



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Facultad
de Artes

Baldío activo

Formular un refugio en la era del Antropoceno.

Una investigación artística desde un enfoque fenomenológico.

Camila Lacroze Bello

Programa de Maestría en Arte y Cultura Visual

Facultad de Artes

Universidad de la República

Baldío Activo

Formular un refugio en la era del Antropoceno.
Una investigación artística desde un enfoque
fenomenológico.

Tesis de Maestría presentada al Programa de Posgrado en
Arte y Cultura Visual, Facultad de Arte de la Universidad de
la República, como parte de los requisitos necesarios para la
obtención del título de Magíster en Arte y Cultura Visual.

Director de tesis:

Dra. Prof. Magali Pastorino

Director académico:

Dr. Prof. Fernando Miranda

Montevideo – Uruguay

Junio de 2024

Integrantes del tribunal de defensa de tesis:

Prof. Juan Martín Dabezies

Prof. Paula Delgado

Prof. Alejandro Turell

A mis hermanas.

Agradecimientos

Quisiera agradecer en primer lugar a mis compañeros de esta maestría por todo lo aprendido durante el recorrido juntos. También a mi tutora la Dra. Magalí Pastorino por haberme introducido a la hermenéutica y por su paciencia y dedicación en el acompañamiento de esta tesis. Su mirada y guía fueron clave para que yo pudiera organizar y orientar las ideas e intenciones con las que emprendí este trabajo. También me gustaría agradecer a la Comisión Académica de Posgrado por concederme la Beca de Finalización de Maestría sin la cual no podría haberle dedicado el tiempo y la energía que este proyecto se merecía. A su vez, agradezco a Washington Jones y a Meica Valdivia del Museo de Historia Natural, en el primer caso por presentarme el libro de Lucy Jones "Perdiendo el edén" que reforzó mi motivación por esta investigación y en el segundo caso por introducirme a Andrés González, ingeniero agrónomo que muy generosamente me ayudó con la identificación de las especies. Me gustaría dedicar un agradecimiento especial a Germán Bello por ser un apoyo constante y firme durante estos últimos años y también por ayudarme a registrar los sonidos del baldío. Por último, pero no menos importante, a todo el equipo del Espacio de Arte Contemporáneo que me ayudaron con excelente disposición y criterio a que mi proyecto expositivo se ejecutara de la mejor forma posible.

El estrépito del polvoriento mundo y las cerradas moradas de los hombres son lo que la naturaleza humana suele aborrecer; mientras que, por el contrario, la niebla, el rocío y los espíritus que pueblan las montañas son lo que la naturaleza humana busca y sin embargo rara vez encuentra.

GUO XI

(Pintor paisajista originario de Henan, China. 1020-1090)

Resumen

"Baldío activo" hace alusión al concepto químico de principio activo, una sustancia, en general extraída de las plantas, que es capaz de genera cambios en nuestro cuerpo. Esta investigación en arte nace de la pregunta por el Antropoceno y aborda una problemática inherente que es la colonización del planeta por parte del ser humano. Se adoptó un enfoque fenomenológico que sigue principalmente las ideas de Merlau-Ponty, para ir al encuentro de la vida silvestre existente en un terreno baldío en la ciudad de Punta del Este (Maldonado), Uruguay. El objetivo fue proponer una mirada que conduzca a la revaloración de la naturaleza urbana. La metodología que se utilizó fue cualitativa y flexible. La investigación se enfocó en las especies de hierbas que crecían en el terreno baldío, muchas de ellas consideradas "yuyos". Estas especies permitieron dar cuenta de los estados y mutaciones de la vida en el baldío, así como de su riqueza. En esta investigación, despertaron un sentimiento de asombro frente a la naturaleza cotidiana de la ciudad que se intentó trasladar a un formato de exposición artística. Para esto se llevaron adelante principalmente dos acciones: la identificación y búsqueda de información de las especies, por un lado, y el dibujo y la pintura de éstas por otro. De esta manera se da cuenta de cómo arte y ciencia se pueden potenciar para ofrecernos nuevas formas de mirar nuestro entorno.

Palabras clave:

Baldío, Antropoceno, fenomenología, investigación artística

Abstract

Baldío Activo [Active Lot] is inspired by the chemical concept of an "active ingredient," a substance, often derived from plants, that induces changes in the human body. This art research stems from a questioning of the Anthropocene and explores the inherent issue of human colonization of the planet. Using a phenomenological approach, primarily informed by Merleau-Ponty, this study examines the wildlife in a vacant lot in Punta del Este (Maldonado), Uruguay. The aim is to offer a perspective that fosters a renewed appreciation of urban nature. A qualitative and flexible methodology was employed, focusing on the herbaceous species growing in the vacant lot, many of which are considered weeds. These species highlighted the states and transformations of life in the wasteland, revealing its richness. This research evoked a sense of wonder towards the everyday natural environment of the city, which was translated into an artistic exhibition. The project involved two main actions: identifying and researching the species and creating drawings and paintings of them. This approach demonstrates how art and science can complement each other to provide new insights into our surroundings.

Key words:

Vacant lot, Anthropocene, phenomenology, artistic research

Tabla de contenidos

Agradecimientos	v
Resumen	vii
Abstract	viii
Tabla de contenidos.....	ix
Capítulo 1. Introducción.....	1
Capítulo 2. Presentación del tema.....	4
2.1 El baldío y el asombro.....	4
2.2 Las tierras de promisión de Lara Almarcegui	6
Capítulo 3. Justificación y relevancia	8
3.1 El Antropoceno y la solastalgia.....	8
3.2 La paradoja de lo salvaje.....	10
Capítulo 4. Fundamentos teóricos.....	12
4.1 Mirar como si fuese la primera vez. La fenomenología de Merlau-Ponty.....	12
4.2 La pintura como encarnación del mundo	14
4.3 La pintura y la ciencia en la obra de Paul Klee	16
4.4 La información puede alterar la manera de mirar. Las <i>caturritas</i> de Fervenza.....	21
Capítulo 5. Objetivos	23
5.1 Objetivo general	23
5.2 Objetivos específicos.....	23
Capítulo 6. Diseño metodológico.....	24
Capítulo 7. Discusión y hallazgos	25
7.1 Fase exploratoria y analítica.....	25
7.1.1 Sondeo exploratorio—“por qué mirar las plantas”	25
7.1.2 Observar y dibujar plantas—“nombrar para que exista”.....	26
7.1.3 Registro fotográfico—“el archivo madre”	28
7.2 Fase de producción.....	30
7.2.1 Las pinturas	30
7.2.2 Los principios activos.....	33
7.2.3 El mueble archivador	37
7.2.4 Los poemas.....	39
7.2.5 El formato expositivo	39
7.2.6. Actividades de mediación	42
Capítulo 8. Consideraciones finales	43

Referencias bibliográficas	45
Apéndices	47
Apéndice 1. Fichas técnicas de las especies	47
Apéndice 2. Poemas y textos.....	48

Lista de figuras

<i>Figura 1.</i> Un descampado en la bahía de Rotterdam 2003-2018.	6
<i>Figura 2.</i> <i>Moving Blossoms</i> , 1926, Paul Klee.	18
<i>Figura 3.</i> <i>Ab Ovo</i> , 1917-1930, Paul Klee.....	19
<i>Figura 4.</i> <i>The place of the twins</i> , 1930, Paul Klee.	19
<i>Figura 5.</i> <i>Growth of the night plants</i> , 1922, Paul Klee.	19
<i>Figura 6.</i> Diagrama de relaciones entre el arte, la ciencia y la fenomenología.	20
<i>Figura 7.</i> Proyecto Caturritas, Hélio Fervenza..	22
<i>Figura 8.</i> Dibujos realizados en el baldío.	27
<i>Figura 9.</i> Dibujos y bocetos de algunas de las especies encontradas en el baldío.	27
<i>Figura 10.</i> Fotografías tomadas del baldío desde el mismo ángulo.	29
<i>Figura 11.</i> Grabación de los sonidos del baldío.....	29
<i>Figura 12.</i> Bocetos para posibles pinturas.	31
<i>Figura 13.</i> Pinturas de las 8 plantas representadas. Cada pintura mide 90 x 120 cm.	33
<i>Figura 14.</i> Frasco Erlenmeyer con papel sumergido en agua.	34
<i>Figura 15.</i> Bóviles de vidrio de Oitica.	35
<i>Figura 16.</i> Frascos Erlenmeyer con papeles de color.	35
<i>Figura 17.</i> Frasco con base de hormigón.....	36
<i>Figura 18.</i> Moldes de hormigón con dibujos incrustados de flores del baldío.	37
<i>Figura 19.</i> Frascos Erlenmeyer con hormigón.....	37
<i>Figura 20.</i> Fichero del Museo de Historia Natural, sede de la Ciudad Vieja.	38
<i>Figura 21.</i> Mueble archivador fabricado con MDF.....	38
<i>Figura 22.</i> Detalle de la obra <i>La física del vuelo II</i>	39
<i>Figura 23.</i> Plano de la Sala Miguelete proporcionado por el Espacio de Arte Contemporáneo.....	40
<i>Figura 24.</i> Esquema del montaje.	41
<i>Figura 25.</i> Frascos Erlenmeyer dentro de cajas de MDF.....	41
<i>Figura 26.</i> Pinturas y cajones desplegados en la Sala 2.....	42
<i>Figura 27.</i> Diagrama relacional entre el asombro, la pintura y la ciencia..	43

Capítulo 1. Introducción

El presente trabajo forma parte de la Maestría en Arte y Cultura Visual de la Facultad de Artes y se concentra en el área “Creación y Poéticas”, dentro de la línea “Arte y prácticas interpretativas”. Esto significa que esta investigación consiste en la creación de una obra artística que se debe acompañar de un texto que dé cuenta del proceso creativo.

Cuando me postulé para cursar esta maestría tenía la idea de trabajar con el Antropoceno. El Antropoceno es un término propuesto por la comunidad científica para referirse a la era geológica actual, es decir, una era en la cual las propiedades físicas de la Tierra dependen de lo que el ser humano haga con ella. Mi formación previa en ciencias —en 2012 obtuve el título de Química Farmacéutica— me ha generado una conciencia de los efectos de las industrias y demás actividades humanas sobre la salud del planeta. Nos encontramos en un momento en el cual nuestras acciones son tan significativas que pueden definir el comienzo de una nueva era geológica, modificando drásticamente los ecosistemas y la naturaleza. Vengo siguiendo este tema hace años y es algo que me afecta profundamente. Este interés se manifiesta también en mi otra profesión —la artística, y más en concreto la pintura— que es la que vengo ejerciendo hace ya un tiempo y que es la responsable de que persiguiera este título de maestría. En el 2017 realicé mi primera exposición individual y desde ese entonces hasta ahora todos mis proyectos se han relacionado de alguna manera con la naturaleza. Trabajar con el Antropoceno implica —por su propia definición— trabajar con lo que entendemos por naturaleza, o al menos problematizar el concepto.

Sin embargo, a medida que fui cursando las materias de la maestría y a medida que fui adentrándome en mi investigación me di cuenta de que mi tema no era exactamente ese; el Antropoceno era más bien el telón de fondo de mi trabajo, o por decirlo de otra manera, era el puntapié inicial que me había motivado a emprender este proyecto. La realidad es que el tema de esta tesis fue mutando y afinándose a medida que avanzaba tanto con la investigación teórica como con el trabajo práctico. Pero irónicamente fue solo al final —y cuando digo al final me refiero literalmente a la redacción de las conclusiones de este trabajo— que se me hizo realmente palpable cuál era la cosa que palpitaba en el centro de mi investigación y que me había mantenido enganchada desde el principio sin que yo pudiera concientizarlo. Por eso creo ahora, luego de ya haber finalizado con la escritura de esta tesis, que el verdadero tema de este trabajo fue entender de qué iba el mismo. Considero que todo lo que hice fue, en definitiva, un intento de vislumbrar la respuesta.

Un texto que me ayudó en los comienzos a esclarecer el panorama fue *Cuatro conceptos de la investigación artística* de Gerard Vilar (2015). Este texto me ayudó a desentrañar el propósito de una

investigación en arte. Vilar sostiene que el valor de la investigación en arte reside en aquello que la diferencia de cualquier otra disciplina:

El arte, y las artes, son maneras de pensar el mundo. Muy raras veces de conocerlo. Pensar el mundo es echar las redes formadas por nuestros lenguajes sobre la realidad. Nada se puede pensar ni conocer sin calar nuestras redes. Pensar es siempre arrojar una red de sentido sobre un fragmento del mundo. Pero conocer solo es una forma de pensar el mundo. El pensar es mucho más vasto que el conocer. El arte, la religión, la filosofía son formas de pensar el mundo, modos de intentar encontrarle sentido, de fundar significados (Vilar, 2015, p. 936)

Mi formación científica había interferido en el planteamiento inicial de este proyecto a tal punto que los objetivos se asemejaban más a los de una investigación en ciencias que en arte. Este texto de Vilar me ayudó a aclarar la diferencia entre lo que es una investigación en arte y una en ciencias. La frase “Pensar es siempre arrojar una red de sentido sobre un fragmento del mundo” fue clave en este respecto. Ahí estaba el valor que esta investigación en arte tenía para mí: era una manera de *darle sentido al mundo*. Con esto en mente, me fui dando cuenta de que lo que quería realmente era buscar un lugar donde *ser a pesar de* el Antropoceno. Entiendo que el Antropoceno amenaza la posibilidad de una conexión verdadera con nuestro entorno y con el mundo en general. Lo que busco en este trabajo no se trata tanto de cuestionar qué implicancias tiene o no el Antropoceno y sus futuros posibles sino de crear un espacio, un refugio, en donde se pueda existir a pesar del apremio por lo productivo, a pesar de las máquinas, a pesar de la ocupación furiosa y desmedida del ser humano sobre todo pedazo de tierra. Vilar dice que la investigación en arte “apunta a la creación de nuevas posibilidades de pensar, a la producción de un espacio o lugar para lo aún no pensado ni dicho, habitualmente cuestionando *a priori* disciplinarios, institucionales o mentales” (Vilar, 2015, p.933). La producción de un espacio para lo aún no pensado ni dicho significa para mí construir un lugar donde algo nuevo pueda florecer, donde el *ser* se pueda desenvolver con libertad.

Estas ideas, a su vez, encontraron asidero en la rama filosófica de la fenomenología, en especial en la línea propuesta por Merlau-Ponty. La fenomenología me proporcionó un enfoque desde el cual pude encausar mis inquietudes y reflexiones y, en definitiva, crear. Y además, me permitió conciliar las dos prácticas desde las cuales yo estaba comenzando a formular la investigación, a saber, la pintura y la ciencia. Estas dos disciplinas suelen considerarse antagónicas y por mucho tiempo me fue confuso trabajar en estos dos campos. La confusión venía impulsada por una creencia — errónea— de que algo en mí no era coherente por tener estos intereses aparentemente tan dispares. Increíblemente, al estudiar el pensamiento de Merlau-Ponty encontré que dicho autor planteaba que tanto la pintura como la ciencia tenían un punto de partida común en la fenomenología. Esto me ayudó a conciliar estos supuestos dos extremos que eran en definitiva las herramientas con las que estaba descifrando, interpretando y creando este proyecto.

