobrecogimiento que puede relacionarse a lo aterrador y a la vez a lo extraordinario. De ahí surge la curiosidad por los vastos desiertos, escenarios en los cuales surge el enfrentamiento entre lo grande, lo prohibido de una naturaleza que había sido considerada hasta ese momento indomable para el ser humano:

Lo sublime presenta a su vez diferentes características. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía, en algunos casos meramente un asombro tranquilo, y en otros un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo sublime terrorífico, a lo segundo lo noble, y a lo último lo magnífico. Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica. (Kant, 1764, pág. 3)

Por otro lado, lo fronterizo se refiere más peculiarmente a lo estadounidense, aunque también tenía sus precedentes y paralelos europeos. Esto se desarrolla con una idea igualmente romántica conocida como primitivismo, cuyo sentido prevalecía en ser el mejor antídoto contra los males del mundo moderno, extremadamente civilizado. De esta forma, estos buscaban regresar a una vida más simple y primitiva y en los Estados Unidos, esto se encarnó de manera más llamativa en el mito nacional de la frontera. (Cronon, 1996, pág. 7)

Para Cronon, estas dos tendencias fueron las que convirtieron al desierto o en general a la naturaleza desde una mirada occidentalizada en un lugar sagrado y en el gran mito de la nación. De pronto surgió una gran pasión por las tierras salvajes y los turistas buscaban sentir en estos lugares la experiencia de la aventura sublime (1996, pág. 9). En esta idea coincide Donna Haraway quien señala que, al prevalecer la necesidad por estar cerca de este tipo de paisajes, surgen las excursiones turísticas, con el único afán de encontrarse con ese espacio sublime y el espejo de uno mismo. Así como, desde los comienzos de la modernidad cuando a raíz de la industrialización la naturaleza comienza a ser devastada, las intenciones de los ecologistas es preservarla, dando lugar a otro tipo de problemas, pues para lograr esta acción se generaban procesos contradictorios en los cuales todo ser humano habitante de estas tierras debía ser expulsado para lograr una supuesta conservación, sin pensar en que para los agentes que vivían en este espacio no existían tales categorías separadas entre naturaleza y cultura. (Haraway, "**política y sociedad**", 1999, pág. 122)

El filósofo, sociólogo y antropólogo Bruno Latour, concuerda igualmente, en su conferencia en el French Institute de Londres (2011), señala que la crisis ecológica actual que

vive nuestro tiempo, se debe a la existencia de una distancia abismal entre nuestras preocupaciones y los verdaderos problemas que plantea la ecología. Esto sucede debido a esa distancia por la cual se ha valorado o estigmatizado a la naturaleza durante tanto tiempo, no únicamente por el concepto de lo sublime previamente mencionado, sino también por la nueva era del antropoceno, donde el humano es considerado como la principal fuerza geológica que modela la tierra y además como el único responsable del cambio climático y las actuales condiciones del mundo. Es así como, Latour señala que uno de los problemas claves es que se entiende a la tierra como un sistema global y no como un conjunto de múltiples entidades. En sus propias palabras:

Nadie observa la Tierra globalmente, nadie observa un sistema ecológico desde ninguna parte, ni el científico ni el ciudadano, ni el productor agropecuario ni el ecologista y, no lo olvidemos, tampoco la lombriz. La naturaleza ya no es lo que se abarca desde un punto de vista distante al que el observador puede saltar idealmente para ver las cosas “como un todo”, sino el ensamblaje de entidades contradictorias que deben ser compuestas como un conjunto. (Latour, Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante el arte y la política., 2011, págs. 71-72)

Con la misma perspectiva, Haraway explica que se debe volver a repensar a los actores que se encuentran implicados en la construcción de las supuestas categorías de naturaleza y cultura. Los actores no somos únicamente “nosotros”, si el mundo existe para nosotros como “naturaleza”, esto implica un tipo de relación en conjunto conformada por varios actores que no sólo son humanos, no son todos orgánicos ni tampoco tecnológicos. Es así como la autora, propone que en general se debe dejar a un lado las historias rituales, así como las historias de la ciencia y la tecnología como paradigmas estáticos de racionalismo. (1999, pág. 123)

Para terminar con la mirada de Haraway, al repensar el concepto de naturaleza, la autora propone nombrarla desde su lugar común, una cultura pública con varios habitantes

que configuran y habitan la tierra. Lo define como *topos*; lugar en el sentido retórico o un tópico a tener en cuenta en temas comunes, de esta manera la naturaleza es rigurosamente, un lugar común. Al detenerse en este lugar común, se debe ordenar el discurso, para comprender las raíces de la memoria. Al referirse a tópico, Haraway señala que viene del inglés del siglo XVII los *topicks gods*, los dioses locales y específicos de distintos orígenes y pueblos, quienes permiten la rehabilitación de lugares *comunes* cuyo sentido recae en que la naturaleza como lugar común reconstruye la cultura pública. Así como también, es un *trópo*, figura, construcción, artefacto, movimiento y desplazamiento, es decir, la naturaleza no puede preexistir a su construcción; esta construcción se articula sobre un determinado movimiento un tropos o giro. (Haraway, 1999, pág. 123)

Como se había sugerido en un principio el concepto de naturaleza se ha concebido de distintas maneras, incluso existen varias miradas históricas y culturales sobre el mismo. No obstante, en este punto se podría decir que claramente es necesario pensar de un modo distinto en este término, y no únicamente pensar, sino también buscar distintas posibilidades de relación con lo que llamamos el mundo natural. En este sentido, en relación a lo que se señalaba en el párrafo anterior, sobre el lugar *común* mencionado por Haraway el antropólogo Eduardo Kohn en su libro *How Forests Think* (2013), se apoya de las últimas ideas sugeridas sobre la no separación entre los distintos actores existentes y el compromiso cotidiano con otro tipo de criaturas, para abrir nuevas posibilidades para la relación y el comprender.

De este modo, contribuye a las críticas posthumanistas sobre la manera en que se han tratado a los humanos como únicos y, por lo tanto, separados del resto del mundo. (pág. 7) En la convivencia en *Ávila Runa* de la Amazonía ecuatoriana, el autor repasa a través de un análisis profundo el significado de las relaciones humanas con los seres no humanos. Su

reflexión radica en observar como los bosques tienen la capacidad de pensar, desde la conexión entre los procesos de representación (que forman la base de todo pensamiento) y además propone una observación etnográfica que está más allá de lo humano. En efecto, Kohn desde varias suposiciones cuestiona y replantea los conceptos preconcebidos antropológicos y nombra a este enfoque como la "antropología más allá de lo humano" Sin embargo, el objetivo del autor no es eliminar lo humano ni tampoco reinscribirlo, sino abrirlo. (Kohn, 2013, pág. 5)

Después de comprender algunos postulados importantes sobre las distintas perspectivas sobre lo que hoy en día se entiende como concepto de "naturaleza", es importante recalcar que el mismo es un término que ha mutado y sigue transitando. Entre los distintos autores referidos en este capítulo, ellos coinciden en que existen múltiples formas de naturaleza incluyendo al ser humano y otros agentes orgánicos e inorgánicos, quienes conviven y habitan el mundo, y como sugiere Vidal (2005): "(...) todo lo que nos rodea es naturaleza en distintos niveles de transformación (..)" (pág. 17)

En este sentido, es vital hacer énfasis en la posibilidad de abrir las discusiones, no tanto reescribirlas, sino quizás, permitir que varias voces sean incluidas en este discurso. Con este impulso es importante citar a Jenny Prince, conocida como escritora de la naturaleza, quien a través de la literatura ha cambiado el modo en el cual se comprende este término. En su texto *The Believer-Thirteen Ways of Seeing Nature in L.A.*, escribe desde los Ángeles como el mejor lugar para pensar y escribir sobre naturaleza, pues ella piensa que hoy en día se debe cuestionar totalmente la forma en la cual se ha venido haciendo hasta la actualidad: "why need to rewrote entierly the stories we tell about nature, and why L.A. is the best place to do it." (Price, 2006, pág. 4) La ciudad, su entorno y sus habitantes son parte de su análisis, siendo factores que conforman un tipo de natura, que no se construye por causalidad sino al contrario dependen de toda una red de acciones y condiciones para subsistir. Es así como

Jenny Prince a partir de 13 formas de mirar la naturaleza, demuestra como en un espacio tan urbano como Los Ángeles existen múltiples ecosistemas activos. Un ejemplo de aquello son los recursos que se consumen a diario; alimentos, cosméticos y otros creados a partir de elementos naturales.

Para concluir, es interesante observar como el mundo se construye a partir de discursos que muchas veces se encuentran normalizados y se consideran inmóviles. Existen cosas que no se cuestionan porque culturalmente están construidas de un sólo modo. Por esta razón, es importante la apertura que estas maneras de hablar del mundo natural han planteado desde hace algún tiempo. Quizás para muchos sean asuntos sin valor alguno, aunque lo evidente deja de serlo en el momento en que se transfigura. Así como, es muy significativo entender las posibilidades que sugieren los autores que se han presentado a lo largo de este capítulo, ya que son voces que hoy en día dialogan a través de sus distintas teorías para esclarecer sistemas hegemónicos donde no existen los intermedios ni los híbridos, pues aún persiste únicamente la costumbre de conocer o aceptar una sola postura que se contrapone con la otra. Sin embargo, gracias a la apertura de nuevos conocimientos, el concepto de naturaleza se expande y el ser humano se fusiona en ella y deja de ser el centro del mundo, se fragmenta y multiplica.

Capítulo 2

El nombrar de las formas: naturalezas híbridas y monstruosas

Existe-t-il de formes qui n'ont pas de nom ou qu'on ne peut nommer et, á l'inverse, la langue est-elle capable de d'émettre des énoncés qui ne produisent aucune forme ?

Alain Fleischer

Pensar sobre un mundo sin categorizaciones, es sumamente complejo, pues los seres humanos persistentemente buscamos nombrar, dar nombre a todo lo que nos rodea, incluso como había mencionado en el capítulo anterior lo concebido como *naturaleza* tiene un lugar en nuestro imaginario. Sin embargo, en este capítulo analizaré distintos discursos que parten desde la esfera artística, los estudios culturales e incluso se podría decir científicos, que buscan situarse dentro de las ideas cercanas a lo híbrido y a los intermedios, es decir, lo que no entra dentro de lo normalmente aceptado y podría ser considerado como algo monstruoso. Seguramente, para hablar de estos híbridos deba pasar por el manifiesto cyborg de Donna Haraway, quien afirma: “Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (1984) Así como también, corresponda hacer referencia a Foucault, quien en su libro *Los Anormales* de 1974, habla sobre lo monstruoso (2007). A estas teorías y pensamientos se puede llegar desde varios mundos y disciplinas, pero en esta ocasión partiré desde lo más fundamental; el universo de las formas y las múltiples preguntas que podrían surgir alrededor de ellas.

¿Qué son las formas? ¿Cómo estas se constituyen? ¿Cómo se las ha concebido tradicionalmente? ¿Cómo performan y habitan el espacio de la mente? y finalmente ¿Qué narrativas e historias se construyen alrededor de las mismas?