Organizar y estructurar esta tesis no fue sencillo porque el proceso de trabajo no fue lineal sino más bien espiralado: avanzaba solo para darme cuenta de que debía retroceder y replantearme los pasos a seguir. La articulación entre teoría y práctica tuvo mucho que ver en este sentido. La investigación teórica que realicé para redactar los fundamentos arrojó luz sobre varias de las preguntas que me había hecho inicialmente. Esto me llevó a redactar los objetivos más de una vez y para la escritura de esta tesis decidí ubicarlos luego de los fundamentos teóricos ya que se desprenden, en parte, de ellos.

La elección y presentación de los antecedentes también tuvo sus particularidades. Durante el transcurso de la maestría fui descubriendo obras y artistas cuyos trabajos resonaron con diferentes aspectos de mi investigación. En vez de ubicarlos todos dentro de un apartado específico, opté por irlos presentando en la medida en que me ayudaban a ejemplificar y a sentar las bases del trabajo. Por ejemplo, en el capítulo en el que expongo el tema, menciono la obra de Lara Almarcegui porque se relaciona directamente con el mismo. Dentro de los fundamentos teóricos me apoyo en la obra de Paul Klee —investigué artistas más contemporáneos, como Gemma Anderson, pero todos ellos remitían a la obra de Klee— porque es un ejemplo claro y contundente de un artista en el que se funden la ciencia y la pintura desde una mirada fenomenológica. Otro antecedente que también incluyo dentro de los fundamentos teóricos corresponde a la obra de uno de los docentes de la maestría, Hélio Ferverza, ya que me ayudó a ejemplificar cómo se puede usar la información científica para alterar nuestra mirada de las cosas. A su vez, durante la fase de producción fueron surgiendo elementos y dispositivos que no había imaginado durante la etapa de investigación teórica. Uno de estos elementos me recordó al trabajo del artista brasilero Hélio Oiticica y por lo tanto dedico unas líneas a reflexionar sobre cómo se relaciona una de sus obras con la mía.

Dicho esto, en el capítulo siguiente presento el tema y en el posterior justifico su relevancia. Luego desarrollo los fundamentos teóricos en cuatro apartados: 1) *Mirar como si fuese la primera vez. La fenomenología de Merlau-Ponty.* 2) *La pintura como encarnación del mundo.* 3) *La pintura y la ciencia en la obra de Paul Klee.* 4) *La información puede alterar la manera de mirar. Las caturritas de Ferverza.*

Posteriormente planteo el objetivo general y los objetivos específicos y luego explico el diseño metodológico que elegí para cumplirlos. Este diseño condiciona en gran parte las diferentes fases del proceso de creación que se describen en el capítulo que le sigue, *Discusión y hallazgos*. En dicho capítulo, que se compone de dos apartados —*Fase exploratoria y Fase analítica y de producción*— se detalla el proceso de trabajo. Por último, cierro con los *Comentarios finales*.

Capítulo 2. Presentación del tema

Los hierbajos de un solar urbano transmiten la misma lección que las secuoyas.
Aldo Leopold, A sand County Almanac (1948)

2.1 El baldío y el asombro

Hace algunos años comencé a realizar caminatas por el barrio en el que vivía —en ese entonces el barrio de Cordón en Montevideo—. Las hacía porque necesitaba estímulos externos. Poco a poco me fui dando cuenta de que esos estímulos siempre estaban relacionados con algún fenómeno natural: una polilla del tamaño de mi dedo índice camuflada en una puerta de madera, un ciempiés verde fluorescente saliendo de una alcantarilla, una paloma muerta en la mitad de una vereda, etc. Estos eventos me resultaban extrañamente relevantes y sentía la necesidad de pintarlos.

Cuando me mudé de departamento y me fui a vivir a Maldonado las caminatas continuaron. Una particularidad de Maldonado es que todavía hay muchos barrios en plena construcción y aún quedan algunos terrenos abandonados esperando ser vendidos. La primera vez que me adentré en uno de ellos sentí que estaba haciendo algo prohibido. A diferencia de los terrenos baldíos en Montevideo, los de Maldonado pueden llegar a ser muy amplios, a veces están conformados por varios solares. Esto hace que uno pierda fácilmente el sentido de la espacialidad cuando se adentra en alguno de ellos: los árboles y arbustos tupidos ocultan los edificios circundantes y amortiguan el ruido de los autos. A uno le da la sensación de que la ciudad de pronto desapareció o de que fue transportado a otro lugar. Me asomé de este efecto y comencé a buscar terrenos baldíos en mis caminatas y a adentrarme en ellos.

Resulta curioso que, si bien la raíz etimológica de *baldío* es dudosa, parece existir un origen que se repite y que proviene de la palabra árabe **بليد** (*balyd*) que significa vano, aburrido, sin valor. En

general, es así como solemos pensar de estos terrenos: como algo poco atractivo e inútil. Nada interesante parece suceder ahí y por tanto pocas veces nos fijamos en ellos. Pero estando allí dentro, transportada a otro tiempo y dimensión, sentí que estos lugares estaban lejos de ser aburridos. ¿Cuántas especies vivían allí? ¿Cómo eran sus ciclos de vida y muerte? ¿Cómo cambiaban según la época del año y el momento del día?

Las caminatas se fueron transformando cada vez más en búsquedas de terrenos baldíos, y una vez que entraba en ellos me sentaba en algún tronco o claro para contemplar lo que ocurría. No había un día que no volviera a mi casa con un sentimiento de asombro que me daba una sensación de felicidad y de pertenencia al mundo: era testigo de una vida salvaje que transcurría a pesar de mí, a pesar del Antropoceno. Muchas veces cuando uno experimenta un asombro profundo es común escuchar la expresión “no tengo palabras”. Y es que en ese momento uno es sacudido de la maraña de pensamientos en la que vive y se siente transportado a otra dimensión. Este sentimiento de asombro es el que me cautivó y me impulsó a querer trabajar y compartir la experiencia del baldío.

Los psicólogos Dacher Keltner y Jonathan Haidt (2003), de la Universidad de California en Berkeley y de Charlottesville de Virginia, respectivamente, investigan de forma científica la emoción del asombro y sus beneficios sobre nuestra salud. Lo interesante es que constataron que una de las principales fuentes de asombro sigue siendo, aún hoy, la naturaleza. Sus estudios indican que luego de experimentar asombro uno se siente más propenso a la empatía, a brindar apoyo a otras personas, a un pensamiento más abierto e inclusivo, y a sentirse más conectado con nuestro entorno. El asombro ante la naturaleza actúa, así, como un antídoto ante la soberbia y el orgullo humano; nos quita de nuestra autoproclamada posición de superioridad y nos obliga a reconocer la grandiosidad externa. El asombro tiene la capacidad de sacudirnos, de corcernos del centro: nos muestra algo nuevo y desconocido y en ese descubrimiento uno se reconoce con humildad. El asombro ante la naturaleza es entonces una emoción que nos muestra una posición diferente a la que proclama la era del Antropoceno: nos muestra que no somos el centro.

Los baldíos se convirtieron para mí en un sinónimo de este sentimiento de asombro. De todos los que descubrí y recorrí hubo uno que me atrapó poderosamente. Se trataba de un terreno grande —posiblemente de dos solares juntos— que quedaba a unas pocas cuadras de mi casa. El barrio en el que se encontraba es un barrio que ha sido víctima de un crecimiento edilicio desmesurado. Las antiguas casas de balneario se han ido sustituyendo por torres de hasta 20 o 30 pisos. El terreno en cuestión tuvo alguna vez una casa de la que ahora solo quedaban sus escombros. La vegetación se había apoderado de estos restos y los árboles y arbustos crecían a su gusto tapando las construcciones vecinas. Una vez dentro, era fácil perder la noción del tiempo y del espacio y la amenaza del Antropoceno parecía un sueño lejano.

2.2 Las tierras de promisión de Lara Almarcegui

No soy la primera artista en encontrar un valor en estos terrenos supuestamente abandonados. La artista española Lara Almarcegui, tiene un cuerpo de obra contundente relacionado con los terrenos baldíos que se puede resumir en tres formatos: 1) Las guías de terrenos vacíos 2) Las aperturas de descampados 3) La preservación de los terrenos vacíos.

En las guías de terrenos vacíos, la artista nos ofrece pequeñas biografías del solar en cuestión, relatando los usos de sus antiguos dueños, así como las situaciones políticas, industriales y las relacionadas con la especulación inmobiliaria que afectan su existencia. Almarcegui también relata cómo estas modificaciones condicionan la naturaleza de la parcela a medida que avanza el abandono. Las guías pretenden resaltar aspectos positivos del hueco urbano para que el espectador lo pueda apreciar de una manera distinta. En sus acciones de aperturas de descampados la artista posibilita el acceso a terrenos vacíos que quedan cercados por vallas y muros. Tras una serie de largas negociaciones y varios proyectos frustrados logró por primera vez en 2009 derribar el muro que cercaba una parcela vacía en la ciudad de Burdeos. Este gesto altera bruscamente el paisaje urbano pues como dice Almarcegui, citada por Ramírez Blanco (2012) "hace que el terreno forme parte de la calle [y esto crea] una repentina situación de naturaleza, de ruina en la acera" (p.236). En sus proyectos de preservación del *terrain vague* la artista negocia la conservación de solares abandonados por tiempos que varían según el caso. Por ejemplo, en 2003 recibe el encargo de hacer una obra permanente para el puerto de Rotterdam y la artista decide que su propuesta consistirá en mantener sin urbanizar el terreno durante al menos quince años. El proyecto se titula *A Wasteland in Rotterdam Harbour 2003-2018* (Un descampado en la bahía de Rotterdam 2003-2018) y la artista según Ramírez Blanco (2012), lo define como "un experimento consistente en dejar un lugar sin definir para que así todo en él ocurra por azar y no correspondiendo a un plan determinado» (p. 236).



Figura 1. Un descampado en la bahía de Rotterdam 2003-2018. Reproducido de Ramírez Blanco, 2012.

Lara Almarcegui concibe las parcelas vacías como territorios edénicos donde se manifiesta lo excepcional y maravilloso:

[...] presento los descampados como un lugar especial, una experiencia única, donde están sucediendo cosas que no suceden en el resto de la ciudad [...]. Hay una naturaleza, una vegetación, una libertad. Como un paraíso en cada terreno (Lara Almarcegui citada por Ramírez Blanco, 2012, p.234-235).

En la poética de Almarcegui subyace la curiosidad humana por aquello que se adivina tras los muros. Late el impulso de entrar donde está prohibido hacerlo. Y la esperanza infantil de encontrar un paraíso cruzando una puerta cualquiera (Ramírez Blanco, 2012, p.235).

El proyecto que propongo también se nutre de esta curiosidad por descubrir lo que vive en un terreno excluido del planeamiento urbano, liberado de las fuerzas colonizadoras del ser humano y dejado a su propia suerte. Al igual que Almarcegui, coincido en que estos espacios deberían preservarse, en vez de intentar insertarlos dentro de la planificación general de una ciudad basada en lo productivo. Pero a diferencia del trabajo de Almarcegui que se enfoca en los aspectos arquitectónicos y legales de estos terrenos, a mí me interesa enfocarme en la vida del baldío, en las especies que viven y mueren sin ceñirse a un plan predeterminado por el ser humano.

Me interesa *descubrir* especies donde nadie las busca, ir al encuentro de nuevas formas de vida donde todo parece deshabitado. El baldío, ese solar sin un uso aparente, nos ofrece la oportunidad de maravillarnos y se erige como símbolo de resistencia al Antropoceno.

Capítulo 3. Justificación y relevancia

Siempre han existido los suelos baldíos.
La historia los denuncia como una pérdida de poder del hombre sobre la naturaleza.
¿Y si los mirásemos de otro modo?
¿No serían ellos las páginas en blanco que necesitamos?

Gilles Clément

3.1 El Antropoceno y la solastalgia

En el año 1972 se celebró la primera gran conferencia sobre cuestiones relativas al medio ambiente. Se llevó a cabo en Estocolmo durante el 5 y el 16 de junio bajo el patrocinio de las Naciones Unidas. Su objetivo fue forjar una visión común sobre los aspectos básicos de la protección y la mejora del medio humano (Handl, G., 2012).

Más de medio siglo después seguimos luchando contra la contaminación por plásticos, el deterioro de la capa de ozono, el calentamiento global, la destrucción de los glaciares, la extinción de ecosistemas y especies, y un largo etcétera. Pareciera que estos problemas nos amenazan con más fuerza que nunca: el impacto de la actividad humana está llegando a un punto de no retorno. En el año 2000 los científicos Paul Crutzen y Eugene Stoermer propusieron el término *Antropoceno* en el boletín del Programa Internacional Geósfera-Biósfera para referirse a nuestra era actual. Dos años más tarde, en un artículo publicado por la revista *Nature*, Crutzen (2002) profundizó sobre este concepto, indicando que los seres humanos se habían convertido en una fuerza geológica tan poderosa que era necesario designar una nueva época geológica para describir con precisión este desarrollo. Según Crutzen, esta nueva época de los seres humanos constituirá la fuerza ambiental predominante durante varios milenios y por tanto implicará un desafío importante para nuestro comportamiento. Y si bien este término aún no está oficialmente aprobado, se ha expandido rápidamente en diversos campos en los que participan sociólogos, filósofos, antropólogos, artistas, comunicadores, entre otros. Lo que parece indicarnos el Antropoceno es que la fuerza humana tiene la suficiente agencia como para modificar y determinar los parámetros geofísicos del planeta, a tal grado de cambiar la época geológica en la que vivimos.

Hasta principios del siglo pasado, el impacto de las diversas acciones del ser humano sobre el planeta no había suscitado demasiada preocupación. De hecho, los pujantes avances científicos y el uso de

los *recursos naturales* se realizaban sin la menor consideración en cuanto a los efectos que podían desencadenar. El planeta parecía demasiado grande y resiliente como para preocuparse por eso. Pero hoy estamos presenciando las consecuencias de este abuso indiscriminado y la comunidad científica, más que en ningún otro momento histórico, no cesa de advertirnos de la inminente —sino actual— irreversibilidad de nuestro impacto sobre el globo. El Antropoceno se presenta como un futuro incierto y alarmante que genera angustia y desesperanza.

Existe un término para referirse a este sentimiento de impotencia y angustia por la pérdida de los ambientes en los que vivimos. Fue propuesto por el filósofo ambiental Glenn Albrecht en 2005. Albrecht, que en aquella época trabajaba en la Universidad de Newcastle, era conocido como activista y defensor de la conservación medioambiental. Por ese entonces, muchos residentes de la zona estaban preocupados por el impacto que estaba provocando una empresa de minería de carbón. Albrecht recibía cada vez más a ciudadanos que estaban estresados, angustiados y desesperanzados al ver cómo su paisaje se transformaba radicalmente en una gran industria minera. El sentimiento de impotencia y el dolor de perder aquel paisaje y hogar amado sin poder hacer nada al respecto llevaron a Albrecht (2016) a buscar una palabra para referirse a este sentimiento. Fue así que creó el término *solastalgia* para describir una forma específica de melancolía relacionada con la falta de sosiego o consuelo y la desolación intensas. Además, construyó el término de tal manera que tuviese una semejanza con la palabra *nostalgia* y así implicar una referencia de lugar. Por lo tanto, literalmente, la *solastalgia* es el dolor o la enfermedad causada por la pérdida o la falta de sosiego y la sensación de aislamiento relacionada con el estado actual del hogar y el territorio (Albrecht, G., 2016, p. 48, ideas excluidas del derecho de autor).