Para Álvarez (2007), en *La geometría de las formas de la naturaleza*, la necesidad por comprender y dominar el espacio, dio origen a la geometría. Los griegos fueron los primeros en interesarse por reflexionar sobre la naturaleza de los números y los objetos matemáticamente. A partir de ello, surgió la escuela Jónica creada por Tales de Mileto (600 a.C) y luego la conocida escuela pitagórica fundada por Pitágoras (550 a.C). Fue así como, el espacio y la figura fueron concebidos por el hombre como una abstracción mental. Más tarde, la autora señala, se dieron más explicaciones formales y varias de ellas tenían relación con la naturaleza, abordada desde el estudio del universo y la tierra como cuerpo geométrico, incluyendo a las plantas y animales. (2007, pág. 5)

El estudio de Sánchez y Miramontes (2009), coincide en que el mundo se construye a partir de patrones y estructuras geométricas plasmadas tanto en el mundo vivo como en el inerte. Así, los autores separan en dos categorías lo vivo e inanimado, donde se encuentran múltiples patrones, colores y formas. Sus ejemplos son las dunas de arena, cuyas irregularidades se relacionan con la interacción del viento con la arena formando ondas y fluidos. Así como también, hablan de patrones de coloración que brotan de reacciones químicas que a través de mecanismos internos formando geometrías como círculos, espirales, entre otros. (2009, pág. 102)

Para aterrizar a profundidad sobre el concepto de la forma se toma como referencia a Tatariewicz (2001), quien habla del mismo en su libro llamado: *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* y específicamente en su séptimo capítulo analiza la forma a partir de cinco conceptos. En primera instancia, el autor señala

que existen pocos términos que han sido tan duraderos como el de la *forma*, está ha permanecido desde los romanos y a la vez pocos términos han sido tan internacionales:

El término latino de forma ha sido adoptado por muchas lenguas modernas; el italiano, el español, el polaco y el ruso lo han aceptado sin hacer ningún tipo de cambios: otras lo han hecho alterando ligeramente (como sucede por ejemplo con *forme* en francés, *form*, en inglés y *Form* en alemán) (Tatarkiewicz, 2001, pág. 253)

Ahora bien, en relación a las distintas definiciones que da el autor la primera plantea a la forma como *disposición de las partes*, la segunda en cambio se refiere al momento en el cual el término de la *forma* se aplica a los sentidos y, por último, la *forma* como el significado del límite o contorno de un objeto. Estas tres definiciones señaladas por Tatarkiewicz tienen que ver con concepciones que vienen desde la estética. Los siguientes términos, en general, son comprendidos desde la filosofía y luego se extienden a la estética. En breves rasgos, partiendo de Aristóteles, quien definía la *forma* como *la esencia conceptual de un objeto* y más adelante Kant quien percibía la misma, como la contribución de la mente al objeto percibido. (2001)

En la actualidad, desde la estética del arte y la ciencia, Alain Fleischer curador y fotógrafo de la exhibición titulada *Le Revés de Formes* realizada en Paris en el 2017, comenta que, a través de los progresos científicos dados en las últimas décadas, existen varias técnicas y medios para concebir y crear formas, antes difícilmente imaginadas. En efecto, hoy en día gracias a los múltiples avances, desde prácticas tanto artísticas como científica o la unión de éstas, existe la posibilidad de vislumbrar diferentes maneras de crearlas, cuestionando su uso y a su vez el aporte que las mismas podrían generar al imaginario colectivo. Los progresos científicos y contemporáneos han evolucionado cada vez más en el modo de encontrar formas cada vez más creativas como; la estereolitografía y el scanner a 3D. (2017, pág. 10)

Es así como, el autor recurre nuevamente al sentido común del significado de la forma, la cual para él tiene varias características; visuales, sonoras y táctiles que conlleva a

una realidad física a ser concebida, percibida e identificada. Las formas clásicas parten en nuestra imaginación desde los ejemplos clásicos, la geometría, etc., pero para Fleischer también existen fenómenos con contornos irregulares, que no son establecidos y bien definidos. De la forma deviene lo deforme y lo informe, no todo viene del resultado de un proceso que nosotros lo podríamos tildar como estético. Sino más bien, viene de esas formas de lo vivo, como una materia, cuya identidad que se transforma, genera rupturas, accidentes y metamorfosis. (2017, pág. 10)

En este sentido, el reciente estudio de dos artistas contemporáneos Hichman Berrada y Annick Lesne, señala que las formas comparten un destino en común: pasan el instante inicial donde una acción exterior les ha conformado, se deforman, se degradan progresivamente, hasta llegar nuevamente a lo informe, lugar desde donde salieron. En contraste, los dos artistas investigan una nueva categoría de formas: las formas durables, renovables indefinidamente y no perecibles a la erosión. Son formas que emergen de su propia dinámica interna. Así los autores citan dos términos importantes, la primera *Estructuras Disipativas*, término acuñado por Ilya Prigogine (Premio Nobel de Química en 1977) estas formas aparecen por el efecto de un proceso generador alimentado por un flujo exterior de materia y de energía. El segundo en cambio es la noción de *auto-organización*, cuya función se describe como la aparición espontánea de un orden dentro de un sistema abierto, alimentado y continuo. Si el flujo exterior se para, las formas se paralizan. Pero si son alimentadas, se renuevan y resisten a la desorganización. De esta manera, el contraste entre las forma dinámicas y las formas inertes es tangible alrededor nuestro, por ejemplo: el relieve de la costa, que se renueva por la corriente marina opuesto a un relieve de una antigua montaña, donde solo se genera una lenta erosión irreversible; las olas del océano , opuesta a las líneas del agua después que hayamos tirado una piedra; la duna en movimiento que se

perpetúa, esculpida, pero también alimentada por el viento cargado de sal, así como el palacio que se convierte simplemente en un montón de piedras sin orden ni estructura.

Volviendo a las ideas del fotógrafo Alain Fleischer (2017) el autor sugiere que la existencia de formas informes dadas por su particularidad orgánica con superficie e interior irregular puede devenir un monstruo de carácter anormal que desconcierta o atemoriza, esto se puede percibir claramente en su obra titulada *L'Apparition du monstre (cactus) (2016)*, siendo una imagen de infografía animada donde el fenómeno de *Cristation* en francés, fenómeno perteneciente a una morfología anormal de la planta, según Fleischer es poco aceptado dentro del circuito científico constituyendo una mutación estéticamente fascinante. (pág. 16)

En efecto, Fleischer (2017) da una entrada importante para detenerse particularmente en la estética de lo monstruoso que por un lado ha constituido históricamente un modo de percibir socialmente al otro por ser fisiológicamente distinto y por otro ha devenido una categorización dentro del estudio de las formas. Andrea Torrano, doctora en Filosofía en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina (s.f.) parte desde la filosofía de la cual sugiere que en posmodernidad se ha dado una nueva ontología considerada relacional, formula como proposición central “el ser en relación” (Simondon, 2007), En este sentido la autora en sus propias palabras afirma:

Lo que significa afirmar que los seres no existimos como entes independientes sino sólo en relación, nos continuamos unos con otros sin demarcaciones claras que delimiten entidades previas a la relación. Es a partir de esta ontología que algunos autores han abandonado la visión tradicional del sujeto y proponen nuevas subjetividades ligadas a la monstruosidad. (Torrano, s.f., pág. 1)

Dicho este postulado, por un lado, la autora inicia su artículo estableciendo lo que se entiende por el término de “monstruo”, viene de la expresión en latín *monstrum* y significa básicamente “mostrar”, lo que señala o marca una diferencia. Además, etimológicamente

Torrento confirma que se remite a términos como “monstruoso, horrible”, cuyo significado profundo deriva a todo lo que esta fuera de la ley o la excepción de la norma. Por otro lado, Torrento (s.f.) señala que existen dos vertientes desde las cuales se puede estudiar a la idea de lo monstruoso: la estética y la moral. La primera se refiere a al concepto de belleza relacionado a lo monstruoso con la fealdad que se opone a lo bello, es decir a las formas informes, desproporcionadas e asimétricas. La segunda, se relaciona a la perspectiva de la moral y a un modelo de comportamiento del cual habla Foucault. (pág. 2)

En su famoso libro llamado *Los Anormales*, Foucault (2007) señala que hablar sobre lo monstruoso requiere directamente una noción jurídica que constituye directamente la naturaleza humana. De esta manera, el autor sugiere que temporalmente desde la Edad Media se hablaba de dos reinos: reino animal y reino humano, el hombre con cabeza de buey y el hombre pájaro monstruoso: una mixtura de formas: quien no tiene ni brazos ni piernas, como una serpiente, es un monstruo. Transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad. (pág. 68)

En efecto, se puede suponer que de cierta forma Foucault está hablando de un arquetipo de hibridez dada en la naturaleza del cuerpo humano. No obstante, si trasladamos este concepto nuevamente a la naturaleza de las formas se puede pensar en ellas con estas mismas características, cuyo principal desafío se da en ciertas naturalezas que apelan a una especie de deformidad ligado a lo monstruoso, esto se pudo comprobar en los cactus de Alain Fleischer (Fig. 1).

Para introducirse un poco más hacia las naturalezas monstruosas en el libro *Art of living on a damaged planet: Monsters of the anthropocene* (2017), varios autores discuten la idea de lo monstruoso desde el concepto del antropoceno y se preguntan, qué

tipo de monstruo somos nosotros hoy en día. En este sentido, explican que la vida ha sido monstruosa desde siempre, pues si se piensa desde las células procariotas (bacterias y arqueas) estas dieron a luz a distintos organismos que envolvían a otros, formando células nucleadas y organismos conocidos como eucariotas. Como sugieren los autores desde sus inicios la vida ha resultado ser un tanto monstruosa, sin embargo a través de la historia la monstruosidad ha cambiado y en la actualidad lo monstruoso sirve para pensar en el antropoceno. Desde una perspectiva ecológica se entiende que los monstruos pertenecen a las formas de vida multifacéticas que representan la simbiosis y alteraciones de la tierra. El modo de vida moderna que llevamos, ha desatado grandes amenazas aterradoras para los seres humanos; los autores hablan de medusas gigantes, nuevos patógenos y procesos químicos. Esto está totalmente conectado a las actividades del mundo moderno, cuyo modo de operar obliga retroceder a las formas monstruosas que en un pasado se había intentado eliminar. (Tsing et al., 2017, pág.6)

Es así como, en este libro se plantean dos ideas esenciales para comprender el imaginario monstruoso:

The monsters in this book, then, have a double meaning: on one hand, they help us pay attention to ancient chimeric entanglements, on the other, they point us toward the monstrosities of modern Man. Monsters ask us to consider the wonders and terrors of symbiotic entanglement in the Anthropocene. (Tsing et al., 2017, pág. 5)

A partir de las actuales condiciones del medio ambiente, la llamada naturaleza se convierte en algo desconocido, los paisajes descubiertos, con heridas abiertas son parte de una monstruosidad que atrapa a la vida del hombre moderno, donde el progreso no hace más que ser un mal chiste, una mala historia. Es así como, lo monstruoso propone partir desde los personajes mínimos, las historias y agencias que permiten desafiar la figura e ideas del hombre y sus peripecias (Tsing et al., 2017, pág. 5)

Ahora bien, lo híbrido está completamente relacionado a las naturalezas monstruosas que vienen del antropoceno. Haciendo énfasis en este concepto, por un lado, lo híbrido puede ser definido desde el ámbito biológico como: organismo vivo animal o vegetal procedente de especies o subespecies distintas, o de cualidad (es) o razas diferentes(s). (EcuRed, s.f.). Por otro lado, lo híbrido conlleva a otros procesos que se desarrollan desde la unión entre distintas ecologías, cuerpos y materialidades. En un Simposio Titulado HYBRID MATTERS llevado a cabo en el *Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki* (2016), artistas, curadores, sociólogos, ecólogos y otros investigadores se reunieron a discutir acerca de ecologías híbridas y la convergencia de nuestro entorno con la tecnología, y fundamentalmente, los cambios intencionales o no intencionales de nuestro planeta a partir de la actividad humana. Uno de los temas, de interés fue la hibridación interespecífica de la vida humana, animal y plantas que a la vez se relacionan con máquinas y redes.

De esta forma, las ecologías híbridas permiten entender que el concepto del medio ambiente es un campo expandido, cargado de materialidades tanto artificiales como naturales. Las realidades múltiples demuestran que existe la proliferación de entidades que habitan el mundo, un ejemplo de aquello son los organismos que se han generado con el plástico y los animales del océano, es decir, estos seres se han vuelto parte de todos los desechos humanos, entonces los mismos tienen una parte de nosotros, son totalmente híbridos. Haraway, ya lo dijo: Un ciborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción (1984, pág. 2). Esta cita, fue mencionada en el inicio de este capítulo, pues resalta el carácter híbrido de la contemporaneidad, pues como ella mismo señala solo debemos acudir a la ciencia ficción, cuyo contenido está lleno de ciborgs -criaturas de cuerpos fusionados entre máquinas y animales. No puede ser distinto en las ecologías actuales, el mapa se extiende y propone resolver o comprender cuáles son las agencias de los intermedios, también entendidos como híbridos, sobre cómo los humanos y

los no-humanos se encuentran y además cómo estos están representados tanto en el imaginario cultural, ambiental y científico.

Partiendo desde esta conceptualización acerca de lo híbrido y las formas monstruosas, es importante detenerse en algunos proyectos artísticos que justamente se encuentran en medio de estas discusiones donde se admiten subjetividades mixtas en el ámbito tanto humano como no-humano.

Un proyecto que se remite a las formas híbridas de la contemporaneidad es *La planta Nómada* de Gilberto Esparza (2008-2013), quien ha creado una especie híbrida, conformada por varios organismos que coexisten en simbiosis para sobrevivir en entornos contaminados. La función principal de esta planta-robot fue creada para restaurar a pequeña escala los daños del entorno. Citando las palabras del artista:

El agua, fuente de energía vital para la sobrevivencia, es uno de los recursos más afectados por la contaminación. La planta nómada es un organismo vivo, constituido por un sistema robótico, una especie vegetal orgánica, un conjunto de celdas de combustible microbianas y fotovoltaicas. Se trata de la unión de distintas formas de inteligencia que constituyen una especie más fuerte, entendida como un anticuerpo, con el potencial para restaurar a pequeña escala los daños del entorno. (Esparza, 2008-2013)

Otro artista que trabaja en la misma línea, es Nicolás Lamas cuyas prácticas se centran en el trabajo con objetos, instalaciones y esculturas en relación a la naturaleza transitoria e híbrida de la realidad. En su exposición *The Form of Decay, P/////AKT*, trabaja con objetos situados entre un espacio de oficina y un sitio arqueológico. La instalación recrea un ambiente salvaje y esterilizado, dado por los distintos objetos de materialidades tanto orgánicas como producidas por el hombre (Aujourd'hui, 2017). Al observar las fotografías del registro de la instalación, se puede observar este cruce de materialidades y temporalidades que se crean al encontrarse con objetos que, de cierta forma, obligan a pensar en los procesos enredados que pueden estar atrás de cada una de estas formas ubicadas en el espacio. Un

saquillo de paja desbordado, con la funda que lo contiene abierta y rota por los lados, un palo y piezas de máquinas desechables. Todos estos elementos pueden ser traducidos desde distintas perspectivas, pero en general pueden ser aquellas formas que apelan a un encuentro de naturalezas en plural y en particular.

Efectivamente, a través de estas obras se puede observar la búsqueda por romper la idea de la forma clásica constituida por apariencia y estructura, o las formas que se pueden generar y percibir en los paisajes y entornos naturales. La idea de la forma va más allá, puede partir de un pensamiento o de una idea que luego de transformarse es un cyborg, o, es más, en formas que están dentro de nuestros ecosistemas visibles y no visibles. El quehacer tanto artístico como el de otras disciplinas es crear un diálogo con las formas que cuestionan el modo en el cual entendemos el concepto de naturaleza tanto desde la artificialidad, la plasticidad, la materia orgánica e inorgánica. Términos como la monstruosidad permiten contextualizar ciertas ideas en relación a como los seres humanos perciben el mundo y como estas formas poco reconocidas por los mismos resultan monstruosas, pues al no pertenecer a los compuestos establecidos resultan ser formas que escapan de las estructuras preestablecidas. Al mismo tiempo, considerarse monstruosos nos permite a nosotros los humanos detenernos en nuestra propia naturaleza, es decir, habitar realmente nuestras corporalidades tan mezcladas con las otredades y organismos vivos.

Para terminar, es necesario detenerse en ciertas preguntas que planteé al principio del capítulo y quizás ahora con todos los ejemplos y cuestionamientos desarrollados se pueda tener más en claro: ¿Cómo performan y habitan las formas en el espacio de la mente? y ¿Qué narrativas e historias se construyen alrededor de las mismas?

En este sentido, es importante hacer énfasis en la idea de Alain Fleischer (2017) quien ha significado un referente en torno a la reflexión de las *forma* para este capítulo, pues él

sugiere que el conocimiento y la construcción de la mente humana ha seguido ciertos modos de operar desde el nacimiento, la percepción de la mirada está de cierto modo domesticada para capturar de manera general las formas más familiares, unas de ellas son las formas geométricas o las humanas, sin embargo, aquellas que no tienen ninguna familiaridad pueden crear confusión e incluso recelo. El lenguaje ha permitido que nosotros los humanos aprendamos a categorizar a través de nombres, verbos y adjetivos, así nombramos y enunciamos lo que conocemos y observamos, pero hoy en día todas las formas que transitan el planeta obligan a ampliar nuestros sentidos. Lo importante entonces en esta reflexión sobre las formas, reside en la concepción de otros relatos, en otras agencias, que se entrecruzan y dejan de ser historias desvinculadas, es importante saber que todo está relacionado y de alguna manera infectado, parasitado, deformado.

Capítulo 3

Naturalezas performativas entre múltiples presencias

Matter, like meaning, is not an individually articulated or static entity. Matter is not little bits of nature, or a blank slate, surface, or site passively awaiting signification; nor is it an uncontested ground for scientific, feminist, or Marxist theories. Matter is not a support, location, referent, or source of sustainability for discourse. Matter is not immutable or passive. It does not require the mark of external force like culture or history to complete it. Matter is always already an ongoing historicity.

Karen Barad

En el capítulo anterior, reflexionaba sobre la naturaleza de las formas, sobre aquellas que pertenecen al mundo, pero se encuentran en los intermedios y los híbridos, cuya existencia puede resultar incómoda, insostenible para la percepción humana, desagradable por su constitución monstruosa e imposible de categorizar. En este capítulo, extendiendo la misma línea reflexiva sobre la naturaleza de las formas, con la intención de repensar nuevamente nuestra relación como humanos con las formas no-humanas pertenecientes a nuestro entorno. Algunas preguntas surgen al respecto al pensar en las formas como múltiples organismos vivos que habitan tanto nuestra mente como nuestros entornos: ¿Cuál es la voz de los distintos organismos vivos? ¿Cómo se extiende la capacidad de agencia a los organismos no-humanos? ¿Cómo es su existir en el mundo? y finalmente ¿Cómo nosotros como organismos racionales y pensantes nos relacionamos con los mismos?

Desde una perspectiva metafórica la existencia de la agencia en los organismos vivos pueden concebirse como *naturalezas performativas*, cuya presencia en el mundo se encuentra asociada a la capacidad de agencia en la cual se reconstituyen nuevas naturalezas articuladas

a otras formas de convivencia en las cuales se puede reconocer esta capacidad de accionar en el mundo, como organismos organizados para crear un diálogo entre otros seres vivos que experimentan su existir a través del otro no humano.

Al tomar el término *performativas* (del inglés *to perform*, acto), hago referencia a la acción u realización que pueden tener cualquier tipo de organismo vivo tanto visible como invisible. Al tener presencia propia, sin tener que generar una acción explícita, estas, por su solo existir cuentan con cierta capacidad performativa. Aunque el filósofo John Austin se refiere con performatividad al acto del habla, esta para mí no debe abarcarse únicamente a través del lenguaje oral, sino a través de múltiples lenguajes y corporeidades que pueden partir de mínimos gestos, sonidos, olores y fluidos. Pienso en los parásitos, por ejemplo, conocidos por vivir del otro, o en ciertas bacterias que viven en nuestro propio cuerpo, son naturalezas performativas porque su propio movimiento y actividad es considerada como una acción que se gesta de su interior hacia afuera, quizás nosotros los humanos no podemos notarlo, pero al menos podemos percibirlo.

En este sentido, para profundizar la idea de *agencias no humanas*, es importante hacer referencia a John Cianchi (2015), quién en su libro *Radical Environmentalism. Nature, Identity and More-than-human Agency*, habla sobre la agencia tanto humana como no-humana y especialmente en el capítulo *Nature, Identity and More-than-human Agency* el autor se pregunta: “How might agency be extended to nature and how might a form of agency that is experienced when humans are in relationship with nature (which, of course, we always are) become a useful sociological concept?” (Cianchi, 2015, pág. 34)

Primeramente, Cianchi (2015) explica que comúnmente en los estudios de las ciencias sociales, la agencia se considera como una capacidad humana única, concebida desde una visión ontológica y epistemológica, percibida como dos dualidades: lo humano y no humano como dos polos distintos, al mismo tiempo esto ha generado que los modos de identificar lo

no humano se convierta en formas de representación como, por ejemplo, el antropomorfismo (pág. 34).

De esta manera, el autor sugiere que al comprometerse con el concepto de agencia más que humana, se abre la posibilidad de explorar la supuesta brecha entre la naturaleza y la humanidad. Al reconocer el existir de la agencia más que humana se desata la posibilidad de movilizar la forma en que miramos desde una perspectiva sociológica la naturaleza, siempre desde una visión pasiva, comparada con objetos, sin pensar en un mundo multifacético y dinámico de vivas relaciones extendidas a organismos y sujetos no humanos. Para Cianchi, la literatura conceptualiza de tres formas distintas la agencia más que humana; la primera rechaza totalmente la posibilidad de agencia a lo no humano, justificando que esto es algo que únicamente los seres humanos ejercitan, la segunda reconoce dimensiones de la agencia humana, como la sensibilidad y la intencionalidad, en otras especies animales, y la última en cambio, posibilita la agencia extendiéndola a toda la naturaleza, comprendiendo también artefactos construidos por el hombre. (2015, pág. 34)

Por último, las ideas de Cianchi residen en algunos conceptos claves para continuar esta discusión a partir de otros autores y artistas que reflexionan a partir de la necesidad de ampliar la agencia hacia otros actores no humanos. De esta forma, para Cianchi (2015), el repensar de las agencias de los no humanos significa superar totalmente la exaltación histórica humana, es decir, empezar a pensar a la humanidad y devenir en el mundo desde otros puntos de partida, quizás rompiendo la misma historicidad y reconceptualizando lo que nos define como humanos como un amplio espectro multidimensional y de características variables reconociendo la agencia en otros organismos. Un árbol, un río, una planta o una roca tienen diferentes agencia, cada uno performa en el mundo de una manera distinta, cada uno cuenta con un mundo amplio. Sin embargo, nos hemos acostumbrado a pensar en una

naturaleza cerrada, sin dejar espacio a las a numerosas individualidades, formas, actores.

(pág. 35)

Donna Haraway como John Cianchi, manifiesta esta necesidad por ampliar la voz de las múltiples identidades: en su libro *Manifiesto de las Especies de Compañía: Perros, gentes y otredad significativa*, recalca:

El mundo es un nudo en movimiento. Tanto el determinismo biológico como el cultural son ejemplos de una concreción errónea —es decir, en primer lugar, el error de aplicar categorías abstractas provisionarias y locales como “naturaleza” y “cultura” a todo el mundo y, en segundo lugar, confundir las potenciales consecuencias con los fundamentos preexistentes—. No hay sujetos ni objetos preconstituidos, ni fuentes únicas, ni actores unitarios ni finales definitivos. (2017, pág. 6)

Proporcionar voz , gesto acción o agencia a un organismo vivo, o al contrario asumir como humanos la existencia de los mismos obliga a señalar ejemplos concretos que ejemplifiquen estas formas de vida en distintos ámbitos. Uno de ellos, es la posibilidad de agencia de las plantas, seres vivos que habitan el planeta tierra y quizás otros planetas más. Se podría conceptualizar y analizar también desde otros organismo orgánicos e inorgánicos, ya que como se ha puntualizado es imposible numerarlos o clasificarlos, sin embargo, en esta investigación de naturalezas y formas performativas me detendré en ciertas plantas específicas analizadas a profundidad más adelante.