Con el avance indiscriminado de la actividad humana sobre el planeta, cada vez son más las comunidades que ven su paisaje afectado, sino destruido. La *solastalgia* es un sentimiento que surge en paralelo a la era del Antropoceno como consecuencia de la pérdida y destrucción de los paisajes naturales en los que vivimos o solíamos vivir. ¿Cómo podemos hacerle frente a este sentimiento? ¿Cómo y dónde encontrar consuelo?

Mientras me adentraba en los terrenos baldíos y me asombraba de la vida que descubría allí, me consolaba —todavía quedaba un paisaje natural y salvaje en la ciudad— y desconsolaba al mismo tiempo —sabía que estos terrenos tenían los días contados—. No podía evitar sentir una cierta *solastalgia*.

3.2 La paradoja de lo salvaje

Solemos creer que para tener una experiencia plena y profunda con la naturaleza debemos irnos a algún lugar lejano donde la mano del ser humano no haya hecho estragos. ¿Pero qué pasa si estos lugares son cada vez más escasos y caros, como está sucediendo? ¿Qué pasa si esta creencia de que la verdadera naturaleza se encuentra donde nosotros no estamos nos impide apreciar lo que está a nuestro alcance?

En su ensayo *The trouble with wilderness*, William Cronon (1995) reflexiona sobre este punto. Alejarse unos días de la ciudad para entrar en contacto con la naturaleza se ha vuelto un programa de moda, un turismo de alta costura al que solamente un sector privilegiado de la sociedad puede acceder. Aquellos sentimientos sublimes que los románticos encontraban en los paisajes montañosos, en las puestas del sol, en los ríos y lagos, se han ido transformando en sentimientos pasajeros e inmediatos que cumplen el fin de distraer y propiciar un escape de la rutina citadina. Los paisajes ya no irrumpen de forma inesperada y arrasadora imponiendo respeto y solemnidad, sentimientos ante los que el espectador romántico de antaño se rendía, sino que se transformaron en un producto consumible más de la lógica capitalista. Hoy las experiencias no se viven, sino que se compran y se registran para mostrarles a los demás en dónde hemos estado. Y lo que estas experiencias de lo salvaje venden es la ilusión de que podemos de alguna manera borrar nuestro pasado y volver a una *tabula rasa* que supuestamente existió antes de que comenzáramos a dejar nuestras marcas en el mundo. De hecho, el sueño de una tierra no trabajada es en general el sueño de personas que nunca trabajaron la tierra para poder vivir, de ciudadanos que están acostumbrados a conseguir su alimento en los supermercados y que sus casas construidas con madera no tienen ninguna relación aparente con los bosques donde crecen y mueren los árboles. Solo las personas que ya están alienadas de la naturaleza pueden anhelar un retorno a lo salvaje como modelo de vida con lo natural (Cronon, 1995). El sueño romántico actual no deja ningún lugar para que de hecho podamos vivir a partir de la tierra. Sueña con una tierra virgen, pura, intocada, pero no se da cuenta de que para que exista una persona que la disfrute es preciso que en otro lugar exista algún grado de explotación. Y esta es la gran paradoja: lo salvaje representa una visión dualista en la que el ser humano está por fuera de la naturaleza. Si consideramos que la naturaleza, para ser verdadera también debe ser salvaje, entonces nuestra misma presencia en ella representa su destrucción. Donde está el ser humano, no está la naturaleza. Idealizar un paisaje salvaje distante muchas veces significa no idealizar, o no valorar, el ambiente en el que vivimos, el paisaje que en definitiva constituye nuestro hogar. Y la mayoría de nuestros problemas ambientales comienzan en nuestro hogar. La paradoja de lo salvaje tiende a considerar cualquier uso como un abuso y por lo tanto nos impide explorar un punto medio en el que podamos vivir de la naturaleza en equilibrio. El punto medio es donde vivimos, es donde todos nosotros, en diferentes lugares y maneras, construimos nuestros hogares. No existe un hogar que no haya alterado en forma

alguna su entorno. Aceptar esto es comprender que la solución al problema no se encuentra *afuera* sino en nuestro modo de percibir y relacionarnos con la naturaleza circundante. Debemos apreciar lo que sí tenemos, lo que aún existe, desacelerar la mirada para observar las cosas más sencillas, lo que se nos presenta bajo este término confuso de *lo natural* para darle un lugar en nuestros hogares, en nuestras ciudades y arribar ojalá a algún tipo de equilibrio que nos ayude a contrarrestar el problema antropocénico.

En el terreno baldío aplaco ese anhelo por lo salvaje, pero sin la necesidad de irme de la ciudad. Es por esto que estos terrenos me resultan tan importantes. ¿Acaso no sería beneficioso para la población disponer de lugares así en la ciudad? Gilles Clement (2012) plantea esta idea en su libro *El jardín en movimiento* en el cual sugiere que los jardines y el paisaje no son espacios estáticos que se tienen que someter a un punto de vista específico del ser humano, sino lugares donde la naturaleza debe seguir su curso, permitiendo que las plantas se establezcan espontáneamente y crezcan libremente. La experiencia estética provendría entonces de observar los procesos naturales de sucesión biológica. El papel del jardinero ya no sería el de domesticar la naturaleza con un enfoque rígido y preestablecido, sino conocer las especies y sus comportamientos, observar las dinámicas naturales y aprovechar al máximo las características naturales del lugar. Por otro lado, Lucy Jones (2021) en su libro *Perdiendo el Edén* nos relata numerosos estudios que dan cuenta del efecto beneficioso que puede llegar a tener el contacto con lo silvestre en la salud de las personas. Pero a pesar de todos estos estudios, los edificios siguen creciendo, la solastalgia es cada vez mayor y los espacios verdes son cada vez menos. Esta investigación, al adentrarse y testimoniar la vida del baldío puede abrir un terreno fértil para estas preguntas que, por los motivos expresados anteriormente, son cruciales para la época en la que estamos viviendo.

Capítulo 4. Fundamentos teóricos

4.1 Mirar como si fuese la primera vez. La fenomenología de Merlau-Ponty

Para comprender la fenomenología de Merlau-Ponty es necesario primero puntualizar algunas nociones generales sobre el pensamiento de Edmund Husserl, fundador de la fenomenología. A continuación, expongo estas generalidades basándome en el artículo académico de Perruchoud *La fenomenología según Merlau-Ponty: un camino de descenso hacia las cosas* (2017).

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX Husserl comenzó a trabajar en una idea, ya esbozada por filósofos previos como Aristóteles y Kant, de que existe un mundo de lo cognoscible. En *Crítica de la razón pura*, Kant afirma que el conocimiento solo se puede referir a los fenómenos, entendiendo a éstos como aquello que se nos aparece, que podemos experimentar y conocer. La palabra *fenómeno* viene del latín *phaenomenon* y este término a su vez proviene del griego φαίνόμενον (*phainómenon*) que significa *aquello que se muestra*. Husserl retoma esta idea de la siguiente manera: para él los hombres (entendiendo "hombre" según el sentido filosófico clásico) tienen una relación espontánea con el mundo. En esta relación, las cosas aparecen —los fenómenos— de forma natural y obvia. Podría decirse que los fenómenos se dan por sobreentendidos y por lo tanto no se repara con curiosidad ni profundidad en ellos. A esta forma de ser y de relacionarse con el mundo Husserl la llamó *actitud natural*. Personalmente encuentro útil pensar en esta actitud como una postura *automática* o *superficial*. A Husserl no le interesa quedarse en este plano de relacionamiento; quiere dar un salto y sobrepasar la actitud natural en la cual la mayoría de los mortales vivimos y estamos. Para esto, él entiende que el primer acto filosófico debe ser el de retornar al mundo vivido, al mundo que existe antes de toda objetivación y racionalización, ya que es este mundo el que nos permite encontrarnos con las cosas mismas. Se trata de volver a los fenómenos antes de toda teorización para encontrarnos con las cosas en su estado original y así poder descubrir sus esencias (Perruchoud, 2017).

Para lograr esto, Husserl propone lo que llamó *reducción fenomenológica* que consiste en suspender o poner en paréntesis todo lo sabido de antemano sobre las cosas. La reducción fenomenológica consiste en olvidar por unos instantes todas aquellas aseveraciones y juicios de valor que damos por sentado para poder ir al encuentro con ellas y comprenderlas con mayor profundidad: "Tras la reducción solo quedan la conciencia, sus actos y sus objetos intencionales" (Perruchoud, 2017, p.66). En su filosofía, la conciencia pura es la que nos permite el conocimiento.

En *Fenomenología de la percepción*, publicada medio siglo después de los primeros trabajos de Husserl, Merlau-Ponty retoma el pensamiento fenomenológico para darle un nuevo giro. Al igual

que Husserl, entiende que la tarea de la fenomenología es "revelar el misterio del mundo y el misterio de la razón" (Merlau-Ponty, 1993, p.20). Sin embargo, este autor no pone su énfasis en la conciencia pura como había hecho su predecesor, sino que desarrolla una línea de pensamiento en la cual *la percepción* es central para comprender con profundidad la verdad de las cosas, o en otras palabras, para develar sus esencias.

Merlau-Ponty no quiere tener una *idea* de las cosas; no quiere relacionarse con ellas en el campo de la teoría y de la razón. No le interesa *elevarse* de la realidad para llegar a un mundo ideal como el de Platón. Para él el camino hacia las esencias de las cosas es más bien un camino de *descenso* que de ascenso (Perruchoud, 2017). En este camino que nos lleva a conocer las cosas, la percepción y el cuerpo son primordiales: no se puede retornar a las cosas vividas a través de un estado trascendental de la conciencia alienada de nuestro cuerpo, más bien todo lo contrario. Las esencias de las cosas, su sentido profundo, se nos revela por la propia acción del cuerpo en el mundo:

La realidad es un tejido sólido, no aguarda nuestros juicios para anexarse los fenómenos más sorprendentes, ni para rechazar nuestras imaginaciones más verosímiles. La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen (Merlau-Ponty, 1993, p.10).

Con esto quiere decir que para llegar a las esencias es necesario en primer lugar la percepción. Es a través de ella que cualquier tipo de conocimiento es posible, y ésta a su vez es posible gracias a nuestro cuerpo. Esto nos convierte en seres encarnados en el mundo. La filosofía de Merlau-Ponty es por tanto una fenomenología de la experiencia corporal. El acto filosófico no empieza con el ser o con el mundo como entes separados, sino que comienza, desde el primer momento, *con la reafirmación recíproca entre ambos*. Uno no existe sin el otro. El cuerpo no existe sin el mundo y el mundo para nosotros no existe si no pudiésemos percibirlo: "No hay que preguntarse, pues, si percibimos verdaderamente un mundo; al contrario, hay que decir: el mundo es lo que percibimos" (Merlau-Ponty, 1993, p.16).

La percepción, por lo tanto, es lo que hace que exista un mundo para nosotros y que este mundo tenga sentido. El mundo se nos devela gracias a la actividad de la percepción dirigida por nuestro cuerpo. Si no tengo un cuerpo no tengo manera de percibir mi entorno. Esta revelación del mundo no sucedería si la percepción no estuviese entrelazada o encarnada en el mundo, "ya que somos como una continuación del mundo" (González R.A. y Tavira G.J., 2010, p. 118).

Podríamos decir entonces que para acceder al mundo partimos de nuestro cuerpo, de nuestros sentidos y de nuestra percepción, íntimamente ligadas al mundo. El ser humano no es un ser

desencarnado del mundo que recibe toda su inteligencia y conocimiento de una entidad superior, separado de las demás personas y seres de la tierra:

La verdad no "habita" únicamente al "hombre interior"; mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce. Cuando vuelvo hacia mí a partir del dogmatismo del sentido común o del dogmatismo de la ciencia, lo que encuentro no es un foco de verdad intrínseca, sino un sujeto brindado al mundo (Merlau-Ponty, 1993, p.10,11).

El ser humano, comprometido con su cuerpo y éste con el mundo, se encuentra abierto a él. De aquí se desprende que no hay una distinción entre lo que podría ser su mundo interior y el mundo exterior, ya que el mundo interior se nos revela a nosotros mismos en la medida en que nos comprometemos y estamos en el mundo exterior. Esto tiene importantes implicancias en mi investigación, sobre todo en mi entendimiento de la pintura, como comento a continuación.

4.2 La pintura como encarnación del mundo

Para Merlau-Ponty la pintura tiene una ventaja frente a la filosofía, y es que no depende de las palabras. Recordemos que para este autor la tarea de la filosofía es reaprender a mirar el mundo y la fenomenología, a través del estudio de las esencias —o la reducción fenomenológica—, busca reencontrarse con el mundo como si fuese la primera vez: con una mirada fresca o ingenua para poder verlo tal como es. La reducción fenomenológica, como he dicho, intenta poner en suspenso todo lo que sabemos acerca de las cosas para propiciar un encuentro con ellas: para sortear la actividad natural e ir más allá. Entiendo la reducción fenomenológica como un intento de silenciar los juicios de valor y la actividad racional para encontrarse frente a frente con la cosa, *como si no supiera qué es*. La fenomenología nos invita a maravillarnos, a asombrarnos frente a los fenómenos de la vida, a volver a ser curiosos. Y en este mirar como si fuese todo nuevo, la palabra —o el razonamiento— viene después. Antes de la palabra hay silencio. Creo que es a este estado de silencio, o a este estado precientífico, como le llama Merlau-Ponty, al que la fenomenología quiere acceder y al que yo como investigadora —y pintora— también quiero acceder.

Pues bien, la pintura está en el lugar justo: nos permite plasmar esa visión silenciosa de las cosas. De hecho, una de las primeras cosas que uno aprende como dibujante y pintor es que lo más importante es aprender a mirar. Una mirada atenta y libre de prejuicios puede ser más valiosa que varios años de práctica. Cuando uno hace dibujos de figura humana al natural, por ejemplo, es muy importante no pensar que la nariz es una nariz ni que la boca es una boca. De hecho, hay varios ejercicios que se usan a la hora de dibujar para despistar nuestro sistema racional y entrar en un modo de

observación libre de juicios de valor —como los ejercicios para trabajar con el lado derecho del cerebro de Edwards (2000)—.

La pintura, entonces, nos permite darle materia, literalmente, a esa visión precientífica —o prerracional— que tenemos de las cosas. No es mirar así sin más como en el modo de la *actitud natural* que cuestionaba Husserl, sino que se trata de observar en el silencio que antecede a la razón, a la palabra. Es decir, acceder al mundo que se da en nuestra relación corporal antes de que la razón empañe con palabras nuestra percepción de las cosas.