De esta manera, partiendo desde el existir de las plantas, Michael Marder (2013), profesor en la Universidad del País Vasco, concentrado en fenomenología de la filosofía continental, pensamiento ambiental, y filosofía política, escribe sobre el imaginario propio de las plantas y a la vez sobre nuestro pensamiento sobre ellas en su libro *What Is Plant-Thinking?* Así como también, la posibilidad del humano representado como planta y deshumanizado de sí mismo y alterado con su encuentro con el mundo vegetal. (pág. 1) Para el autor, se puede encontrar una extensión dinámica en el crecimiento de una planta y el

cuerpo como distintas intencionalidades tanto vegetales como humanas. La agencia de una planta u intención no es unidireccional, pues las raíces buscan nutrientes, navegan por múltiples laberintos ambientales, perciben la humedad del suelo y generalmente pueden evitar el movimiento que pueden causar otras raíces cercanas. A esto Marder lo llama una combinación de crecimientos pasivo y al mismo tiempo como una actividad altamente activa. (2013, pág. 129)

Es así como, el autor propone que la filosofía del cuerpo debería resonar con el pensamiento de la planta. Refiriéndose a la intencionalidad pre-reflexiva de corporeidad de Maurice Merleau-Ponty, o *el lenguaje del cuerpo*, comparte varias características con la de las plantas: “Located in a determinate context, the body exhibits a non-conscious intentionality in its very motility—for instance, in the minute movements of muscles, restricted to the peripheral nervous system, that make up the act of raising one’s hand.” (2013, pág. 130) Para las intencionalidades corporales y vegetales, la bifurcación sujeto/objeto es irrelevante; sus actos de vida no "objetivan" aquello hacia lo que se orientan y, por lo tanto, no obedecen a una estricta separación. Nuestra similitud con las plantas reside, en que, como ellas, generalmente actuamos sin nuestras cabezas, presidimos de ciertos comandos desde el punto central de nuestra conciencia y cerebro, siendo así una dinámica de lógicas no conscientes en nuestros actos de vida (2013, pág. 129). “During a great portion of our lives, the vegetal pas de tête dictates the rhythm of human existence.” (Marder, 2013, pág. 130)

Algunos artistas, en la actualidad se encuentran dentro de esta línea reflexiva acerca de la performatividad de las plantas y el cuerpo humano. En Chile, en el marco de la residencia artística Nave, el artista Domingo Del Sante trabajó durante su residencia en su proyecto en torno a la investigación escénica y artística corporal de las plantas. Como señala

la descripción general del proyecto en la página oficial de Nave (2017), *La sociedad de las plantas* aborda la relación entre las plantas y el entorno humano. La investigación de Sante parte de dos ejes:

Por un lado, el del comportamiento social entre plantas, entendiendo por concepto de sociedad una forma organizada de relaciones que involucran su temporalidad, movimiento y la invisible comunicación neurobiológica que se sabe existe entre ellas y, por otro, el del comportamiento humano en relación a esta forma de vida orgánica que se manifiesta en los jardines que nos rodean a nivel público, personal y geográfico. (Nave, 2017)

Lo interesante de esta investigación escénica corporal, es la forma en la cual el artista se acerca desde su propio cuerpo a las plantas como organismos vivos con la necesidad de ampliar los modos que generalmente solemos comunicarnos y percibir tanto al otro humano como no-humano. El hecho de asumir los procesos biológicos, químicos y sociales se complejizan al momento de llevarlos a la representación escénica. (Nave, 2017) El artista en una entrevista realizada en la misma residencia señala:

(..)El proyecto también ha cambiado, en un principio pensamos hacer un jardín y trabajar directamente con las plantas sobre el proyecto. Pero decidimos dejar esa idea de lado, al igual que las plantas reales para trabajar en una sala y dejar que los intérpretes sean las plantas(..) (González, 2017)

En esta entrevista se discuten cuestionamientos filosóficos que se asemejan a las preguntas iniciales sobre la agencia de los organismos vivos, ¿La planta siente? como sugiere Sante, la respuesta lejos de alejarse de la verdad, apuesta por decir que sí siente, pues enseguida se manifiesta a los estímulos del entorno, sin embargo el artista se permite aclarar que las plantas no piensan ni sienten de la misma forma que lo hacemos nosotros (González, 2017). Ese es uno de los problemas comunes, pues en la sociedad varias veces intentamos humanizar a los que son distintos a nosotros y de cierto modo no nos abrimos a la posibilidad de pensar que sí sienten o sí piensan, pero a su manera.

Otro trabajo similar parte de un proyecto llamado *Plant Studies Collaboratory* que reúne a un grupo interdisciplinario de investigadores para generar un nuevo conjunto de preguntas para una "etnobotánica" repatriada de las artes y las ciencias contemporáneas (Plant Studies, s.f.). Es su obra colaborativa llamada *Becoming Sensor* realizada por Natasha Myers (antropóloga y bailarina), Avelen Liberona (cineasta y bailarina), con la colaboración de Allison Cemerón (compositor) y dos músicos y compositores; Rosina Kazi y Nicholas Murray. Esta obra fue una instalación de audio y video presentada en Toronto en el año 2016. Como explica el statement del proyecto Eco-logics Writing Collective (2017) parte de este proyecto se desarrolla en las tierras del High Park cuyas tierras hacen parte de las sabanas de roble negro. Varios años atrás antes que se dieran los procesos de colonización, los indígenas tenían la costumbre de cuidar estas tierras con fuego, es decir, provocaban incendios para revitalizar las tierras. Estas prácticas se han realizado durante miles de años en distintas partes del mundo, pues los incendios a largo plazo prometen la regeneración de la tierra. Hoy en día un gran grupo de indígenas Inuit y Métis siguen viviendo en esta región.

La problemática que plantea esta obra es que en la actualidad las sabanas de roble son parte de un proyecto ecológico dirigido por un equipo de Urban Forestry de Toronto, donde se ha suprimido la tradición de cuidar estas tierras con fuego. Así como también, no se han preocupado por incluir a los pueblos indígenas, repitiendo la historia colonial en un intento de restauración ecológica que continúa con la historia colonizadora y despojando a los indígenas de sus propias tierras. (Eco-logics Writing Collective, 2017)

El proyecto propone convertirse en sensor uniendo tres disciplinas distintas; el arte, la ecología y la antropología para apuntar a hacer ecología de otra manera:

Becoming Sensor aims to make strange the ways that the conventional ecological sciences have not only been deployed to colonize land, but also to colonize our imaginations; how they evacuate all other ways of knowing the living world, most especially those local and Indigenous knowledges that are attuned to the sentience of lands and bodies. *Becoming Sensor* invites you to sensitize yourself to the power moves of a settler colonialism that has rendered

more-than-human sentiences so illegible, and so impossible to perceive. (Eco-logics Writing Collective, 2017)

La instalación se constituye a través de imágenes y sonidos que surgen de "datos" que el grupo de artistas han adquirido de la sabana de robles negros. Con esto, intentan abarcar no únicamente a los árboles, también a los múltiples organismos que habitan el entorno: animales, plantas, hongos, etc. A través de nuevos protocolos de recepción reinventan los modos ecológicos de atención, esto es a partir de datos de sintonizaciones sinestésicas de la tierra, formas de imagen sinestésicas y de escucha sinestésicas. Esto permite en las propias palabras de las artistas; *"It demands cultivating new modes of embodiment, attention, imagination, and new ways of telling stories about lands and bodies."* (Eco-logics Writing Collective, 2017)

A partir de estos ejemplos se puede comprender que las naturalezas performativas y las agencias de los organismos vivos se relacionan estrechamente con la percepción, sensibilidad y presencia de los mismos en el mundo. Los seres humanos, habitamos nuestro entorno y nos relacionamos unos con otros, así como también, nos relacionamos e interactuamos de distintas formas con los seres vivos de nuestros alrededores. Tanto desde el arte como desde otras disciplinas, a lo largo de los últimos años e incluso desde el momento en el cual algunos artistas de los años 60's a través del movimiento del Land Art, empiezan a reflexionar y tomar en cuenta a las otredades, a la tierra, el aire, el entorno los sonidos, y las distintas sensibilidades, se rompen los límites del paisaje, se toman en cuenta los paisajes destruidos, rotos y explotados, para encontrar una nueva estética desde donde nombrar y enunciar. Quizás indirectamente estas distintas organizaciones buscan encontrar la noción de *participación o percepción*, término explicado por Abram (1996), en su libro *The Spell of the Sensuous- Perception and Language in a More-Than-Human Worlds*. En primera instancia el autor sugiere que, para elegir un solo término para identificar el evento de percepción, se puede tomar prestado el término "participación" acuñado por el antiguo antropólogo francés

Lucien Levy-Bruhl. El antropólogo utilizó esta palabra para caracterizar el carácter animista de los pueblos orales indígenas:

For whom ostensibly "inanimate" objects like stones or mountains are often thought to be alive, for whom certain names, spoken aloud, may be felt to influence at a distance the things or beings that they name, for whom particular plants, particular animals, particular places and persons and powers may all be felt to participate in one another's existence, influencing each other and being in influenced in turn. (Abram, 1996, p. 57)

Es así como, para Levy-Bruhl la participación significaba una relación percibida entre diversos fenómenos. Abram también, pone en comparación el trabajo de Merleau-Ponty, quien a su vez señala que la participación es un atributo de la definición de la percepción en sí misma. Es decir, al momento que se afirma que la percepción se adhiere a la participación, existe una experiencia a nivel activa entre el cuerpo que percibe y lo que percibe. De esta forma lo que concluye Abram es que todos tenemos un nivel de compromiso sensorial espontáneo con el mundo que nos rodea, en sus palabras: “we are all animists.” (1996, p. 57)

Para terminar, como he reflexionado en este capítulo la enunciación de los humanos y de los no- humanos, parte de la percepción que a la vez permite activar la participación que invoca un estar en el mundo a partir de diversas presencias. Al hablar de naturalezas performativas me permito atribuir al término la capacidad viva de accionar de todos los organismos vivos, se democratizan ciertas existencias que como humanos hemos relegado a un estado pasivo. Desde el arte y otras disciplinas como la literatura y la antropología se buscan espacios y formas de poder nombrar y ampliar estas ideas. Además, se indaga la posibilidad de comprender a las variadas agencias de las naturalezas del mundo, no desde una posición colonialista sino al contrario, con la necesidad de aprender a contar historias desde varias voces y sensibilidades. ¿Cómo percibir el estar en el mundo de las plantas, de los animales, bacterias, hongos y parásitos? sin tener que humanizar y partir todo desde la experiencia humana, desde subjetividades fijas y estructuradas.

Capítulo 4

Un *herbario Parásito* para repensar el mundo humano y no-humano

Finalmente, esta historia me conduce a mi herbario parásito: plantas, texturas, lugares, formas y seres que lo configuran. No ha sido fácil, partir de un elemento proveniente de los estudios botánicos y convertirlo en un mundo propio que me permite desatar múltiples cuestionamientos sumergiéndome en esta extensa investigación. He entretejido y discutido varios temas, con el objetivo de reflexionar desde conceptos amplios y normalizados que a lo largo del tiempo han construido nuestra forma de pensar y actuar. Son modelos que han reproducido las distintas capas que definen el mundo. Ha sido importante para mí, arrancar desde lo más grande para repensar lo que comúnmente llamamos naturaleza, así como también indago a partir del concepto de la *forma* la vida de distintos organismos no categorizados que, al no ser nombrados ni visibilizados por la percepción humana, constituyen un no existir dentro de nuestros imaginarios.

En este capítulo, parto de la idea del herbario tradicional tanto como concepto y como forma estética. No obstante, no pretendo reproducir el modo en el cual un herbario común se maneja en relación a su valor y uso, sino más bien busco replantear una nueva narrativa que por su parte establece una crítica en relación a cómo se ha venido construyendo la relación con las plantas y sobre todo con aquellas que no han sido parte de un catálogo botánico o del espacio llamado igualmente “herbario” como biblioteca de las especies nombradas y etiquetadas.

Los herbarios, según explica Katina de la Facultad de Ciencias Naturales de la Universidad de la Plata-Argentina (2001), conllevan un significado importante para el hombre, pues narra la historia del explorador y conquistador de lugares remotos. Así como también, es considerado como una documentación que almacena la memoria y conservación de las diferentes especies de plantas. Para la autora, en un principio los herbarios eran los libros que guardaban la información sobre plantas medicinales. Posteriormente la palabra *herbario* se usó y se usa actualmente para definir a un conjunto de plantas designadas a los estudios botánicos. Desde el descubrimiento de América con su inmensa riqueza vegetal en Europa crece el interés científico por esta práctica, estableciendo el sentido de clasificación y sistematización de las mismas. De ahí viene, el modo en el cual nombramos a las plantas, a partir de un sistema binomial de nomenclatura, cuyo origen viene de la época de Linneo (1707-1778). (Katina, 2001, pág. 3)

Como se puede observar, a través de este sistema de clasificación taxonómico los humanos empezaron a relacionarse con las plantas de forma que las mismas supongan un lugar en la sociedad. Este hecho puede abarcar temas tanto políticos como de identidad, pues en el momento en que una persona común o probablemente un científico, toma la decisión de dar un nombre y un lugar a una planta esto se convierte de cierto modo en un gesto de poder y apropiación. Este sólo gesto implica pensar que varias de las plantas que conocemos tiene una historia detrás, como, por ejemplo, los procesos de colonización donde una persona ajena al entorno, tierra o país impone su bagaje cultural. De esta manera, las plantas tienen nombre porque se las pusimos nosotros y existen dentro de nuestro imaginario por una razón de interés y utilidad. La domesticación de las plantas, no tiene un sentido negativo o positivo, pero sugiere de algún modo, la forma en la cual nos relacionamos con ellas, a través de un sistema jerárquico, pues es un área que pertenece al ámbito científico (botánico), ya que no todos pueden nombrar a las plantas como se les plazca. Comúnmente, las plantas llevan el

nombre del lugar o de la persona que las encontró y estudió.