Este tipo de observación es un acto perceptivo que depende de nuestro cuerpo. El encuentro que establezcamos con lo otro se produce en la percepción. Merlau-Ponty entendía que todo acto perceptivo era un acto creativo: cuando una persona percibe el mundo ya está organizándolo de una cierta manera para darle significado (Merlau-Ponty, 2006). Algunas personas repararán en ciertos aspectos de su entorno que otras no, otras eliminarán ciertos detalles y se quedarán con un color, o con un aroma, o con una forma. En fin, los recuerdos y memorias que cada uno conserva de un mismo lugar son por completo diferentes. Y la pintura es capaz de traducir esta percepción en imágenes:

Es la operación expresiva del cuerpo, que comienza por la más pequeña percepción, la que se amplifica en pintura y en arte. El campo de las significaciones pictóricas está abierto desde que apareció un hombre en el mundo. Y el primer dibujo en los muros de las cavernas fundaba una tradición sólo porque recogía otra: la de la percepción (Merlau-Ponty, 2006, p.79).

La pintura permite condensar y expresar nuestro encuentro creativo con el mundo en algo más permanente que el momento de la experiencia. Es el testimonio del encuentro corporal con el mundo. O, dicho con otras palabras, es la expresión del ser encarnado en el mundo, del ser previo a toda teorización, y por eso Merlau-Ponty escribe que "las voces de la pintura son las voces del silencio" (2006, p.91) y habla de Cézanne como ejemplo de un pintor que logró representar una percepción precientífica o prerracional de lo visible. Trabajar en el campo de lo prerracional implica que no hay una idea clara que anteceda a la pintura:

Según Balzac, o según Cézanne, el artista no se contenta con ser un animal cultivado, asume la cultura desde su Iniciación y vuelve a fundarla, habla como habló el primer hombre y pinta como si nadie hubiera pintado nunca. Por consiguiente la expresión no puede ser la traducción de un pensamiento ya claro, puesto que los pensamientos claros son los que han sido ya expresados por nosotros o por los demás. La concepción no puede preceder a la ejecución. Antes de la expresión no hay más que una fiebre vaga, y únicamente la obra realizada y comprendida probará que había que encontrar allí algo en lugar de nada (Merlau-Ponty, 2012, p. 251).

Este pasaje expresa con gran acierto mi enfoque hacia la pintura. Lo que se desprende de este fragmento es que el pintor se enfrenta al lienzo con una idea vaga, aunque intensa, de lo que va a realizar. Esto es porque lo que la pintura quiere hacer visible, y en lo que radica su misterio y fascinación, es una visión que nace del encuentro con las cosas como cosas y que por lo tanto no es clara ni lógica. Dicha visión no existe de forma concreta hasta que el pintor comienza a trabajar en ella, a darle cuerpo y solidez con la pintura. Es en el hacer que esa visión cobra forma, no antes. Antes, eso no existía más que como algunas impresiones e ideas difusas en la mente del pintor, imposibles de poner en palabras, imposibles de *formular*. La forma se hace forma en la obra pictórica. En la *Discusión y hallazgos* comento cómo se da esto en mi proceso de trabajo, especialmente cuando se trata de la producción de bocetos previos a la pintura.

Como mencioné con anterioridad, la pintura ha sido un lenguaje presente en mi vida desde que era muy pequeña y lo entiendo como un lenguaje por completo diferente a las palabras y a la lógica. Cuando comencé este proyecto no quería imponer ningún lenguaje a la investigación, pero luego me di cuenta de que la pintura es mi manera de interpretar la realidad y de darle un sentido y no podía prescindir de ella sin sentir que estaba prescindiendo de una parte importante de mi sensibilidad. En este apartado intenté explicar cómo la pintura está íntimamente ligada a la percepción y por tanto al cuerpo. De esta manera, entiendo que la pintura puede ser una herramienta fenomenológica que dé cuenta de nuestro encuentro carnal con el mundo. Dicho en otras palabras, la pintura puede ser la materialización de la fusión mundo interior- mundo exterior.

Un pintor que también manifestó este mismo entendimiento de la pintura, como fusión entre el mundo interior y exterior, fue Paul Klee. Además, este pintor también incorporó varios elementos y técnicas de la ciencia a su pintura. Como ya mencioné en la introducción, el otro lenguaje que también se fue imponiendo durante el proyecto estuvo relacionado con un enfoque más científico, y si bien uno podría pensar que este enfoque se opone al de la pintura, la obra de Paul Klee es un claro ejemplo que prueba lo contrario.

4.3 La pintura y la ciencia en la obra de Paul Klee

La filosofía de Husserl y posteriormente la de Merlau-Ponty intentaron sobreponerse a la actitud natural con la reducción fenomenológica. Podemos trazar un paralelismo entre la filosofía de este último autor y la obra de Klee, quien creía que el arte tenía que mostrar lo que está más allá de las apariencias. Con su *visión penetrante* él también buscaba superar una suerte de actitud natural para ir al fondo de las cosas y encontrar su esencia. Tanto Merlau-Ponty como Klee creían que había que mirar el mundo con ojos nuevos y frescos. Sus obras nos invitan a ser parte del espectáculo de

la vida, a asombrarnos y maravillarnos ante el mundo que nos envuelve y así, desde esa relación, construir un sentido.

Paul Klee fue un gran estudioso de los procesos de la naturaleza y estableció un paralelismo entre las formas cambiantes de las plantas (por ejemplo, la transformación de una semilla a una planta adulta) y el proceso creativo. Buscaba, al igual que Merlau-Ponty con la reducción fenomenológica, las esencias de las cosas. Para esto realizó numerosos estudios de plantas ya que creía que en ningún otro organismo el proceso de génesis se podía observar de forma tan clara. Buscaba, con lo que él llamaba *visión penetrante*, ir más allá de las apariencias para encontrar un arquetipo, algo que le permitiera entender lo que hace que una planta sea una planta y no un insecto. Algo similar a lo que buscaba Linneo para poder establecer que una determinada planta era una especie y no otra. En este sentido, el estudio de la forma se relaciona con la función de la misma manera que en biología la anatomía se relaciona con la fisiología. Klee intentaba diseccionar la planta en sus diferentes partes para poder visualizar el funcionamiento interno y así —según creía—, llegar a comprender su esencia. El arte para él no tenía que mostrar solo el aspecto externo de las cosas o su forma final, sino también el proceso de formación. Les decía a sus alumnos que en vez de mirar la forma mirasen la formación y que en vez de mirar el aspecto final de la forma viesen la forma en el proceso de convertirse en forma (Anderson, 2017).

Una vez que logró interiorizar, o *incorporar*, estas esencias, estos arquetipos, estas estructuras básicas que posibilitan el funcionamiento de los organismos, se sintió capaz de crear nuevos organismos: organismos que no existían en el mundo exterior pero que existían en él y que eran posibles. Esto le dio la libertad de crear infinidad de plantas inexistentes en la realidad pero aún así creíbles pues seguían las lógicas de la naturaleza y tenían en sí una verdad interior. A este espacio de creación lo llamaba “entremundo” porque sentía que existía entre los mundos que nuestros sentidos pueden percibir y lo absorbía en su interior hasta el punto en el que podía proyectarlo hacia afuera bajo forma de relaciones simbólicas (Klee, F. y Klee, P., 1962).

Este “entremundo” al que se refiere Klee se puede relacionar con el ser encarnado de Merlau-Ponty: ese ser en el que se fusiona la percepción con el mundo y se borran las fronteras entre un posible mundo interior y uno exterior. Lo que hace el pintor entonces es mostrarnos ese lugar con sus pinturas y hacerlo visible para otros, abriendo nuestras mentes y haciendo que la vida parezca más grande de lo que solemos creer (Anderson, 2017).

La pintura, como se entiende en el marco de esta investigación, no es por tanto una imitación o dupla de nada, sino que es un proceso de expresión de lo que la percepción encuentra. Y eso que la percepción encuentra es prerracional y por tanto está libre de palabras y es imposible de formular. Estas percepciones son interiorizadas y digeridas por el pintor: el pintor se hace uno con lo percibido.

De este digesto el pintor nos devuelve una pintura que no existía antes que él y que no proviene ni de afuera ni de adentro sino de la fusión entre ese afuera y adentro. Me gusta pensar en la pintura como un acto de comunión: al pintar se establece una alianza con las cosas del mundo ya que para pintarlas no solo debo ir al encuentro de ellas, sino que también debo incorporarlas, hacerme uno con ellas.

Paul Klee incitaba a sus estudiantes a ver la naturaleza con ojos frescos, como si fuese la primera vez. Pero además fomentaba un punto de vista que era tanto científico como creativo. Fue un gran estudioso del mundo natural. Entendía las formas de la naturaleza como progresiones de formas geométricas e intentaba representar esta progresión, este movimiento natural de las cosas en el que se basa toda génesis de lo vivo. Klee trabajó como profesor en la Bauhaus y discutía sus estudios de las plantas con otros científicos de la institución. Un científico que introdujo el microscopio a la generación de Klee fue Ernst Haeckel. A Klee le fascinaban las observaciones en el microscopio y trazaba analogías entre el mundo de lo micro y lo macro diciendo que si tales formas fantásticas existen bajo el microscopio, ¿por qué no deberían incentivar la libertad e imaginación del artista? (Klee citado por Lynn, H., 1981, p.44.). La obra *Moving Blossoms*, por ejemplo, se inspiró en la vida microscópica de las plantas (ver Figura 2).

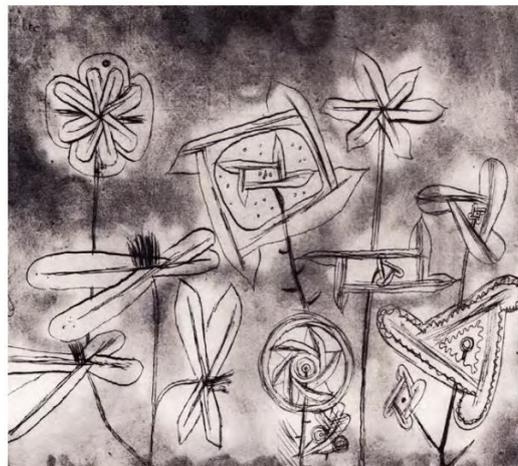


Figura 2. *Moving Blossoms*, 1926, Paul Klee. Lápiz sobre papel sobre cartón. Reproducido de Anderson, G., 2017.

En la obra *Ab Ovo*, el tema central es el proceso de división celular, dejando de manifiesto el interés de Klee por la embriología. En esta pintura, se puede ver un feto con lo que parecen órganos dentro del interior de un huevo, lo que revela las influencias de los diagramas biológicos y el trabajo de Haeckel. En *The place of the twins* (1930) Klee muestra un entendimiento más sofisticado de la teoría celular: dos células vibran con energía protoplasmática y su estructura interna sugiere cromosomas rodeados por citoplasma y una línea a lápiz sugiere la pared celular. Por otro lado, en la obra *Growth of the night plants* se puede ver claramente cómo plasma su interés por la génesis en el desarrollo de plantas en crecimiento.



Figura 3. *Ab Ovo*, 1917-1930, Paul Klee. Acuarela sobre gaza imprimida sobre papel sobre cartón. Adaptado de <https://www.zpk.org/en/collection>.



Figura 4. *The place of the twins*, 1930, Paul Klee. Acuarela y lapicera sobre papel sobre cartón. Adaptado de <https://www.zpk.org/en/collection>.

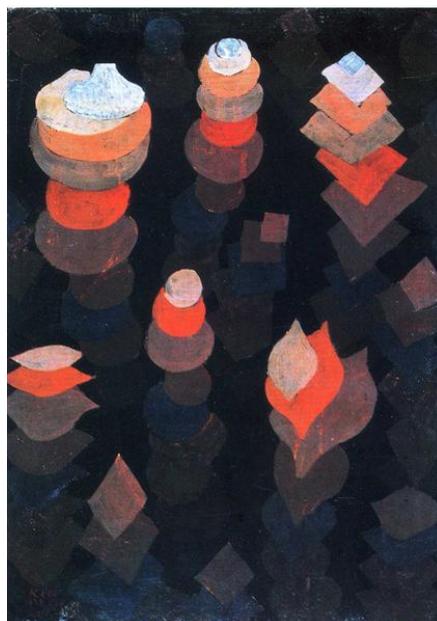


Figura 5. *Growth of the night plants*, 1922, Paul Klee. Adaptado de <https://www.pinakothek.de/en>

Con estos ejemplos queda claro cómo la ciencia, ya sea desde las imágenes aportadas por el microscopio, la taxonomía o los estudios evolutivos de las plantas, aparecen y contribuyen a la obra de Paul Klee. Dicho artista no veía una división entre estos dos campos sino más bien una complementariedad en la cual ambos se apoyaban en la observación y por tanto en la percepción.

Merlau-Ponty también coincide en que la ciencia tiene una base en la percepción: “La ciencia no fue, primero, más que la secuencia o amplificación del movimiento constitutivo de las cosas percibidas” (Merlau-Ponty, 1993, p. 75). La construcción de las leyes de la ciencia y las implicancias de éstas en la predicción de los fenómenos no derivan de otra cosa que no sea de la interacción de nuestro cuerpo con la realidad, es decir, de nuestra percepción. Un ejemplo claro de esto se puede encontrar en las investigaciones de Linneo que llevaron a desarrollar el sistema taxonómico de las plantas que se usa hasta el día de hoy. Linneo usaba todos sus sentidos para intentar comprender el funcionamiento y la esencia de una planta. Usaba el tacto, el olfato y la visión (Beddard, 2019).

El error para Merlau-Ponty es que la ciencia moderna se olvidó de sus orígenes y creyó que sus verdades son universales, además de las únicas posibles. La realidad, en cambio, es que la ciencia no es autónoma ni completa ya que depende en sus orígenes de un relacionamiento previo, muchas veces negado, con la realidad.

Así, la percepción —y por tanto la fenomenología como la entiende este autor— es el punto de partida del cual se desprende tanto el arte como la ciencia.

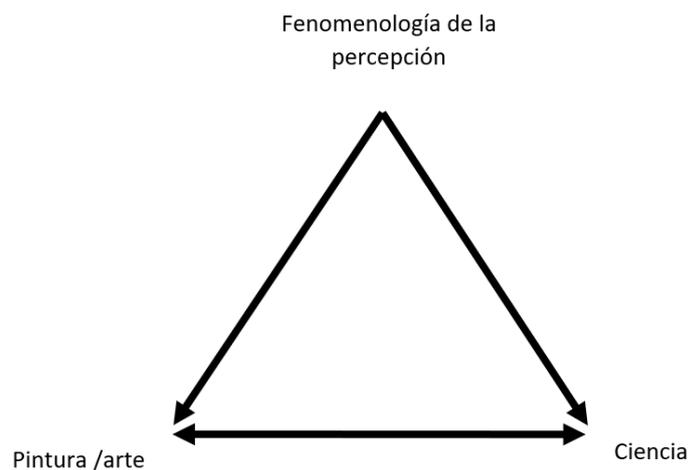


Figura 6. Diagrama de relaciones entre el arte, la ciencia y la fenomenología.

4.4 La información puede alterar la manera de mirar. Las *caturritas* de Ferverza

La mirada rigurosa y sistemática de la ciencia nos permite llegar a conclusiones y fórmulas que nos muestran que lo que vemos a simple vista no es necesariamente todo lo que hay, así como lo que dice la ciencia no es necesariamente todo lo que hay para decir. La aproximación fenomenológica de Linneo hacia las plantas le permitió crear un sistema de clasificación basado justamente en la observación de diferentes aspectos de las mismas. Sus estudios mostraron que las flores tienen órganos complejos que ayudan en su reproducción y arrojaron luz sobre las diversas etapas e integrantes implicados en ese proceso. Es en este sentido que considero que la ciencia puede despertar nuestra capacidad de asombro porque nos muestra hallazgos que no se ven a simple vista. La información que nos ofrece la ciencia sobre un determinado fenómeno puede alterar la manera en la que miramos dicho fenómeno.

Un ejemplo de esto se puede encontrar en el Proyecto *Caturritas* de Ferverza (2020), uno de los docentes de esta maestría. En este proyecto, Ferverza se preocupa por mostrar algo cotidiano bajo otra mirada. En la esquina de su casa en Porto Alegre, hay un enorme nido de cotorras. Las cotorras son originarias de América del Sur, pero a lo largo del siglo XX hubo un aumento exponencial de su población debido a la plantación de eucaliptus. Los eucaliptus les permiten hacer nidos en altura, protegiéndolas de sus predadores. En el texto que acompaña este proyecto, Ferverza plantea que nuestra mirada hacia lo cotidiano se entorpece y se nubla por la rutina. Las capas de repeticiones diarias y nuestras programaciones sociales generan una especie de *encubrimiento perceptivo* [encubrimiento perceptivo].

Para Ferverza, las cotorras que viven en la esquina de su casa plantean una paradoja: están muy cerca pero el encubrimiento perceptivo de lo cotidiano las ubica muy lejos. Ferverza quiere establecer una proximidad en la mirada de estas especies y tornarlas visibles —algo similar a lo que yo quiero hacer con la vida del baldío—. Para Ferverza es posible cambiar nuestra manera de relacionarnos con lo cotidiano si cambiamos la forma en la que lo miramos: el espacio próximo a nosotros, aquel en el que vivimos día a día, puede revelarse diferente y extraño, lleno de implicancias y conexiones que no son inmediatamente visibles, si lo percibimos con una mirada diferente. (Ferverza, H., 2020, p. 29).

Para lograr ese cambio en nuestra manera de mirar, Ferverza reflexiona sobre el efecto que puede tener el manejo de la información sobre aquello que estamos mirando: "Certas informações sobre um determinado objeto, ou sobre os materiais que o compõem, ou sobre seu uso, podem não estar visíveis no objeto mesmo, podem estar fora dele, mas o conhecimento desses dados pode alterar nosso olhar sobre ele [Una cierta información sobre un determinado objeto, o sobre los materiales que lo

componen, o sobre su uso, pueden no ser visibles en el objeto mismo, pueden estar por fuera de él, pero el conocimiento de esos datos puede alterar nuestra mirada sobre él] (Ferverenza, H., 2020, p.32)

De esta manera, Ferverenza crea una obra compuesta por cuadernos que tienen todos la misma tapa: una fotografía del nido de cotorras en el árbol de la esquina de su casa. Cada uno de estos cuadernos tiene un único texto diferente en cada caso pero relacionado siempre a las cotorras. Los textos van desde artículos científicos o periodísticos, recogidos de internet o publicados en diversas lenguas y países y contienen estudios, opiniones y narrativas, enunciados a partir de diferentes saberes y ramas del conocimiento como biología, ornitología, ecología, economía, geografía, periodismo, historia, urbanismo, etc. Los cuadernos se cuelgan sobre una pared y pueden ser tomados por el público que se puede sentar en alguno de los dos sillones ubicados a los costados. La obra nos ofrece diferentes tipos de información y cada información nos invita a mirar a las cotorras desde una perspectiva nueva. La imagen de la portada es siempre la misma, pero la manera en la que las miramos puede ser siempre diferente.



Fig. 1. "Projeto Caturritas (a partir da esquina de casa)", Instalação (em processo), 2019, dimensões variáveis. Cadernos impressos a laser (cada um medindo 29,7 x 21 cm), barbantes e ganchos metálicos. Vista geral da montagem na exposição "Rotas/Rutas", Centro Cultural Erico Verissimo (CCEV), Porto Alegre.

Figura 7. Proyecto Caturritas (a partir de la esquina de casa). Instalación (en proceso), 2019, dimensiones variables, Hélio Ferverenza. Cuadernos impresos a láser (cada uno de 29.7 x 21 cm), cuerdas y ganchos metálicos. Vista general del montaje en la exposición Rotas/Rutas Centro Cultural Erico Verissimo (CCEV), Porto Alegre. Reproducido de Ferverenza, H. (2020).

Esta obra tuvo un impacto importante en mi investigación. El usar distintos tipos de información para alterar la manera de mirar y aproximarse a las cotorras resonó con mi intención de usar la ciencia para disparar la curiosidad y el asombro frente a los fenómenos del baldío.

Capítulo 5. Objetivos

5.1 Objetivo general

Proponer una mirada que conduzca a la revaloración de la naturaleza cotidiana de la ciudad.

5.2 Objetivos específicos

- Explorar un terreno baldío, desde un enfoque fenomenológico, como un lugar de refugio y sosiego.
- Propiciar un vínculo con las especies del terreno baldío desde el arte y la ciencia.
- Proponer una obra artística que despierte asombro y curiosidad por las especies del baldío fomentando así una nueva manera de mirar y relacionarse con la naturaleza urbana.

Capítulo 6. Diseño metodológico

Con el fin de abordar los objetivos anteriores me planté una metodología cualitativa y flexible centrada en el proceso. Esto fue porque el objetivo principal y primero era ir al baldío y abrirme a su encuentro libre de aseveraciones previas o juicios de valor. Quería ir con la mente lo más en blanco posible, intentando propiciar así una experiencia fenomenológica. La idea era que lo que sea que sucediese en ese encuentro guiaría las acciones posteriores, dando cuenta de la recursividad de este tipo de investigaciones artísticas orientadas en la creación.

Para organizar estas ideas dividí la investigación en tres fases: una fase exploratoria, una analítica y una de producción. La fase exploratoria consistió en las salidas al baldío. Al momento de diseñar esta investigación yo ya había realizado incontables salidas al terreno y por eso decidí agruparlas en conjuntos de salidas. El criterio para esta agrupación consistió en el tipo de entendimiento que cada salida me aportó y coincidió con un cierto orden cronológico. Es decir, las primeras salidas me proporcionaron una serie de reflexiones que se discuten en la fase analítica y que produjeron los objetivos y acciones a tomar en el siguiente conjunto de salidas. Así sucesivamente. De la recursividad entre estas dos fases —la exploratoria y la analítica— se desprende la fase de producción. En la *Tabla 1* se recogen estas articulaciones.

FASE EXPLORATORIA	Conjunto de salidas al baldío	Objetivo	Reflexión	FASE ANALÍTICA
	1er conjunto	Sondeos exploratorios	-	
	2do conjunto	-	-	
	3er conjunto	-	-	
FASE DE PRODUCCIÓN				

Tabla 1. Relación entre la Fase Exploratoria (en rosado), la Fase Analítica (en celeste) y la Fase de Producción (en anaranjado).

Capítulo 7. Discusión y hallazgos

Cada conjunto de salidas estuvo compuesto por aproximadamente 10 salidas realizadas durante un período de tiempo que comenzó en el 2021 y se extendió hasta el 2023. La reflexión que se desprende de cada conjunto se recoge bajo un título (columna celeste en la tabla) y forma parte de la fase analítica. Estas reflexiones me permitieron establecer los objetivos del siguiente conjunto de salidas. Cuando llegué a la reflexión que titulé “El archivo madre” (ver Tabla 2) mi investigación se vio interrumpida por el comienzo de una construcción edilicia en el baldío que significó la destrucción del hábitat. A partir de ese entonces comencé a trabajar en la producción.

FASE EXPLORATORIA	Conjunto de salidas al baldío	Objetivo	Reflexión	FASE ANALÍTICA
	1er conjunto	Sondeo exploratorio	Por qué mirar las plantas	
	2do conjunto	Observar y dibujar plantas	Nombrar para que exista	
	3er conjunto	Registro fotográfico y sonoro	El archivo madre	
FASE DE PRODUCCIÓN Las pinturas Los principios activos El mueble archivador El formato expositivo				

Tabla 2. Organización de las fases de la investigación. Se completa la columna de objetivos y reflexiones de acuerdo con el proceso de trabajo. Se agregan los elementos surgidos en la Fase de producción.

A continuación, organizo esta discusión y hallazgos en dos categorías: la correspondiente a la fase exploratoria y analítica por un lado —que debido a su interdependencia las debo tratar en conjunto— y la fase de producción por otro.

7.1 Fase exploratoria y analítica

7.1.1 Sondeo exploratorio—“por qué mirar las plantas”

Durante el primer conjunto de salidas al baldío me dediqué a observar lo que sucedía. La idea era solamente estar ahí y observar qué pasaba y qué *me* pasaba en el encuentro. Luego de cuatro o cinco salidas me di cuenta de que mi atención se dirigía principalmente a las hierbas del baldío, no tanto a los árboles u otras especies como aves e insectos, ni a los vestigios de actividad humana (recordar que había existido antes una casa), sino a las pequeñas plantas que crecían en el suelo. Con el tiempo, empecé a notar que algunas de estas plantas tenían flores y que algunas eran flores que ya conocía

pero que no sabía que provenían de esa planta. Algunas de ellas se abrían en determinado momento del día, por un muy breve período y en ese tiempo eran polinizadas por abejas. La vida del baldío, tan aparentemente quieta y aburrida desde la calle, era tremendamente activa. Y todas las especies estaban interconectadas. Ninguna existía por sí misma. Cada especie influía en la vida de las demás y viceversa.

Pero para descubrir esta actividad tenía que detenerme. Tenía que detener mi propia actividad, enlentecer mi mirada, mi oído, "hacerme más pequeña". Tenía que cambiar de escala en todos los sentidos. Según Aloi, G. (2019), la "fijidad" y aparente pasividad de las plantas es lo que las ha relegado durante más de 2000 años a un plano cultural secundario. Se las ha considerado como ontológicamente inferiores a los animales y más aún a los seres humanos. Observar las plantas, brindarles toda nuestra atención, podría ser una forma de subvertir esta jerarquía.

Me di cuenta de que el hecho de que las plantas están relativamente fijas al suelo me permitía seguir sus sutiles cambios a lo largo del día y de las estaciones. Esto no era fácil de evidenciar con los insectos o con las aves. Podía ver los efectos de la noche, del sol, del clima y del paso del tiempo al observar las plantas.

Luego de estas reflexiones, decidí llevar papel y lápiz para dibujar las plantas y así di comienzo al segundo conjunto de salidas.

7.1.2 Observar y dibujar plantas—“nombrar para que exista”

En este segundo conjunto de salidas me dediqué a dibujar las plantas que observaba. Antes de todo dibujo existe un trabajo previo de percepción. Primero tenía que ver qué iba a dibujar. En este punto se me hizo muy clara la idea de Merleau-Ponty de que la percepción es un acto creativo. En el baldío hay miles de especies, miles de hojas y pastos que se entrelazan unos con otros, resultando difícil distinguir dónde comienza una especie y donde termina otra. El ojo tiene infinidad de sitios en donde posarse y esto determina qué dibujos se realizan y qué dibujos no. El acto creativo comenzaba entonces en donde yo eligiera posar mi mirada. Como en el conjunto de salidas anteriores ya había hecho un ejercicio de observación, ya tenía parte de este camino recorrido. Los primeros dibujos los hice sin pensar demasiado: quería soltar la mano y encontrar un trazo que me gustara. También fui probando diferentes encuadres. En algunos dibujos incluía diversas especies, pero luego de varias salidas me di cuenta de que tendía a enfocarme en una especie por dibujo. Cada vez me daba más curiosidad e intriga conocer el nombre de cada una de ellas. La observación y el dibujo me estaban permitiendo comprenderlas: debía seguir sus contornos con mi ojo, y mi mano debía reproducir estos contornos en el papel. Para que esto funcionara tenía que agudizar la mirada y discernir dónde empezaba una especie y dónde terminaba otra.

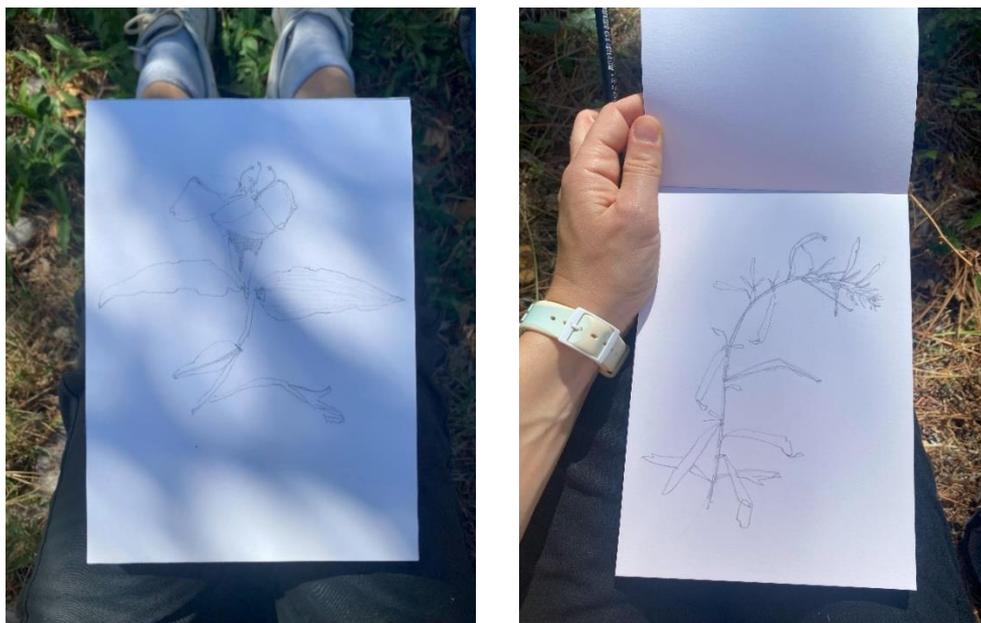


Figura 8. Dibujos realizados en el baldío.