En esta investigación he decidido apropiarme del concepto del *herbario*, para abrir la posibilidad de repensar la manera que nos relacionamos con las plantas de nuestro entorno. Pienso que es importante que cada persona se sienta libre de establecer una relación con las mismas, quizás desde un ámbito más perceptivo o intuitivo, sin tener que acudir a un libro botánico científico. Lo importante desde mi perspectiva, es que cada individuo decida cómo nombrar para construir una mirada propia que constituya un modo distinto de relación. La mirada que hemos desarrollado desde pequeños, está atravesada por múltiples factores sujetos a numerosas costumbres de clasificación, categorización y orden. ¿Qué vemos en un jardín, en un parque o en una maceta? ¿Qué pasa con lo que no entra dentro de estos contenedores “naturales”, acaso se vuelve invisible para la percepción humana?

Es así como, para iniciar la historia de las plantas parásitas debo hablar desde mi experiencia y al mismo tiempo acentuar las teorías que he desarrollado a lo largo de esta investigación. Antes, debo recalcar que este cuento surge desde la sospecha, desde la posibilidad de invención, desde el error y la observación detenida. Mi obra, como resultado de esta investigación, es la construcción de mi propio jardín, me apropio de todo lo que podría estar de más, lo que genera un ruido dentro de una supuesta armonía natural. Las plantas parásitas, cuentan una historia llena de texturas y de enredos, por esta razón son plantas críticas dentro del imaginario vegetal.

Mi interés por estas plantas surge a raíz de una excursión realizada en un bosque en el Noroccidente del Ecuador, donde me encontré con varias plantas que según el cuidador del lugar, no tenían un nombre científico o nombre común, sino, cómo él explicó se las suele catalogar como *Plantas Parásitas*. Posteriormente al volver del viaje me di cuenta que estas se encuentran en todos lados, desde los entornos más urbanos hasta el jardín de mi casa. Una

de sus cualidades es permanecer desapercibidas, pues son tímidas y silenciosas. Cuando pienso en ellas, una coreografía de formas fluctuantes y en movimiento estalla en mi cabeza. Son monstruosas y esto las hace totalmente bellas, la pegajosidad de su flor invade a las otras plantas, se impregnan incluso en nuestra propia piel si nos acercamos demasiado a ellas.

Desde mi primer acercamiento a las *parásitas* pude notar que se diferencian de un modo particular a las demás especies por su extraña manera de conformarse a partir de otras plantas atrapadas y consumidas por las mismas, siendo una mezcla de organismos vivos difíciles de distinguir unos con otros. Esto fue lo que me llamó particularmente la atención, pues generalmente las plantas que se pueden ver en los jardines o en los bosques tienen ciertas formas determinadas y fáciles de identificar, inclusive varias de ellas tienen nombres específicos que comúnmente las personas saben reconocer. Pero, las plantas parásitas situadas en ciertos lugares del mundo muchas veces pueden pasar inadvertidas y consideradas como mala hierba. Su origen según Callaway & Pennings (2002) ha sido común en las comunidades naturales, pero ignoradas en gran medida en la teoría de la comunidad de plantas, es decir, comprendido desde una perspectiva de los estudios de la ecología no ha sido tomada en cuenta a profundidad, convirtiéndola en una especie poco estudiada, pues la investigación que se ha realizado hasta el momento ha estado dominada por estudios de laboratorio y estudios de plagas de cultivos. (2002, pág. 2)

Es así como, para profundizar acerca de algunas de las cualidades y características de las plantas parásitas, debo detenerme en cuestionamientos teórico que proporcionan un marco conceptual y contextual que comprende el significado de lo parasitario desde una perspectiva biológica y ecológica. El término puede ser acogido desde distintas ramas, una de ellas es la botánica cuyos estudios no se han interesado a profundidad sobre el tema, pues de por sí, lo parásito queda como algo relegado o desacreditado. De esta forma, la idea de lo parasitario lleva también a temas como la *teratología vegetal* que estudia las formas anormales o

monstruosas, conectadas a aquellas formas de vida que no encajan dentro de un patrón simétrico, bello o normal.

Ahora bien, lo parasitario en las plantas es considerado como algo maligno, etiquetado como anormal y como aquellos seres que salen de su estado natural. En este sentido, lo parasitario es aquello que rompe con un patrón, aunque como sugieren Bruns, Antonovics y Hood (2018) los parásitos representan una porción significativa (30–70%) de la biodiversidad de la Tierra, estos datos demuestran que dentro de los imaginarios acerca de este término existe una contradicción, pues lo parásito es parte de todo tanto como lo es al mismo tiempo lo no parasitario.

Históricamente, como señala Carl Zimmer (2000) en su libro *Parasite Rex: Inside the Bizarre World of Nature's Most Dangerous Creatures*, los parásitos fueron conocidos por la cultura griega hace miles de años, su nombre significa literalmente “al lado de la comida”. Anteriormente de ser una connotación acotada por la biología, los griegos la utilizaban para referirse a la persona que servía la comida en las fiestas. Sin embargo, también se sabe que los griegos sabían de parásitos biológicos, uno de ellos era Aristóteles quien señalaba que en la lengua de los cerdos vivían ciertas criaturas. En otras partes del mundo, como en Egipto y en China se utilizaban diferentes plantas para matar a los gusanos que permanecían dentro de la barriga de las personas. (págs. 10-21) Hoy en día según la Rae, la palabra *parásito* viene del latín. *Parasītus* y del griego ‘comensal’. (Real Academia Española, 2018), por lo tanto, se puede observar que la etimología de la palabra no ha cambiado desde sus principios.

Como señala Fernández (2014), para indagar el concepto de lo parasitario, es necesario conocer el desarrollo de la ecología, cuya práctica da inicio con Ernst Haeckel inventor del término ecología (*oikós*, la casa, el lugar donde se vive). Este término asociado a relacionar las condiciones de vida de las especies y su evolución por selección natural. Luego Karl Mobis, establece el concepto de *biocenosis* (comunidad ecológica). Sin embargo, como

sugiere el autor el nombre más importante al hablar de este tema, es Eugen Warming, quien descubrió como catedra universitaria, otra forma de selección natural aparte de la darwiniana; el conjunto de los factores abióticos (temperatura, humedad, salinidad, pH, etc.). Desde su libro titulado *Plantensamfund* (1895) (ecología de las plantas), propone el término *sinecología*, cuyo significado radica en ser las ecologías de las poblaciones, de las comunidades y de los ecosistemas. De esta manera, para Fernández el parasitismo, es una modalidad de simbiosis y pertenece a uno de los contenidos de la ecología de comunidades (pág. 14).

El término de lo parasitario también es estudiado por Michael Serres (filósofo e historiador de las ciencias) quien escribe a través de metáforas y textos literarios, sobre el significado del parásito, siendo su objetivo principal mostrar el carácter parasitario a la teoría, más no desarrollar una teoría parasitaria. De esta forma, el primer tema que trata Serres (1997) es el parásito como ruido dentro de un sistema de comunicaciones. Este tema lo aborda en el primer capítulo de su libro titulado *La rat de ville et la rat de champ*, cuya historia constituye una mirada escueta sobre lo parasitario: existe un anfitrión, un parásito y un interceptor. El *host* es el dueño de la casa y de la comida, que luego será el banquete de las ratas (hasta aquí podemos imaginar la relación parasitaria de forma lineal) sin modificar demasiado la comprensión común del fenómeno. Sin embargo, llega un momento en el cual el organismo parasitario se introduce en el anfitrión para comenzar a habitar en su interior, es así como, comienza a desarrollarse dentro del anfitrión, pero luego pasa a una nueva etapa del proceso y se desprende de él y se va. Seguidamente puede haber dos opciones; o el anfitrión vive o se muere. (Castaño, 2013, pág. 5)

Ahora bien, el ruido como fondo constante en estos intercambios entre anfitrión y parásito representa un canal de comunicación, pues el ruido limita o genera apertura para que el sistema parasitario logre o no entrar dentro del anfitrión. Castañeda explica, que lo que Serre está ejemplificando a través de este juego de relaciones es que lo parasitario es

básicamente el sinónimo de *relación*, donde en un momento dado, no se puede diferenciar el cambio de posiciones y transformaciones. (2013, pág. 5)

Partiendo del concepto de *relación* propuesta por Serres, *relación* para Fernández (2014), es un sinónimo de *interdependencia* ambos sintetizados en lo simbiótico: el término simbiosis contiene en el sentido amplio a todas las asociaciones interespecíficas, es decir, lo que denominamos comensalismo, parasitismo, mutualismo, simbiosis estricta son diferentes manifestaciones de un factor de interdependencia (pág. 50). En este sentido, se entiende que Fernández engloba todas estas caracterizaciones a partir del término de la simbiosis y explica que al pretender establecer estas categorizaciones se vuelve un método completamente artificial y sin ninguna utilidad, pues la interacción entre las especies no es considerada como un daño. En altos niveles los parásitos pueden generar varias enfermedades en los humanos, animales o plantas, sin embargo, ecológicamente, señala el autor, los parasitismos también pueden ser beneficiosos. Finalmente, en las palabras de Fernández: Para llegar al concepto de parasitismo, es necesario considerar los factores bióticos del ecosistema, pues el parasitismo no es más que un tipo particular de interacción de las diversas que se producen entre los diferentes organismos vivos de un medio determinado. (2014, pág. 50)

Una vez comprendido cómo se ha nombrado y se define lo parasitario, a partir de este contexto las plantas parásitas se encuentran justamente en este modo simbiótico de interacción con otras plantas vegetales. Como había mencionado en un principio, mi primer encuentro con las plantas parásitas, fue en un bosque húmedo del noroccidente, regresé con esta idea y enseguida me topé con la primera planta parásita cercana a mi entorno. Ella hace parte de un árbol de la entrada de mi casa (Fig. 2, 3,4 5,6,7, y 8), nunca antes me había fijado, pero al acercarme me di cuenta que es distinta, pues sus hojas son más finas y su raíz envuelve todo el árbol. Además, tiene otro color, es un verde claro limón, con flores pequeñas de color blanco. Sus raíces surgen desde la parte inferior del árbol, estas se

incrustan y siguen la silueta del mismo hasta llegar a las ramas más altas, luego se dispersan y forman nudos que cuelgan. Me pregunto, desde hace cuánto tiempo vive esta parásita en este árbol y yo nunca la había visto. Luego pienso en su forma, es extraña y a la vez es bastante simple, es como si su existir se valiera de una presencia liviana, que al mismo tiempo la vuelve invisible para la percepción humana. Mi mirada se vuelve más susceptible, intento ser más observadora y me doy cuenta que la parásita que se sitúa en el árbol de cerezo no es una, es una comunidad entera que habita en distintos arboles de mi jardín.

Al buscar información sobre la función de estas plantas encontré algunos artículos que hablan de forma general sobre las parásitas de ciertos lugares de América Latina y Asia. Esto me llevó a buscar el contacto de un biólogo, quien me proporcionó cierta información acerca de las plantas parásitas de Ecuador y me señaló que en realidad existe un gran vacío sobre este ámbito en los estudios de la biología en nuestro país. Además, él me llevó a conocer el herbario de la universidad, este fue mi primer contacto con el espacio en el cual miles de especies de plantas estaban clasificadas y ordenadas. Me costó un poco, hacerme a la idea de que tantas repisas y carpetas pudieran contener a miles de especies de plantas, sin embargo, no había ningún ejemplar de plantas parásitas. Esto me llamó la atención, y fue en ese momento que decidí emprender mi propio herbario de plantas parásitas.