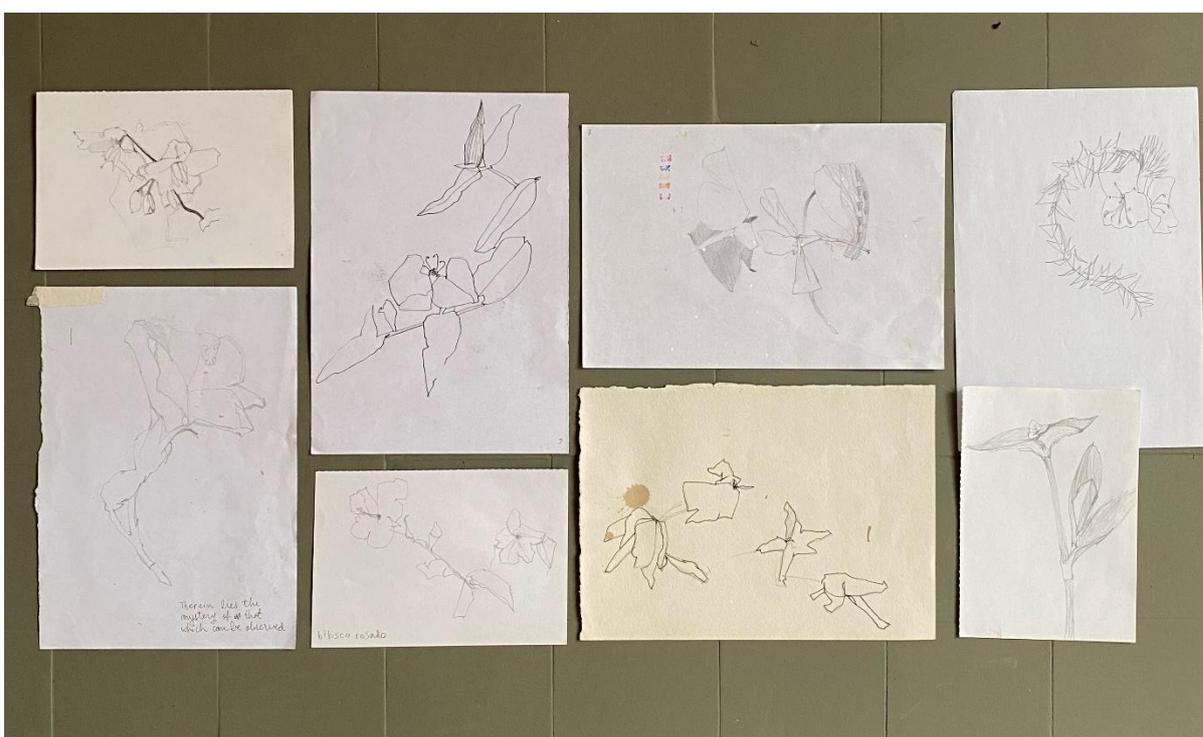


Figura 9. Dibujos y bocetos de algunas de las especies encontradas en el baldío.

A medida que lograba tener dibujos de especies aisladas, mi curiosidad por saber su nombre fue en aumento. Quería saber cuál era esa planta para poder tener una manera de referirme a ella. Sentía que si no podía nombrarla no podía hacerla existir en mi mente, en mi universo. Me quedaba una sensación de incompletitud, como si la planta fuese solo líneas y formas y no una entidad en sí misma. A propósito de esto Merlau-Ponty dice: “Para el pensamiento precientífico nombrar el objeto es

hacerlo existir o modificarlo: Dios crea los seres nombrándolos y la magia actúa sobre los mismos hablando de ellos” (Merlau-Ponty, 1993, p.194 y 195).

Hay dos cosas interesantes que me gustaría puntualizar sobre esta cita. En primer lugar, el autor incluye el nombramiento dentro de un pensamiento precientífico. Recordemos que el pensamiento precientífico es un pensamiento previo a las palabras y es al que el campo de la fenomenología pretende acceder con la reducción fenomenológica. En este caso el nombre no cumple tanto una función objetivante como sucede cuando nos adentramos en el pensamiento racional de las palabras, sino que, por el contrario, posibilita un acercamiento a la cosa. Aquí entra el segundo punto que deseo remarcar de la cita anterior y es la parte en que dice “nombrar el objeto es hacerlo existir”. Esto es exactamente lo que quería hacer con cada una de las especies: quería incorporarlas a mi existencia, a mi universo de signos y significados, y para eso necesitaba saber cómo llamarlas. Era una necesidad que surgió de forma inconsciente, como si fuese una exigencia o requisito primario para poder continuar con la investigación.

Ahora bien, por tratarse de especies de plantas y por vivir en un mundo donde existe un campo de conocimiento que se dedica a su estudio y clasificación, me pareció lógico buscar los nombres científicos de estas especies. Además, conocer el nombre científico permite también acceder a un montón de información sobre la especie. Con hacer una simple búsqueda en internet con su nombre, uno puede conocer a qué familia pertenece, cómo es su reproducción, sus frutos, sus propiedades, etc. Esta información me parece de gran relevancia ya que, siguiendo el ejemplo de la obra de las *caturritas* de Fervenza, el conocimiento sobre una determinada cosa puede alterar drásticamente la manera en la que la miramos. No es lo mismo ver una pequeña flor amarilla en el pasto a que alguien nos diga su nombre, sus propiedades, sus particularidades o que nos muestre su anatomía. Probablemente no volvamos a pasar por alto esa flor amarilla la próxima vez que la veamos.

Decidí entonces armar un registro fotográfico con las especies que había dibujado en el baldío y trabajar con un especialista para identificarlas. Esto dio lugar a que en el tercer conjunto de salidas el objetivo fuese fotografiar las plantas.

7.1.3 Registro fotográfico—“el archivo madre”

En este conjunto de salidas tomé fotografías de las especies que había dibujado y de algunas otras nuevas que aparecieron y que aún no había visto. Mi trabajo, lamentablemente, se vio interrumpido por la destrucción del baldío en manos de una empresa constructora. A pesar de que esto era de esperar, no pude evitar sentir una enorme angustia. Todas aquellas plantas y flores que había observado y seguido durante tanto tiempo estaban por desaparecer. Aumenté la frecuencia de mis idas al baldío para registrar todo lo que fuese posible antes de que se me impidiera la entrada. Cuando

bloquearon el pasaje y una montaña enorme de arena y cemento invadió el baldío tuve que dar por finalizada la etapa de recolección de datos. Sin embargo, me aventuré a tomar dos últimos registros: una foto del baldío en demolición desde el mismo ángulo que una que había tomado durante las primeras salidas y un registro sonoro.



Figura 10. Fotografías tomadas del baldío desde el mismo ángulo. Izquierda: al inicio del sondeo exploratorio (2021); derecha: luego de que se vendiera el terreno para construir un edificio (2023).



Figura 11. Grabación de los sonidos del baldío.

Una vez terminada la etapa del registro fotográfico, me tomé un tiempo para organizar y clasificar todas las imágenes. Mi idea era hacer un relevamiento de las diferentes especies de plantas que había visto, pero rápidamente me di cuenta de que esa tarea iba a ser muy difícil —sino imposible— a menos que aplicara algún tipo de filtro. Después de observar por un tiempo las imágenes decidí

enfocarme en las plantas con flor, ya que éstas eran bastante fáciles de reconocer y su cantidad parecía más dominable. Fue así que armé un archivo con unas 30 imágenes aproximadamente. Luego me comuniqué con el Museo de Historia Natural para pedirles que me recomendaran a algún profesional que me ayudara con la identificación de estas especies. Me derivaron con el Ingeniero Agrónomo Andrés Gonzales quien muy generosamente logró identificar 24 especies del archivo de 30 que le había enviado (las demás eran especies repetidas o su flor no aparecía en la imagen).

Una vez que tuve estos 24 nombres sentí que la investigación estaba cobrando una forma más concreta y tangible. Ahora tenía una manera de referirme a todas esas especies que había observado y dibujado: las podía nombrar y saber quiénes eran. Armé un segundo archivo digital con estas 24 especies, al que llamé archivo madre. En este archivo puse las fotos que tenía de cada una de ellas junto con su nombre científico, sus diversos nombres comunes y la información más destacada sobre la especie. También busqué ilustraciones científicas de cada una. Este tipo de ilustraciones posibilitan un entendimiento mayor del que uno puede obtener con la mera observación de las especies. Permiten comprender el desarrollo de las semillas, de su fruto, la forma de sus raíces, etc. Y toda esta información adicional me parecía fascinante porque me revelaba un mundo que se escondía detrás de las apariencias.

7.2 Fase de producción

En esta fase surgieron cuatro elementos que fueron los ejes a partir de los cuales proyecté el trabajo expositivo: las pinturas, los principios activos, el mueble archivador y los poemas.

7.2.1 Las pinturas

La pintura me permite darle forma a mi percepción durante las salidas al baldío y ésta se concentró en observar a las especies una por una, distinguiendo sus límites y contornos. Fue así que decidí realizar una pintura por cada especie, para permitir un diálogo de uno a uno con cada una de ellas. Quería que las personas las vieran como yo las había visto: no como una maraña de yuyos entreverada y anónima sino como entes individuales, poderosos y expresivos, con un nombre propio. Las ilustraciones botánicas que había buscado comparten este principio de individualización de las especies. En general, cada ilustración muestra una única especie, a lo sumo con algún insecto o animal que influye en su reproducción. Las especies se ilustran sobre un fondo neutro, extraídas de su contexto, para poder enfocarse en los detalles de la planta en cuestión. Mi idea era mantener este principio en las pinturas: una pintura por cada especie sobre un fondo neutro.

Para reforzar este encuentro individual con cada planta podía también trabajar con el tamaño de las pinturas. Si llevaba las plantas a nuestro tamaño entonces modificaba nuestra escala con respecto a ellas. Las plantas ya no serían unos pequeños yuyos difíciles de observar en el pasto sino que ahora formarían parte de nuestro campo visual. El tamaño de las pinturas, por lo tanto, tenía que guardar cierta relación con mi propio cuerpo para que se pudiesen registrar los movimientos que él hiciera sobre el lienzo. Después de hacer algunas pruebas, me decidí a trabajar con un formato de 120 x 90 cm (alto x ancho) porque posibilita una cierta paridad de tamaño con respecto a nuestro cuerpo y mirada.

Con estas ideas en mente comencé por hacer bocetos de algunas de las especies basándome en las fotografías que tenía de cada una de ellas, en los dibujos que había hecho *in situ* y en las ilustraciones científicas. Las ilustraciones científicas me ayudaron a entender mejor la estructura de la especie y en algunas ocasiones incorporé al boceto alguna parte de la planta que no se veía en la foto pero que aparecía en la ilustración. La idea en esta etapa era crear un diseño que me resultara interesante desde el punto de vista compositivo. Como solo iba a haber una especie por cuadro necesitaba ser creativa con las formas de la planta o la flor para generar composiciones atractivas. Quería dotarlas de agencia, de carácter propio. Quería que fuesen cuerpos que se pudiesen sostener por sí mismos, salir del lienzo y caminar.



Figura 12. Bocetos para posibles pinturas.

En la figura superior se muestran algunos de los bocetos que realicé en esta etapa. Un boceto demasiado definido no me permite luego explorar las posibilidades propias de la pintura, pero por otro lado, no tenerlo me dificulta la ejecución de un trabajo certero al carecer de un punto de partida. En este sentido, me siento alineada con las reflexiones de Merlau-Ponty en cuanto a que la forma en la pintura se consigue al pintarla. Es decir, la forma se hace forma en el hacer. Esta reflexión, como se mencionó en el fundamento teórico, se desprende de la premisa de que la pintura plasma una visión interior del artista que es una visión prerracional y que por lo tanto no existe en el pensamiento de forma previa sino que cobra su existencia en el momento en que se crea. Cuando comienzo una pintura no tengo una idea nítida ni definida de lo que voy a pintar sino más bien una noción vaga y los bocetos cumplen la importante función de ser un punto de partida. Pero mientras pinto tengo presente que son solo eso: un puntapié que me permite realizar algunos trazos iniciales en el lienzo con relativa confianza. A medida que comienzo el trabajo éste va estableciendo su propia forma y sentido.

Hace algunos años incorporé un material que me ayuda mucho en el proceso pictórico y es el papel cometa. Este papel es tan fino que se adhiere perfectamente al lienzo sin crear un relieve. El papel me ayuda a organizar el espacio en el lienzo. En general, comienzo recortando algunas formas en papel siguiendo más o menos la forma de la especie que quiero representar. Pruebo diferentes opciones sobre el lienzo y luego pego los papeles. Después, con la pintura comienzo a moldear y pulir esas formas. Los papeles también dictaminan en cierto grado la paleta de color porque vienen en colores predeterminados. Me resulta estimulante comenzar con colores que yo no elegiría *a priori* o que considero no combinan porque me sitúa en una posición incómoda de la que tengo que intentar salir mediante la pintura. Si parto de algo demasiado estético y resuelto pierdo el interés, pero si parto de algo que no me gusta entonces el desafío por salir de ese lugar es suficiente como para crear una pintura. Finalmente pinté 8 especies de un total de 24. El motivo por el que elegí esas 8 especies fue principalmente estético: sus formas me resultaron atractivas y los bocetos que realicé de ellas fueron los más convincentes.

En paralelo a la creación de estas pinturas me encargué de buscar una sala de exposición. La sala era determinante para definir la cantidad de pinturas a realizar y para pensar en cómo transmitir el conjunto de mi investigación al espectador: quería hacer partícipe al espectador de la problemática del baldío y que se entendiese de dónde venían esas especies y por qué eran importantes. Las pinturas eran una vía de acceso a ellas y las entendía como parte fundamental de mi trabajo, pero también me parecía importante ofrecer un contexto. Y fue justamente la consideración del contexto lo que me llevó a contactarme, nuevamente, con el Museo de Historia Natural. Le comenté mi proyecto a Washington Jones, ornitólogo del museo y con quien he trabajado y colaborado con anterioridad, y me sugirió exponer en la Sala Miguelete. Esta sala se encuentra dentro del ala del museo de historia

natural de la calle Miguelete pero pertenece en realidad al Espacio de Arte Contemporáneo ubicado del otro lado del edificio. Luego de hacer las solicitudes y gestiones pertinentes logramos acordar una fecha para la exposición y con los planos de la sala comencé a proyectar e imaginar posibles formatos expositivos. En esta etapa de proyección surgieron dos elementos nuevos que, entiendo, ofrecen el contexto necesitado: el mueble archivador y los poemas. Y por último, casi al final de lo que fue la etapa de definición del formato expositivo, decido agregar un último elemento que es como una proyección tridimensional de las pinturas y que hace a la vez de bisagra con los poemas y el mueble archivador y es lo que llamo los *principios activos*.

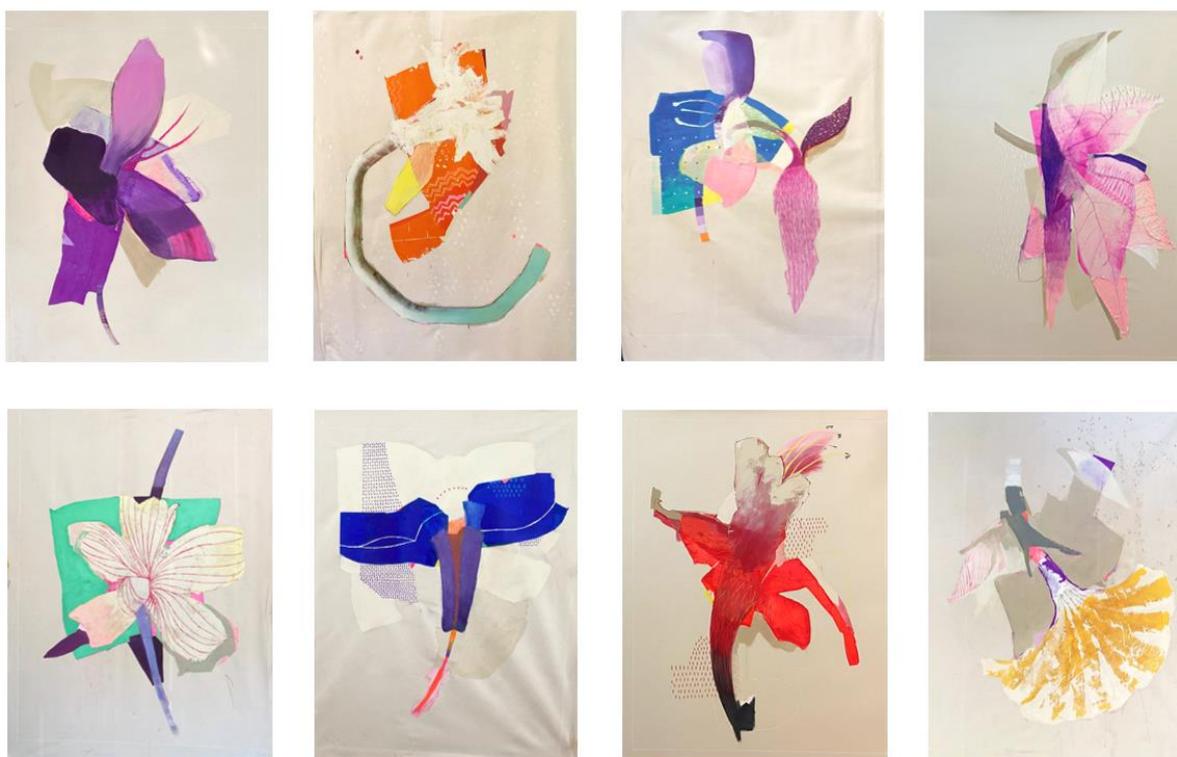


Figura 13. Pinturas de las 8 plantas representadas. Cada pintura mide 90 x 120 cm.

7.2.2 Los principios activos

A lo largo de los años, se han ido filtrando en mi práctica artística conceptos, procesos y materiales de mi pasado como química. Un ejemplo de ello es la obra que realicé en el 2022 llamada “Medio metro de asfalto. Análisis para un florilegio”. En esta obra utilicé una práctica que se usa en botánica para estudiar la flora que crece en un determinado terreno. Consiste en trazar una línea de una cierta medida y aislar e identificar todas las especies que se observan a lo largo de esa línea. Para dicha obra, tracé 50 cm en el cordón de una vereda cualquiera de la ciudad. La idea, similar a la que planteo en esta investigación del baldío, era mostrar lo que crecía en un sitio “insignificante” para el ojo del ciudadano. Con ayuda de algunas aplicaciones, guías y expertos logré aislar e identificar varias de

las especies que crecían allí. En esa oportunidad también realicé dibujos y busqué información sobre las especies. La mayoría tenían flores muy pequeñas que observaba bajo una lupa.

Me surgió la necesidad de conservar estas flores en algún dispositivo que me permitiera observar su tridimensionalidad y fue así que probé sumergir las pequeñas flores en frascos con glicerina. Pero esta idea no tuvo éxito porque las flores flotaban en la glicerina y se desarmaban. Entonces, probé reproducir su estructura con papel, y si bien la dificultad y complejidad de la tarea me desestimuló, me interesó lo que sucedía con el papel cometa —el mismo que utilizo para pintar— cuando lo sumergía en agua. El agua hinchaba el papel, dotándolo de volumen y creando unas formas muy interesantes. En la Figura 13 se puede observar un frasco Erlenmeyer —muy comunes en las prácticas de laboratorio— con uno de los papeles sumergidos en agua.



Figura 14. Frasco Erlenmeyer con papel sumergido en agua.

El resultado me hizo acordar a los *Bólides* de Helio Oiticica, en particular a los *Bólides-Vidrio*: recipientes de vidrio conteniendo pigmentos sólidos o disueltos en agua y telas teñidas de diferente material. "Bólide" significa bola de fuego, núcleo atómico o meteoro incandescente. Estos conceptos eran para Oiticica de extraordinaria importancia a la hora de ordenar el caos de la realidad, no en el sentido de relaciones formales, sino como centros de energía, a los que el cuerpo y el espíritu se sienten atraídos, al igual que hacia el fuego, como comentaba el artista (Sullivan, E.J., 1993)



Figura 15. Bólides de vidrio de Oiticica. Reproducido de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-b17-glass-bolide-05-homage-to-mondrian-t12415>

En una entrevista a Hélio Oiticica realizada por su amigo y cineasta Ivan E. S. Cardoso, el artista comenta que estaba intentando pintar estructuras en las que el color fuese una parte física del objeto (Hinterwaldner, 2016). Quería que los objetos fuesen poseídos o encendidos por el color. Ciertamente “bólides” nos da a pensar en el color como una fuente de energía potente capaz de atravesar barreras. La refracción de la luz a través del vidrio y del agua altera el tono del líquido, resaltando la relación entre el color y la luz.



Figura 16. Frascos Erlenmeyer con papeles de color, algunos sumergidos en agua y otros en glicerina.

En mi trabajo, el color también tiene un rol protagónico y al igual que en los *bólides* de Oiticica lo pienso como un núcleo de energía capaz de provocar cambios en nosotros. En general no respeto los colores de las flores cuando las voy a pintar. Esto es porque no me interesa una reproducción de lo que veo de forma literal sino transmitir un estado relacionado con una visión o emoción interior. Entiendo al color como un fin en sí mismo capaz de provocar una sensación física y emocional en el espectador. En farmacéutica, las sustancias capaces de generar un cambio en nuestro cuerpo se conocen como principios activos. Muchos de estos principios activos se extraen de las plantas y son en definitiva la “droga” que se coloca dentro de los medicamentos. Al colocar cada uno de los colores

en un frasco, sentía que estaba dosificando el color, tratándolo como si fuese un principio activo con el poder de generar un cambio en nuestra percepción.

Pero además, en las figuras anteriores se puede apreciar cómo el papel se despliega y contornea creando formas y tonos inesperados que remiten al universo de las flores. Se establece una correlación entre el papel cometa utilizado en las pinturas y la textura delicada y fina de los pétalos de las flores. En otras palabras, los matraces ponen de manifiesto una analogía entre la materialidad de la pintura y la materialidad del mundo vegetal. Los papeles cobran volumen y formas de manera azarosa al suspenderse en el agua. La intervención del artista es mínima: los papeles se despliegan a su libre albedrío, al igual que las plantas del baldío, creando formas y tonos imprevistos. ¿Podrían estos colores y estas formas extrañas despertar nuestra percepción de lo ordinario al igual que un principio activo desencadena ciertas reacciones de nuestro cuerpo?



Figura 17. Frasco con base de hormigón.

Otro material que surgió durante aquella obra “Medio metro de asfalto” fue el hormigón. Estaba fascinada con cómo las plantas crecían entre los pequeños resquicios y fisuras del hormigón de la calle. Hice varias pruebas con este material. En la *Figura 16* se ve una base de hormigón que fabriqué para los frascos. Más adelante, realicé otras pruebas con este material. Fabriqué unos pequeños prismas o rombos de hormigón en los que dejaba, en una de sus caras, una depresión con la silueta de alguna de las plantas del baldío. La idea era dar la sensación de que la flor quedaba atrapada en el hormigón.



Figura 18. Moldes de hormigón con dibujos incrustados de flores del baldío.

El hormigón representa la construcción, la edificación y el progreso, el avance del hombre sobre la naturaleza. Esta puja entre el hormigón y la vegetación es la misma que se da entre el baldío y su porvenir. Me pareció interesante incorporar este material en el trabajo para visibilizar esta tensión. Para esto probé llenar algunos de los frascos Erlenmeyer con una mezcla de *portland* y arena y dejar que fragüe dentro. En la figura siguiente se muestran algunos de los resultados:



Figura 19. Frascos Erlenmeyer con hormigón.

7.2.3 El mueble archivador

La idea del mueble surgió al visitar el Museo de Historia Natural en su sede de la Ciudad Vieja. En esta sede había un fichero antiguo donde se organizaban y conservaban las fichas técnicas de las especies. Justo por esa época yo venía pensando en cómo presentar las 24 especies que había identificado en el baldío. Finalmente decidí hacer una suerte de archivador contemporáneo con 24 cajones, uno para cada especie. Los cajones podrían ser abiertos por el público y dentro tendrían una ficha con imágenes e información de cada especie (ver Apéndice 1). De esta manera, este mueble

ofrecería al espectador algo concreto y tangible alrededor de lo que se organiza el resto de la exposición.



Figura 20. Fichero del Museo de Historia Natural, sede de la Ciudad Vieja.

Luego de algunos intercambios con mi tutora y de considerar diferentes formatos llegué a una opción que me convenció: el mueble archivador tenía que estar entre medio de la imagen que tenía del baldío al principio de la investigación y al final (ver Figura 10). Esto es porque el mueble representa lo que sucedió en el medio de ese período de tiempo, o también, lo que se pudo rescatar: las 24 especies observadas, nombradas e identificadas. El mueble archivador oficia, así, como testimonio de la riqueza que una vez existió entre estos dos momentos.



Figura 21. Mueble archivador fabricado con MDF. El mueble contiene 24 cajones. Ocho de ellos se quitaron como se explica más adelante. A los costados se colocan la foto tomada al inicio (izq.) y al final (der.) de la investigación.

7.2.4 Los poemas

Durante el proceso de producción de este trabajo, fueron surgiendo en paralelo algunas reflexiones y apuntes. También anoté ciertas citas y frases que fui encontrando en las fuentes bibliográficas consultadas durante la redacción de esta tesis. Estas reflexiones dan cuenta de lo que iba pensando y leyendo durante el proceso y ofrecen otra capa de significado en la exposición.

No es la primera vez que incorporo este tipo de material a un trabajo expositivo. En la obra *La física del vuelo II* presenté una mesada de laboratorio que tenía varios azulejos rotos que dejaban entrever algunas reflexiones y poemas, tanto de mi autoría como de otros autores.



Figura 22. Detalle de la obra *La física del vuelo II*.

Para este proyecto, decidí imprimir los poemas en el mismo tipo de fichas que armé para las especies y colocarlas dentro de los cajones. Me interesó que se lean en paralelo a la información técnica de las especies; después de todo, estos poemas fueron reflexiones que surgieron a lo largo del proyecto, como una capa de significado que subyacía al trabajo más visible. En el Apéndice 2 recojo los poemas presentados en la exhibición.

7.2.5 El formato expositivo

El objetivo de esta etapa fue, básicamente, ubicar los cuatro elementos creados y descritos anteriormente; es decir, las pinturas, los principios activos, el mueble archivador junto con las fotos del antes y después del baldío y los poemas. Para organizar estos elementos en el espacio me basé en

los planos de la sala Miguelete proporcionados por el EAC. La Sala Miguelete consiste en realidad de dos salas como se puede ver en la Figura 22. Las salas están comunicadas entre sí por una abertura y a su vez cada una tiene una puerta de entrada —o de salida— independiente.

Planta
Escala 1:100

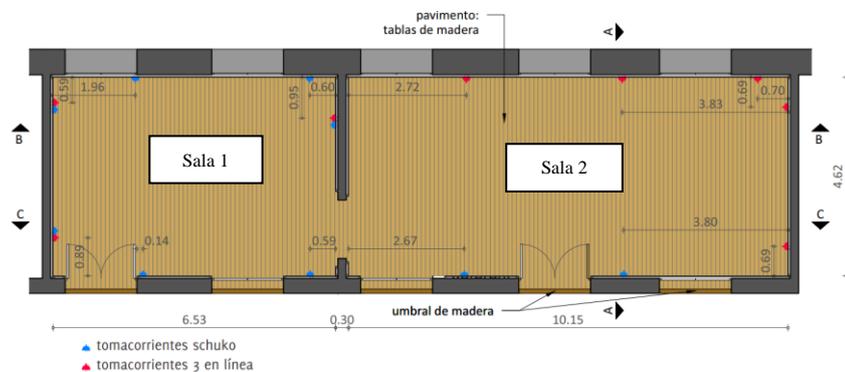


Figura 23. Plano de la Sala Miguelete proporcionado por el Espacio de Arte Contemporáneo.

Para proyectar el formato expositivo, lo primero que consideré fue el posible recorrido del público. Me pareció importante que el mueble junto con las fotos estuviese al inicio para ayudar al espectador a situarse. Como la sala 1 es más pequeña que la sala 2 me pareció que lo mejor era ubicar al mueble y el texto de sala en la sala 1. El recorrido podría comenzar en esa sala pequeña en la cual el público podría leer el texto e interactuar con los cajones. Coloqué entonces el mueble archivador en la pared opuesta a la puerta de entrada para que sea lo primero que se vea y el texto en la pared lateral como se muestra en la Figura 24.

Luego el espectador pasaría a la sala 2 a través de la puerta que las comunica. Aquí se me presentó un dilema: ¿Cómo relacionaba las pinturas con el mueble? Mi intención era que la exposición tuviese un hilo conductor y que el espectador pudiese seguir este hilo. Yo no tenía una pintura de cada especie, tenía 8 pinturas de 8 especies de las 24 que tenía el mueble. Luego de sopesar diferentes ideas, se me ocurrió que los cajones correspondientes a las especies que había pintado, en vez de estar dentro del mueble, podían estar junto a la pintura correspondiente. Era como si esos cajones se hubiesen quitado del mueble para poder trabajar con su contenido. Las pinturas se colgarían en la sala 2 de acuerdo con la disposición que se muestra en la Figura 24 y entre medio de las mismas irían los cajones de las especies correspondientes, conteniendo las fichas técnicas de la planta y alguno de los poemas.

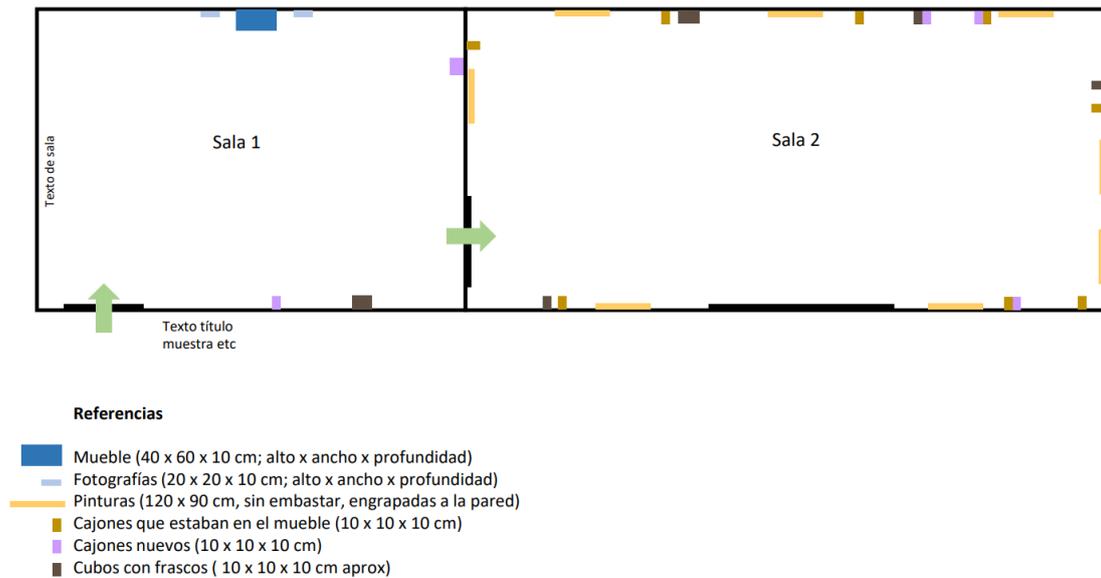


Figura 24. Esquema del montaje.

Para presentar los frascos Erlenmeyer decidí ubicarlos dentro de las mismas cajas que contienen a los cajones. De esta forma quedaban protegidos y se mantenía una homogeneidad visual en la exposición (ver Figura 25). Estos frascos se desplegarían de forma alternada en la Sala 2.