Mi trabajo de campo parte de la observación y recolección, así como también desde el archivo fotográfico. Empiezo a relacionarme con las plantas más cercanas de mi jardín, tomo algunas muestras (Fig. 8,9,10 y 11) y las diseco en papel periódico. Me interesan las plantas parásitas a través del vínculo microscópico, observo sus detalles más pequeños y sus distintas texturas. Miro sus formas, aquellas que son complejas y difícil de describir. Me inspiro en los escritos de Alain Fleischer, mencionado en mi segundo capítulo sobre “El nombrar de las formas: naturalezas híbridas y monstruosas”, porque pienso que no es fácil abarcar las formas informes, las formas con movimiento y las que se regeneran constantemente. Para mí, las

parásitas se convierten en plantas híbridas, cuando se acoplan a otras plantas y árboles, sus formas habitan el mundo y obligan a buscar nuevas palabras para enunciarlas, al mismo tiempo, pienso que lo importante de la experiencia creativa es mi soñar desde las mismas.

Parte del proceso de recolección en el bosque del noroccidente, fue detenerme en hojas de árboles y plantas que tenían alguna deformación o irregularidad (Fig.12, 13, 14 y 15) esto como parte del entender las formas que podrían denotarse como anormales dentro de una clasificación morfológica en la botánica. En este sentido, debo recalcar el significado de la teratología vegetal, cuyo término según Plantefol (2014) es el *Tratado de los monstruos*: *lóyos* significa (palabra, discurso), *tratado* es (la señal enviada por los dioses), como un presagio temeroso, y por lo tanto es un monstruo, un ser monstruoso. El mismo autor, explica que este imaginario viene de los hermanos siameses o los seres de dos cabezas o sin cabezas, constituyendo fenómenos que revelaban causas sobrenaturales y su nacimiento era el testimonio de la ira de dios (todo esto en los inicios de la teratología alrededor de 1840). (pág. 1)

La idea de lo monstruoso es una parte clave para el desarrollo creativo, pues me permite indagar desde la materialidad orgánica formas que denotan una extraña sensación de algo que está germinado, gestado. Son formas sin inicio y final, en conjunto podrían considerarse como esféricas u ovaladas, pero en realidad son múltiples cuerpos enroscados y sobrepuestos entre sí (Fig.16, 17, 18 y 19) Al crear estas formas indago la percepción y la sensorialidad, que me produce a mí verlas, es una sensación de sobrecogimiento dada en la piel, como si a mí también me gustaría ser ese ser informe, de hecho a ratos quisiera perder mi carácter humano.

Como parte de la estética del herbario, construyo el mío tomando la técnica del cianotipo, usado por Anna Atkins fotógrafa y botanista británica, quien empleó por primera

vez en 1843 esta técnica como medio para registrar los especímenes de algas que se encontraban en las Islas británicas (Enciclopedia Britannica, s.f.) El cianotipo, es una técnica descubierta posteriormente por Herschel, como técnica fotográfica cuyo objetivo es conseguir imágenes de color azul de Prusia, a partir de la acción fotoquímica de la luz ultravioleta sobre superficies anteriormente sensibilizadas. Las sustancias que se utilizan son sales de plata o hierro; citrato de amonio y hierro y Ferrocianuro de potasio. (Educación Plástica y Visual- Estrada, s.f.). Esta técnica la empleo en dos soportes: en vidrio y papel con la intención (Fig.20, 21,22,23,24,25 y 26) de registrar las distintas formas de plantas parásitas y hojas con texturas y deformaciones extrañas que habitan mis entornos más cercanos.

Para terminar, debo mencionar que, en este proceso de investigación teórico y práctico, para mí ha sido importante conocer personas que siguen las mismas líneas reflexivas, sobre la forma que nombramos y usamos tradicionalmente las plantas, así como también, la idea de herbario propio como concepto y práctica botánica. Pienso en la importancia de democratizar los saberes que vienen de ramas de la ciencia, para construir distintas narrativas alrededor de ciertas prácticas que de por sí son totalmente accesibles para cualquier persona común. De esta manera, las estructuras comienzan a ser más blandas, existen distintas miradas y apreciaciones, quizás así podemos dejar a un lado las categorizaciones y nombrar de otras formas a los organismos vivos que habitan nuestros entornos. Las plantas parásitas, representan para mí un ejemplo de toda la basta vida vegetal de nuestros entorno, seguramente cada uno de nosotros puede relacionarse con las plantas desde distintos sentires y apreciaciones. Para mí lo más significativo es que exista la posibilidad de que cada uno encuentre la forma de construir su propio herbario, sin seguir necesariamente el modo rígido por el cual hasta el momento hemos aprendido a nombra a las distintas comunidades de plantas, sino al contrario pensar que se podría partir de una mirada y escucha más intuitiva.

CONCLUSIONES

El desarrollo de este proyecto de investigación me ha llevado a cuestionar varias de las cosas que hasta este momento había aprendido y creído. Una de ellas, son las concepciones acerca de la naturaleza que había construido a lo largo de mi vida, de hecho, eliminar el concepto atribuido a la palabra puede ser complicado e incluso para muchas personas inimaginable. Estamos acostumbrados a pensar en ella como en un contenedor, proveedor de recursos, o también como el espacio físico donde nosotros los humanos podemos encontrarnos y sentirnos libres.

El imaginario que se ha ido construyendo a lo largo de la historia promete una lógica de separar, limitar, cortar, explotar en el cual nosotros somos los impulsores y dueños de todo. Sin embargo, hoy en día los varios conceptos atribuidos a la naturaleza, son totalmente frágiles y caducos, pues podemos comprender que la misma se encuentra en numerosos lugares, cuerpos y materialidades, nosotros mismos hacemos parte de ella, no somos agentes apartados, compartimos un espacio común en el cual existen múltiples subjetividades, presencias y sensibilidades.

Pensar el mundo desde otros actantes obliga a desubicar el centro, que generalmente parte desde uno mismo, pues cuando se reflexiona a través de los mismos se rompe de cierta manera las estructuras y líneas preconcebidas y así surgen otros mundos que, aunque sean muy pequeños tienen toda una historia detrás. Al expandir el concepto de naturaleza existen el riesgo de tomar en cuenta otras posibilidades de pensar en ella como una fusión de materialidades y plasticidades, seres humanos y no- humanos, cuya agencia performativa, abarca distintos sentidos de la vida que se encuentra en constantes transformaciones.

Las categorizaciones se funden en un mar de fragmentaciones y multiplicidades desde una aproximación abierta, interesada en investigar las formas, pero no aquellas formas clásicas reconocidas por la memoria humana mental y sensorial, sino aquellas formas que no tiene nombre porque hacen parte de las naturalezas desconocidas, fluctuosas, híbridas y monstruosas. En un mundo inerte y viviente, donde conviven varias especies de plantas, bacterias y parásitos se pueden encontrar quizás este tipo de formas constituidas a partir de ecosistemas visibles, pero a la vez invisibles para la percepción humana.

El aprender a nombrar y mirar desde otros ángulos, me ha llevado a entender que puedo hablar desde un herbario parásito sobre varios otros imaginarios que se conectan entre sí. Esta historia parásita constituye un trayecto de visitas tanto interiores como exteriores. Son todos aquellos rincones de mi propio entorno que se han vuelto visibles para mí, son raíces, flores, hojas y texturas constructoras de formas curiosas y sorprendidas. Ha sido un mundo que apela a lo ficcional por ser parte de las sensibles formas ocultas que conllevan la vida detrás de lo cotidiano y a la vez lo inhabitual. Para mí es una invitación a la especulación y reflexión desde distintos ámbitos, es un posible discurso que parte de un herbario que se expande y se convierte en un laboratorio o en un jardín, en un cianotipo de color azul o en una planta de color verde, en un cuerpo o en un animal. Dejo que cada uno de mis lectores decida como terminar su propio herbario, el mío es un herbario parásito.

Referencias Bibliográficas

- Abram, D. (1996). *The Spell of the Sensuous-Percepcion and Language in a More -Than-Human World*. New York: Vontage Books.
- Álvarez, Y. R. (2007). *La geometría de las formas de la naturaleza* . Medellin , Colombia .
- Aujourd'hui. (2017). Recuperado el 13 de 11 de 2018, de NICOLÁS LAMAS - THE FORM OF DECAY, P/////AKT: <http://www.aujourd'hui.pt/blog/theformofdecay>
- Alain Fleischer (2017). *L'Apparition du monstre* (Fotografía) Recuperado de <http://www.cda95.fr/fr/content/passages-clandestins>
- Berrada, H., & Lesne, A. (2017). Des formes Mouvantes, des formes éternelles. *Le Rêves de formes/ the Dream of forms* , 25, 146-156.
- Bozick, B. A. (2015). Recuperado el 31 de 10 de 2018, de Integrating Parasites and Pathogens into the Study of Geographic Range Limits: <https://doi.org.ezbiblio.usfq.edu.ec/10.1086/683698>
- Callaway, S., & Pennings, R. (2002). Parasitic plants: parallels and contrasts with herbivores. *131* (4), 479-489.
- Cronon, W. (1996). *"The Trouble with Wilderness" Uncommon Grounds*. (W. C. Company, Ed.) Nueva York .
- Castaño, H. G. (2013). *Le parasite, Michel Serres*. Recuperado el 15 de 05 de 2018, de Appareil : <http://appareil.revues.org/1493>
- Caton, I. (2017). *Parasitic Plants for Gardens and Landscapes*. Recuperado el 15 de 05 de 2018, de www.ecolandscaping.org: <https://www.ecolandscaping.org/12/native-plants/parasitic-plants-gardens-landscapes/>
- Callaway, S., & Pennings, R. (2002). Parasitic plants: parallels and contrasts with herbivores. *131* (4), 479-489.
- Cianchi, J. (2015). *Radical Environmentalism Nature, Identity and More-than-human Agency*. United States: PALGRAVE MACMILLAN.
- Cianchi, J. (2015). More-than-human agency. En J. Cianchi, *Radical Environmentalism Nature, Identity and More-than-human Agency* (págs. 34-38). New York, United States: PALGRAVE MACMILLAN.
- Castaño, H. G. (2013). *Le parasite, Michel Serres*. Recuperado el 15 de 05 de 2018, de Appareil : <http://appareil.revues.org/1493>
- Eco-logics Writing Collective. (2017). Obtenido de <https://becomingsensor.com/>

- Emily L. Bruns, J. A. (2018). *Is there a disease-free halo at species range limits? The codistribution of anther-smut disease and its host species*. *Journal of Ecology* 123.
- Encyclopaedia Britannica . (s.f). Recuperado el 14 de 11 de 2018, de Anna Atkins ENGLISH PHOTOGRAPHER AND BOTANIST: <https://www.britannica.com/biography/Anna-Atkins>
- Educación Plástica e Visual- Estrada . (s.f). Recuperado el 15 de 11 de 2018, de Cianotipia – Educación Plástica e Visual - IES N°1 A Estrada : <http://www.edu.xunta.gal/centros/iesnumero1estrada/system/files/CIANOTIPIA.pdf>
- Esparza, G. (2008-2013). Obtenido de <http://www.plantasnomadas.com>
- Eco-logics Writing Collective. (2017). Obtenido de <https://becomingsensor.com/>
- Plant Studies. (s.f). Obtenido de <https://plantstudies.wordpress.com/>
- EcuRed . (s.f). Recuperado el 12 de 11 de 2018, de www.ecured.cu: <https://www.ecured.cu/H%C3%ADbrido>
- Encyclopaedia Britannica . (s.f). Recuperado el 14 de 11 de 2018, de Anna Atkins ENGLISH PHOTOGRAPHER AND BOTANIST: <https://www.britannica.com/biography/Anna-Atkins>
- Educación Plástica e Visual- Estrada . (s.f). Recuperado el 15 de 11 de 2018, de Cianotipia – Educación Plástica e Visual - IES N°1 A Estrada : <http://www.edu.xunta.gal/centros/iesnumero1estrada/system/files/CIANOTIPIA.pdf>
- Fleischer, A. (2017). *Le rêve des formes. Arts, sciences & Cie*. Paris .
- Foucault, M. (2007). *Los Anormales* . Buenos Aires : Fondo de Cultura Economica .
- Fernández, M. A. (2014). *PARASITISMO ORIGEN E INTERÉS BIOLÓGICO*. Madrid, España.
- González, I. (19 de 12 de 2017). Recuperado el 27 de 10 de 2018, de PLANTIFICANDO LO HUMANO: ENTREVISTA CON DOMINGO DEL SANTE : <http://nave.io/2017/12/plantificando-lo-humano-entrevista-con-domingo-del-sante/>
- Haraway, D. (1999). *Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles* (Vol. 30). (E. Casado, Trad.)
- Haraway, D. (2017). *MANIFIESTO DE LAS ESPECIES DE COMPAÑÍA: Perros, gentes y otredad significativa* (Sans Soleil Ediciones. ed.). (I. M. Ediciones., Trad.) Córdoba, Argentina.
- Haraway, D. (1984). *Manifiesto Ciborg: El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado* . (M. T. Ugarte, Trad.) New York: Routledge.
- Kaasutehtaankatu, B. (11 de 2016). Recuperado el 13 de 11 de 2018, de <https://symposium.hybridmatters.net/pages/statement>

- Kant, I. (1764). Recuperado el 12 de 05 de 2018, de Lo bello y lo sublime: http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Kant_sublime.pdf
- Kohn, E. (2013). *How Forests think (Toward an Anthropology Beyond the Human)* . (U. o. Press, Ed.) Los Ángeles, California, Estados Unidos: University of California Press Berkeley Los Ángeles.
- Katina, L. (2001). *EL HERBARIO: significado, valor y uso* . Buenos Aires , Argentina : PublicArt .
- Latour, B. (2011). Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las arte y la política. *Lanzamiento del Programa de ciencias Políticas en Artes y Política (SPEAP)*. Londres.
- Museo Botánico Cord . (s.f). *Qué es un herbario*.
- Marder, M. (2013). What Is Plant-Thinking? *Klesis – revue philosophique – Philosophies de la nature* , 25.
- Nave. (2017). Recuperado el 27 de 10 de 2018, de LA SOCIEDAD DE LAS PLANTAS: <http://nave.io/residencias/la-sociedad-de-las-plantas/?fbclid=IwAR1S3hiKRIFfJlNinr8PYizFy20Yp3Ab0i0oESuPLQGszHdGeIk8ZgqP1Y>
- BIBLIOGRAPHY Oxford Dictionaries . (s.f). Recuperado el 28 de 03 de 2018, de <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/naturaleza>
- Ochoa, A. C. (2008). Recuperado el 14 de 05 de 2018, de www.scielo.org: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-25742009000200007
- Oxford Dictionaries, (s.f). Recuperado el 28 de 03 de 2018, de <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/naturaleza>
- Plant Studies. (s.f). Obtenido de <https://plantstudies.wordpress.com/>
- Plantefol, M. L. (2014). *Rapport sur la tératologie des organes végétatifs*. Recuperado el 11 de 11 de 2018, de Bulletin de la Société Botanique de France: <https://doi.org/10.1080/00378941.1963.10835421>
- Price, J. (2006). “*Thirteen Ways of Seeing Nature in LA.*” *The Believer*.
- Real Academia Española. (2018). Recuperado el 31 de 10 de 2018, de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=par%C3%A1sito>
- Swyngedouw, E. (2011). *¡La naturaleza no existe! La sostenibilidad como síntoma de una planificación despolitizada*.

- Sánchez, F., & Miramontes, P. (2009). *Las formas en la Naturaleza: una cosa es describirlas y otra es explicarlas*. Recuperado el 18 de 04 de 2018, de <http://miscelaneamatematica.org/Misc49/4907.pdf>
- Swyngedouw, E. (2011). *¿La naturaleza no existe! La sostenibilidad como síntoma de una planificación despolitizada*. (A. S. Buitrago, Trad.)
- Serres, M. (1997). *Le Parasite*. Paris: Hachette.
- Tatarkiewicz, W. (2001). En L. f. conceptos, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecno.
- Torrano, A. (s.f). *ONTOLOGÍAS DE LA MONSTRUOSIDAD: EL CYBORG Y EL MONSTRUO BIOPOLÍTICO*
- Tatarkiewicz, W. (2001). En L. f. conceptos, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecno.
- Torrano, A. (s.f). *ONTOLOGÍAS DE LA MONSTRUOSIDAD: EL CYBORG Y EL MONSTRUO BIOPOLÍTICO*.
- Vidal, F. C. (2005). *LA ACTITUD ANTE LA NATURALEZA EN EL ARTE ACTUAL*. Obtenido de <http://eprints.ucm.es/7401/1/T29149.pdf>
- Tsing et al. (2017). Bodies tumbles into bodies. En *Art of living on a damaged planet- Monsters of the anthropoceno* (págs. 7-8). London: University of Minesota Press.
- Zimmer, C. (2000). *Parasite Rex: Inside the Bizarre World of Nature's Most Dangerous Creatures*. Atria Books.
- Vidal, F. C. (2005). *LA ACTITUD ANTE LA NATURALEZA EN EL ARTE ACTUAL*. Obtenido de <http://eprints.ucm.es/7401/1/T29149.pdf>
- Zimmer, C. (2000). *Parasite Rex: Inside the Bizarre World of Nature's Most Dangerous Creatures*. Atria Books.

Anexos A: Le rêve des formes



Figura 1. Alain Fleischer (2017) *L'Apparition du monstre*

Anexos B : Plantas parásitas



Figura.2 Árbol y planta parásita de mi jardín



Figura.3 Parásita envolvente



Figura.4



Figura.5



Figura.6



Figura.7



Figura.8 Recolección



Figura.9 Reservorio de Cumbayá



Figura.10



Figura.11

Anexos C: Teratología vegetal



Figura.12



Figura.13



Figura.14



Figura.15 Negativos



Figuras.16



Figura.17



Figura. 18



Figura.19

Anexos D: Obra en proceso/Cianotipo



Figura. 20



Figura.21

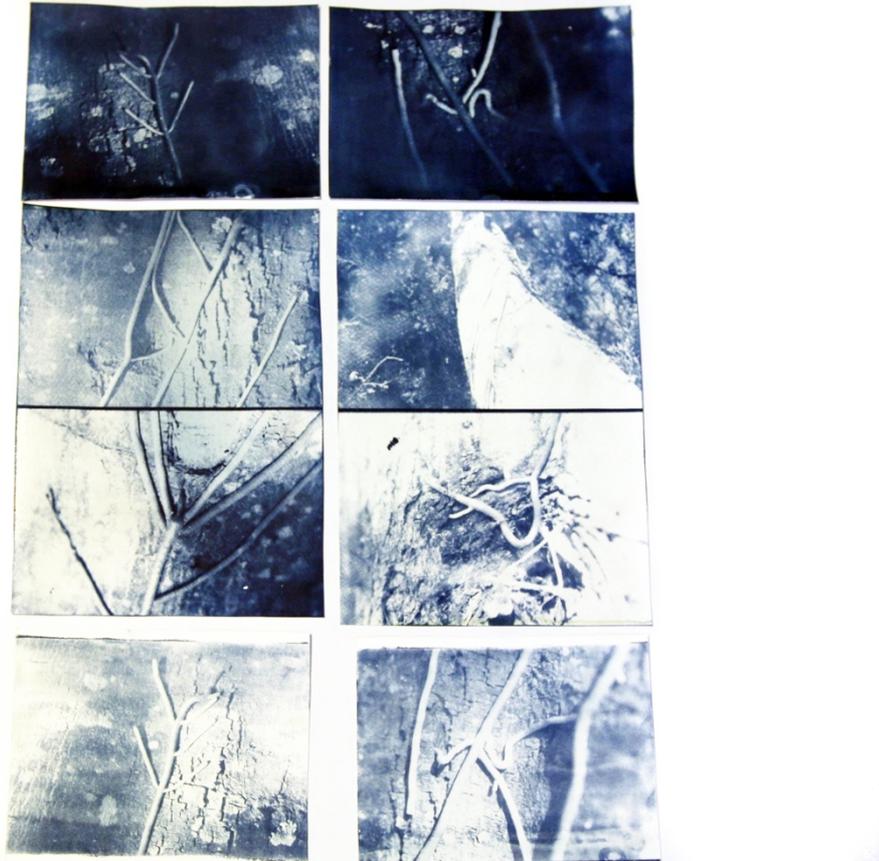


Figura.22

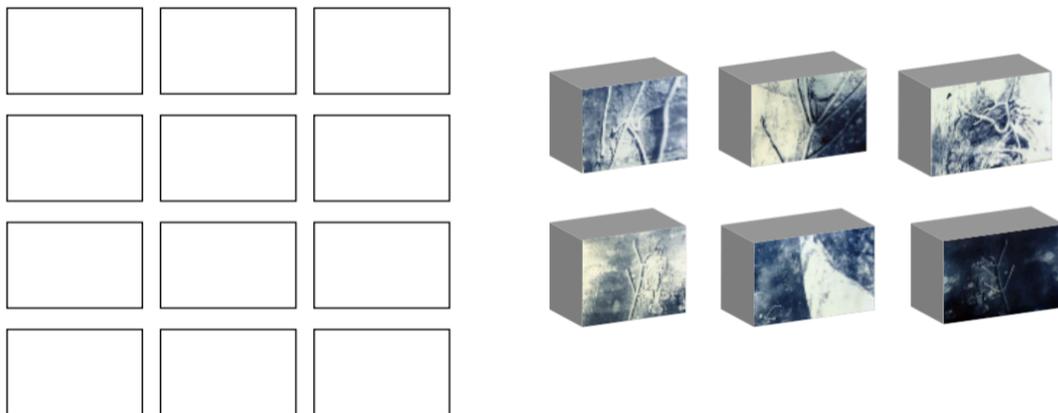


Figura. 23 Boceto de cajas en vidrio



Figura.24 Cianotipo en vidrio



Figura .25 Detalles



Figura.26 Detalles

Anexos E: Exposición



Quito, 13 de noviembre de 2018

A quien corresponda,
Universidad San Francisco de Quito

Por medio de la presente, el Museo Interactivo de Ciencia, confirma haber aceptado el proyecto de exhibición de arte "Itinerarias" dentro de su programa de exposiciones acogida. "Itinerarias" es una exhibición conformada por Alejandra Orozco, Flora de Neufville, Ana Segovia y Mariuxi Giraldo, estudiantes de la Carrera de Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito.

El lugar para la exhibición es la sala anexa a la Sala Temporal 1. Las fechas para el evento están previstas para el día viernes 8 de marzo (inauguración) hasta el domingo 24 de marzo (desmontaje). El objetivo de esta exposición es presentar los proyectos de titulación de las cuatro artistas emergentes que vienen trabajando una temática relacionada con las ecologías estéticas.

Durante el tiempo que la exposición permanezca abierta, se propone activar la muestra a través de visitas guiadas y talleres dictados por las artistas expositoras.

Consideramos que esta exposición es un buen inicio para entablar relaciones entre instituciones. Les agradecemos su atención.