Figura 25. Frascos Erlenmeyer dentro de cajas de MDF.

Por último, revisé y edité el sonido del baldío que había grabado en la fase de registro y decidí incorporarlo en la exposición. Se colocaron dos parlantes detrás del panel de yeso que sostenía al mueble con los cajones, de tal forma que quedarán ocultos al público. El audio es un sonido muy

sutil que solo se escucha si hay silencio en la sala. En ese caso se pueden escuchar los cantos de algunos horneros, benteveos y cotorras.



Figura 26. Pinturas y cajones desplegados en la Sala 2.

7.2.6. Actividades de mediación

Se pensaron actividades de mediación a desarrollar desde el Espacio de Arte Contemporáneo. La primera, que se realizará el viernes 2 de agosto, tiene como invitada a una estudiante de maestría en arte y cultura visual de País Vasco que brindará un taller para personas con interés docente sobre las imágenes y estrategias conceptuales en arte contemporáneo. A su vez, se están diagramando conversatorios y visitas con grupos de estudiantes y con el proyecto sociocultural "Casa de los sueños" para que conozcan la exposición y ofrecer una actividad o diálogo en base a la misma. Por otro lado, desde el Museo de Historia Natural se está planificando la realización de un herbario con estudiantes y visitantes del museo.

Capítulo 8. Consideraciones finales

El objetivo general de esta investigación fue “Proponer una mirada que conduzca a la revaloración de la naturaleza cotidiana de la ciudad”. Al realizar las acciones que creí necesarias para acercarme a dicho objetivo arribé a las siguientes consideraciones que me gustaría señalar.

La pintura y la ciencia cumplieron una doble función con respecto a mi intención de ir al encuentro con el baldío: por un lado constituyeron las vías de acceso al mismo y a su vez fueron las vías de comunicación de ese encuentro en la muestra expositiva. Utilicé estas dos disciplinas para mostrar diferentes aspectos de las plantas que puedan despertar la curiosidad y el asombro como yo lo experimenté al verlas en el baldío.

Recojo estas relaciones en el siguiente diagrama:

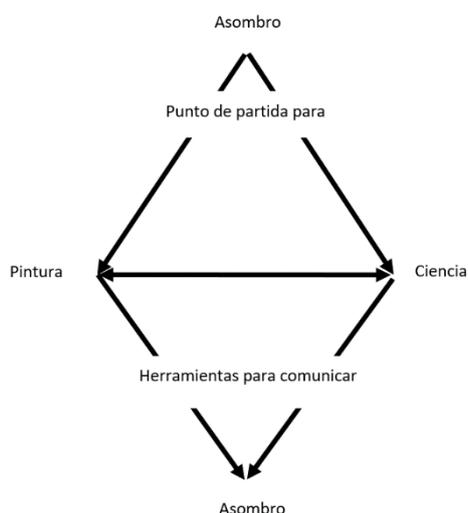


Figura 27. Diagrama relacional entre el asombro, la pintura y la ciencia. Se muestra cómo el asombro fue el punto de partida que llevó a pintar las especies de flora y a averiguar sus nombres y características. A su vez, estas dos herramientas fueron las principales vías usadas en la exposición para transmitir el asombro al espectador.

El conocer los nombres de las especies e informarme de sus principales características me permitió acogerlas en mi imaginario, haciéndolo más amplio y rico. La pintura, por su parte, me permitió *incorporar* esas especies y hacerlas propias —algo similar al trabajo de Klee con las plantas—. La pintura ofició, así, como un puente entre mí y la vida del baldío y me permitió materializar esta conexión. Estas dos acciones, la de pintar y la de identificar— y en definitiva nombrar— fueron las principales vías de acceso al baldío y me permitieron pertenecer a él. Este sentimiento de pertenencia constituyó en sí mismo la creación de un refugio frente a las amenazas de la colonización de la naturaleza por parte del ser humano.

Durante la fase de producción surgieron diferentes dispositivos y formatos. Todos ellos se relacionan de alguna manera con mi historia personal, ya sea con mi pasado como química (frascos Erlenmeyer), con mi interés por el conocimiento de las especies (mueble archivador con las especies identificadas), o con el arte (pinturas y poemas). Los poemas y reflexiones fueron el último elemento que incorporé a la exposición y tal vez, el que más inquietudes me generó por considerarlo un material demasiado personal.

Sin embargo, al releerlos, no pude evitar entrever unas segundas intenciones en la realización de este proyecto que había pasado por alto. Me di cuenta de que no era solamente la naturaleza salvaje del baldío, amenazada por el Antropoceno, lo que yo estaba queriendo rescatar. También estaba buscando rescatar algo que se relacionaba con un aspecto mucho más íntimo de mí misma: lo que fuese que quedara de indómito y salvaje en mí.

La transformación del paisaje por el ser humano, ¿no es acaso la contracara de nuestra propia transformación? Recogí esta reflexión en una frase que coloqué al principio del texto de sala y con la que me gustaría cerrar este texto:

¿Qué queda de la naturaleza salvaje en la ciudad?

Y, ¿qué queda de lo indómito en nosotros?

Referencias bibliográficas

- Albrecht, G. (2016). *'Solastalgia': a new concept in health and identity* (Version 1). Monash University. <https://doi.org/10.4225/03/584f410704696>
- Aloi, G. (2019). *Why look at plants? The Botanical Emergence in Contemporary Art*. Brill, Leiden. doi:10.1163/9789004375253_002
- Anderson, G. (2017) *Drawing as a Way of Knowing in Art and Science*. Intellect and Chicago, USA: The University of Chicago Press.
- Beddard, H. (2019). *Making Nature. How we see animals*. De la revista Antennae. The journal of nature in visual culture. AntennaeProject Chicago.
- Cronon, W. (1995). *The trouble with wilderness; or, Getting back to the wrong nature*. Recuperado de www.williamcronon.net/writing/Trouble_with_Wilderness_Main.html
- Crutzen, Paul J. (2002). *Geology of Mankind, Nature*, vol. 415, núm. 6867, p. 23. Recuperado de <http://courses.geo.utexas.edu/courses/387H/PAPERS/Crutzen2002.pdf>
- Edwards, B. (2000). *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro* (Andreu, C. y Piñero, L. Trads.). Ediciones Urano S.A.
- Fervenza, H. (2020) *Formas de apresentação: caturritas, linguagens, deslocamentos e uma grande distância tão próxima*. PPGART editora. e-book : il. ISBN 978-65-88403-11-2 1.
- González R. A. y Tavira G. J. (2010). *Fenomenología del entrecruce del cuerpo y el mundo en Merlau-Ponty*. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0120-00622011000100006&lng=e&nrm=iso&tlng=es
- Handl, G. (2012). *Declaración de la conferencia de las naciones unidas sobre el medio humano (Declaración de Estocolmo), de 1972, y declaración de río sobre el medio ambiente y el desarrollo, de 1992. Biblioteca audiovisual de derecho internacional de las Naciones Unidas*. Recuperado de https://legal.un.org/avl/pdf/ha/dunche/dunche_s.pdf
- Hinterwaldner, Inge. (2016). *Sensorial, Supra-Sensorial, Hélio-Sensorial. Analyzing Oitica in Action*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 38(108), 87-122. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762016000100087&lng=es&tlng=en.
- Keltner, D., & Haidt, J. (2003). *Approaching awe, a moral, spiritual, and aesthetic emotion*. *Cognition and Emotion*, 17(2), 297–314. <https://doi.org/10.1080/02699930302297>

- Klee, F. y Klee, P. (1962). *Paul Klee: His Life and Work in Documents, Selected from Posthumous Writings and Unpublished Letters* (Winston, R. y C. Trads.). George Braziller, Nueva York.
- Lynn Henry, S. (1981) *Paul Klee: Nature, and Modern Science, the 1920s*. Berkeley: University of California.
- Merlau-Ponty, M. (2006). *Elogio de la filosofía seguido de El lenguaje indirecto y las voces del silencio* (Letellier, A. Trad.). Ediciones Nueva Visión. (Obra original publicada en 1960).
- Merlau-Ponty, M. (2012). *La duda de Cézanne. Nombres*, (2). Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/1973>. (Obra original publicada en 1945)
- Merleau-Ponty, M. (1993) *Fenomenología de la percepción* (Cabanés, J. Trad.). Editorial Planeta-De Agostini, S.A. (Obra original publicada en 1945).
- Perruchoud González, S. (2017). *La fenomenología según Merleau-Ponty: un camino de descenso hacia las cosas*, en *Revista de Filosofía* 42 (1), 59-76.
- Ramírez Blanco, Julia (2012). *Los descampados de promisión de Lara Almarcegui*. Quintana. *Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, (11),231-241. [fecha de Consulta 3 de Abril de 2022]. ISSN: 1579-7414. Recuperado de:<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65328802016>
- Sullivan, E. J. (1993). *Lateinamerikanische Künstler des 20 Jahrhunderts*. Catálogo para la exposición del mismo nombre en Colonia. Prestel-Verlag, Munich. Recuperado de <https://www.artemercosur.org.uy/artistas/oitica/index.html>
- Vilar, G. (2015) *Cuatro Conceptos de Investigación artística*. Recuperado de: http://www.crew.esteticuab.org/gerardvilar/Publications_files/Vilar,%20G.%20-%204%20Conceptos.pdf (consulta 22 de julio de 2024)

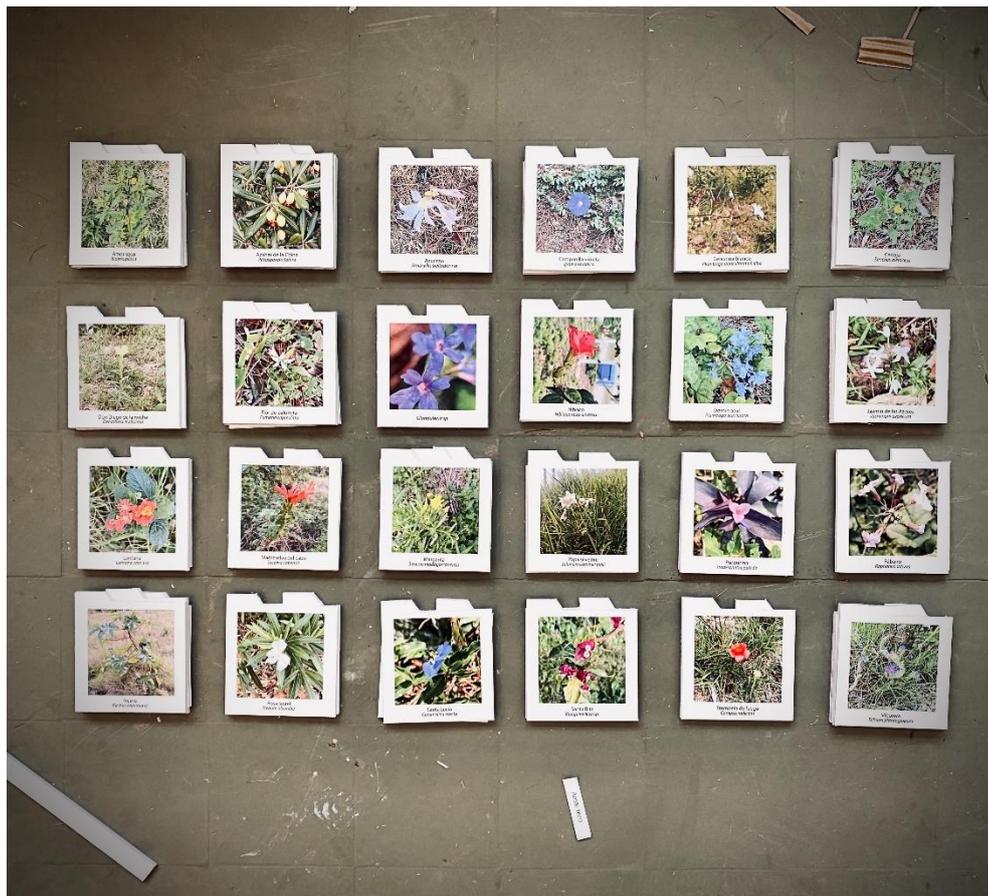
Apéndices

Apéndice 1. Fichas técnicas de las especies

		<p>El ricino es originario de África tropical, pero se ha naturalizado en áreas tropicales y subtropicales de todo el mundo convirtiéndose en una maleza invasora.</p> <p>Produce gran cantidad de semillas altamente viables y sumamente venenosas. Se calcula que tan solo cuatro semillas pueden matar a un adulto de tamaño medio. Sin embargo, de esta planta se pueden extraer compuestos anticancerígenos y el aceite de ricino, que es comestible.</p>
---	---	--

Ricino
Ricinus communis

Diagrama de las fichas para la especie *Ricinus communis*.



Fichas de las 24 especies.

Apéndice 2. Poemas y textos.

Si nada me sustenta necesito saberlo
Necesito excavar esa nada
Aunque sea demasiado tarde
Y aunque el asfalto tan rígido
sea difícil de remover
Tendré que buscar su fondo
Si es que hay un fondo

Y si toda creencia de mí es falsa
Necesito saberlo
aunque duela pensar
que todo lo que hice fue en vano
Que toda construcción
de uno mismo es imposible
Absurda

Necesito pintar como yo
Aunque no sepa lo que eso significa

Baldío:

de la palabra árabe بليد (balyd) que significa vano, aburrido, sin valor.

Una flor marchita
Una hoja seca
Un tallo sin turgencia
Una raíz desconocida
Subterránea
Frágil y temblorosa
Se abre paso entre las grietas
Del cemento
Del desastre
Del futuro perdido

Me pregunto en qué mundo vivirán las personas que queden cuando ya no quede nada.
Con qué oxígeno y con qué propósito.

Busco todos los días
un perfume que no encuentro
No recuerdo exactamente
cuándo lo perdí
Se fue diluyendo con el tiempo,
Con la rutina y la indiferencia
Nadie me preguntó
si yo quería perderlo
Nadie avisó

No lo vi irse

Ese perfume lo cambiaba todo
Hacia que una simple flor

fuese algo extraordinario
Que una hora fuese un día
Que un jardín fuese un bosque

Y que los días fuesen la vida

Vivir sin que nadie te vea
Ser perfectamente insignificante
Sin buscar jamás una mirada
Pasar por el mundo,
Atravesarlo
Y como una hoja de ricino
ir hasta la cúspide
Abrirse paso sin pedir permiso
Y ser lo único que se puede ser

Ser uno el testigo

Cómo nombrar?
Cómo guardar?
Un recuerdo,
Una vida,
Una flor

Los colores nítidos se dilatan
Y hasta la flor más bella duele
Habrá que tragarse la tristeza
Ignorar el viento
Hacerse bien chiquito
Como un papel estrangulado,
Como un color sin forma

Aceptar el peso
Conservar el nombre
Romper el asfalto
Y a pesar del olvido, abrirse

Viviremos igual.

Viviremos, ¿igual?

¿Viviremos?

Hundirme en las raíces del hibisco
Expandirme por debajo
de la superficie
como un micelio
tocar las raíces de todas las plantas

y cuando llegue el cemento
recordar cada textura,
cada forma, cada color

Conjurar un remedio
para vivir en ellas
para que ellas vivan