Atentamente,

Paulina Jáuregui
Coordinadora (e)
Museo Interactivo de Ciencia - MIC
FUNDACIÓN MUSEOS DE LA CIUDAD



Figura.27

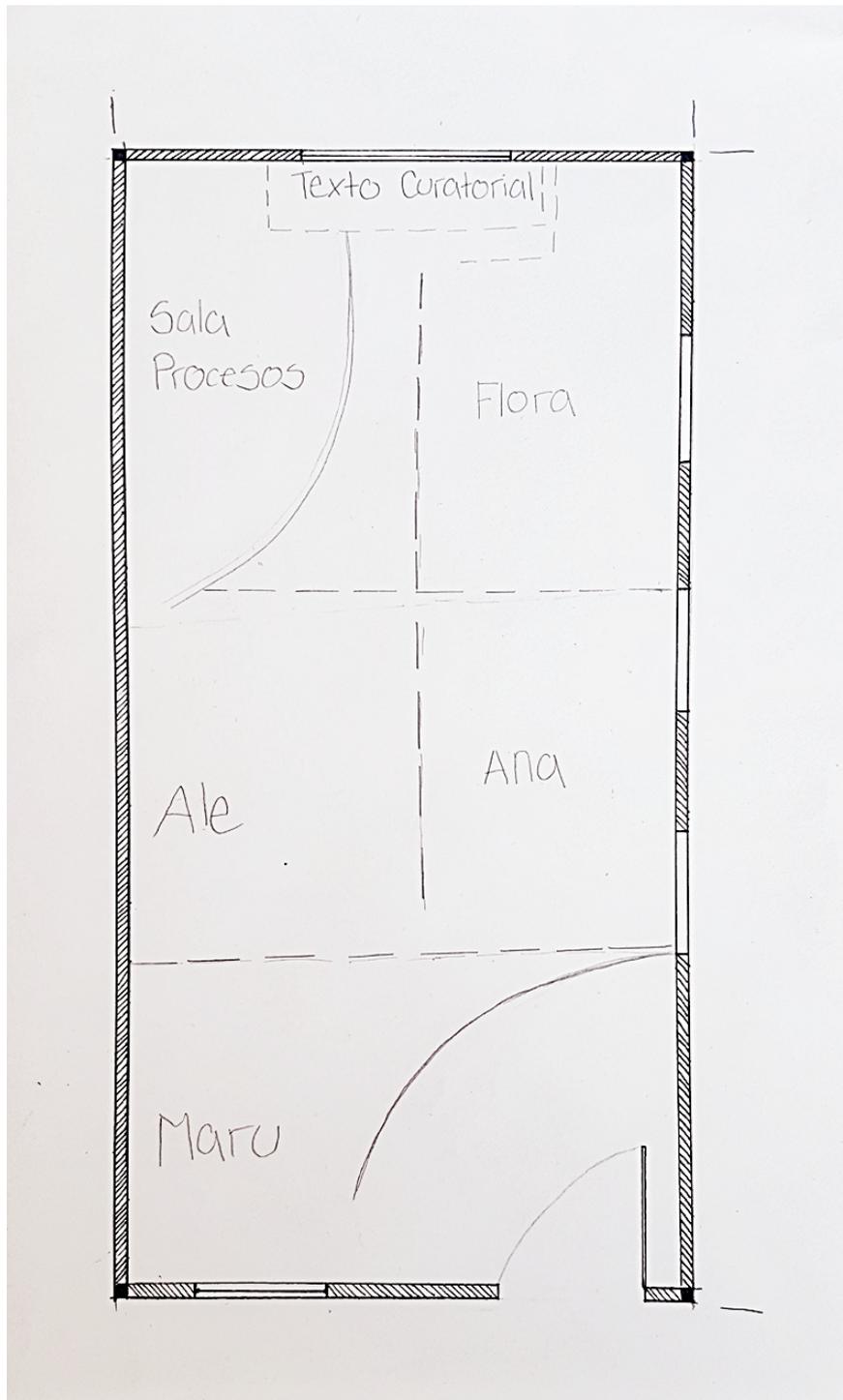


Figura.28 Boceto de exhibición

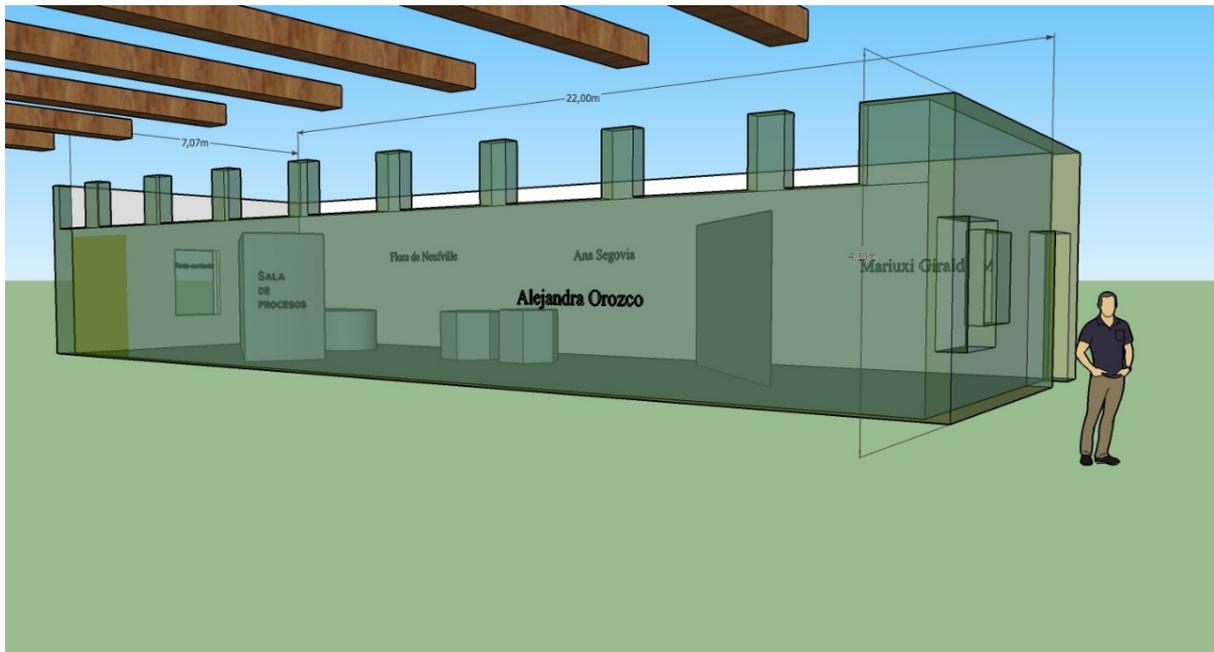


Figura.29 Plano de espacio de exposición 3D

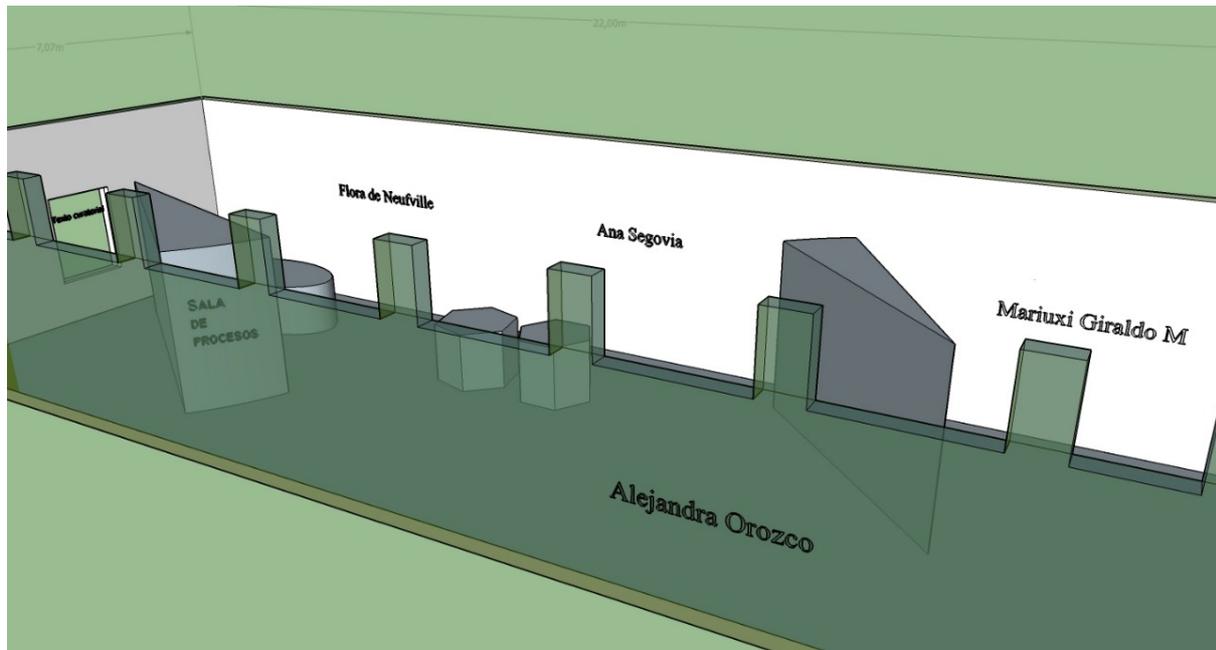


Figura.30 Plano de espacio de exposición 3D

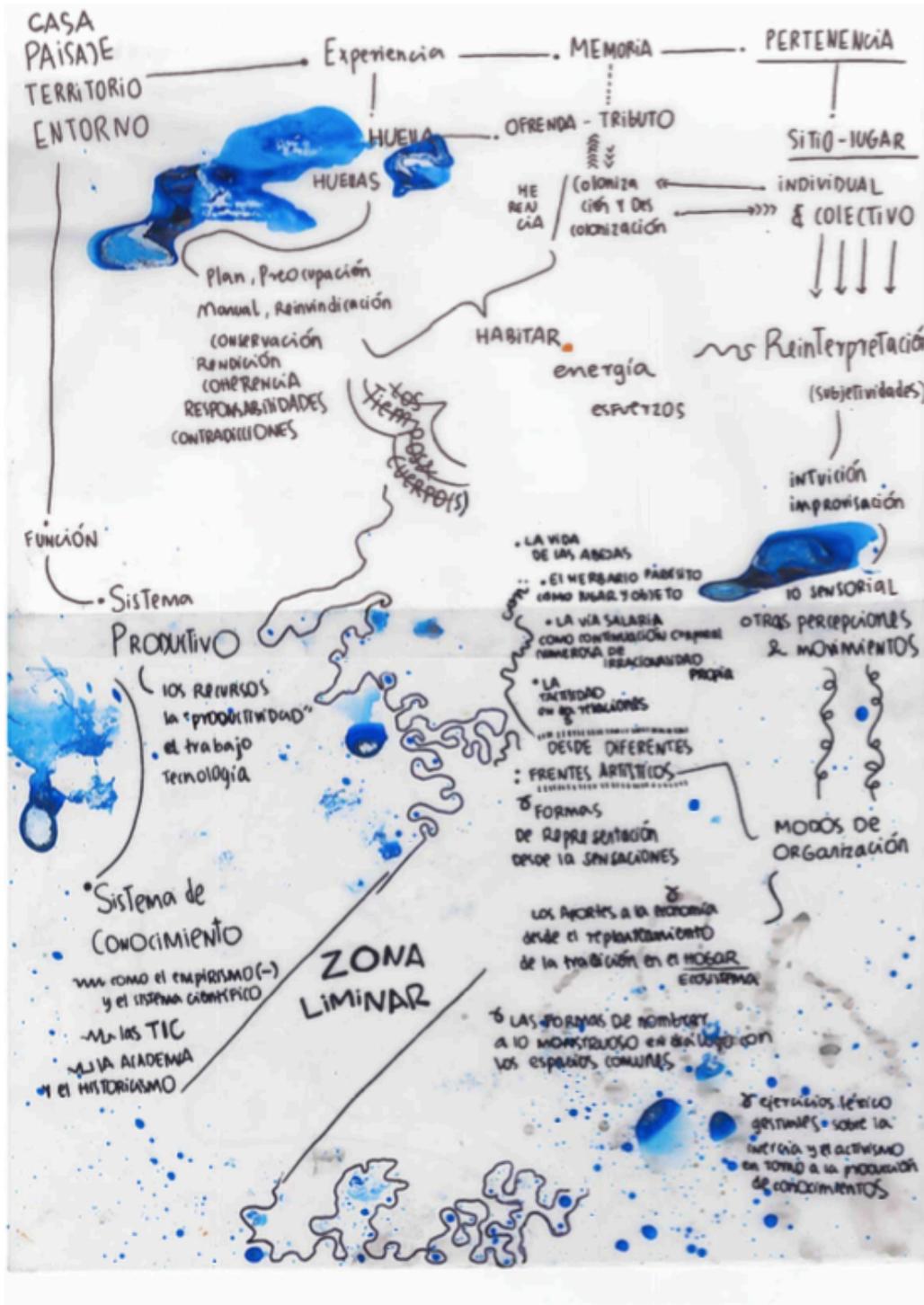


Figura.30 Mapa de ideas