

AAA*: Arte, Alianzas, Afectos y Algo más*



Carmen G. Muriana y Javi Moreno (dir.)

AAAA*

Arte, Alianzas, Afectos y Algo más*

Carmen G. Muriana y Javi Moreno (dir.)



Índice

- 9 AAAA*: Esporas y semillas
Carmen G. Muriana, Javi Moreno

Colmena [A]:

Palabras para un contexto

- 17 Fabrizio Terranova
Coco Gutiérrez-Magallanes
Helen Torres

Colmena [AA]:

Hábitats imaginados

- 23 La Pluriversidad Nómada, un ejercicio pedagógico especulativo
Pluriversidad Nómada (Lucía Egaña y Químera Rosa)
- 35 Perversiones taxonómicas. Herbarium y otras ficciones botánicas desde unas escrituras bollerías
Yera Moreno Sainz-Ezquerria
- 47 Una promesa (cuir) de destrucción: Notas sobre el espacio y el archivo desde el arte situado
Coco Guzmán Martín
- 57 Retrofuturismo Queer. Tiempo disidente entre Río de Janeiro y Montevideo
Felipe Rivas San Martí
- 67 Arca. La ciborg poshumana que Donna Haraway quería para nosotras
Juan Carlos Castro-Domínguez

- 77 El trabajo de las, les y los artistas en Argentina desde un enfoque de géneros
Danila Borro y Mercedes Cohen
- 87 Osadía Cárceles, colectivo de mujeres que trabaja con la metodología del Teatro del Oprimido en contextos de encierro
Nancy Salvatierra y Paula Cohen
- 95 La conciencia ecológica a través del cine: un recorrido histórico e ideológico
Michelle Lucy J. Copmans
- 105 La moda militante: de las ideas políticas a las acciones fashionistas
Nathalie Puex y Mar Ibarra
- 117 Abstracción menor: Práctica y pensamiento queer como refugio
Francisco-Fernando Granados
- 127 FUTURIX: El espacio entre páginas para viajar en los tiempos e imaginar futurix deseadix
INVASORIX
- 137 ¿Cómo quemar una imprenta?
Claudia Bernardi
- 147 Especular texturas. Tacto, afecto y biopolítica en la obra de Eva Fábregas y Juliana Huxtable
Álex Martín Rod
- 159 Modelar/Especular. Imaginación transfeminista y queer/cuir en entornos tridimensionales
Vítor Blanco-Fernández
- 169 Píldoras Second Round. Antes de consumirlas consulte a su especialista en Educación Artística
Ricard Huerta
- 183 Kira O'Reilly y la performance interespecista
Pedro A. Cruz Sánchez

- 191 Las archivas del futuro
Diego Marchante "Genderhacker"
- 201 Imaginando interpretaciones
desde otras epistemologías
María José Herrera Soto y Camila Opazo Sepúlveda
- 213 Más allá del escenario: Talleres,
cuidados y otras mañías ecosociales de
Fortaleza de la Mujer Maya A. C.
Belén Romero Caballero
- 225 Afectos telúricos: cuerpo, memoria
y suelo en Cometierra
Aramis Russo
- 235 Enredos ecoqueers: la política
experimental de lo ritual
Graham Bell Tornado
- 247 CIRCENAUTAS: Recorriendo la hechicera
del pasado, del presente y del futuro
Santiago Ramos Miralles
- 255 A pretty moist shelter. Ofrenda,
merienda y olor a pies
Alicia de la Fuente de los Ángeles
- 265 La frontera permeable: Ida Vitale
y el animal imposible
Hazel Rocío Hernández Guerrero

Colmena [AAA]: Relatos visionarios

- 279 Fantasía postnuclear
Post-op
- 281 Trans*Plant: May the chlorophyll be with/in you
Químera Rosa

- 285 Hay una red inmensa
Helena Vinent
- 289 Ophrys
MUT/A (Nuria Urzaiz y Jennifer Santiago)
- 293 Your Fossil Existence
Amanda Moreno
- 297 Mitologia del treball
Damià Jordà
- 301 Las sillas de las abuelas
Rubena La Berenjena
- 305 Transversalitats
Ximo Vaello
- 309 Poema Q
Eduardo Villalba Molina
- 313 Corporeïtats al límit
Diana Coca
- 317 Marta por dentro
JD Alcázar
- 321 Futurable Botánica
Elisa Martínez
- 325 Time Fossils: Iceland
Dennise Vaccarello
- 327 Baños públicos, cotidianidad y género
Silvia Maestre Limiñana
- 331 Kinestesia en la investigación-creación
feminista Fina Miralles: Embodied Stories
Celia Vara
- 335 Gorgonian Aura
Amanda Moreno

- 339 Quién seguirá aquí
Silvia Maestre Limiñana
- 343 Transexpace
Anna Maria Staiano
- 349 La Violinista [aka sEXUS 3, parte I: Zhora]
Quimera Rosa
- 353 La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo
Helena Vinent

Colmena [AAAA*]:

Traduccions / Translations

- 357 Traducció al valencià
401 English traduction

447 Créditos

Perversiones taxonómicas. *Herbarium* y otras ficciones botánicas desde unas escrituras bollerías

Yera Moreno Sainz-Ezquerria

→ La flor era jazmín

En el año 2016 comencé un proceso de investigación artística expandida, *Botánicas*, que ha ido tomando forma en diferentes fases, soportes y registros y que ha tenido como objetivo una reescritura cuir/queer, tanto visual como poética, de la taxonomía botánica. El detonante para este proceso se inició a partir de la relación, afectiva y de investigación, que mantengo desde hace años con la poeta Emily Dickinson. De Emily Dickinson me han interesado e intrigado muchas cosas: su poesía y su lenguaje dialogado con las plantas, la violencia y el borrado al que ha sido sometida históricamente tanto su vida afectiva como su universo poético, el «personaje» que la historia de la literatura creó a partir de dichas violencias patriarcales y heteronormativas y que ha sido prácticamente la única lectura que se ha dado de la poeta durante casi dos siglos, la forma en la que logró subvertir los rígidos códigos de la época para las mujeres de su clase y contexto, y la relación que tuvo con las plantas y sus saberes y que se materializa desde una temprana edad en el *herbarium* que realizó en su juventud.

Este *herbarium* fue el detonante para esta investigación expandida en torno a la botánica, al papel que las mujeres jugaron en dicho territorio, así como en campos afines a ella (ilustración y fotografía botánicas, farmacia, saberes vinculados a las plantas, curanderas, etc.) y, especialmente, a cómo los discursos científicos y académicos se apropiaron de unos saberes populares, no expertos y situados desde unos haceres muy concretos que tenían que ver, en muchas ocasiones, con unas relaciones afectivas y de cuidado con las plantas alejadas de las lógicas extractivistas, coloniales y de capitalismo simbólico que han caracterizado posteriormente a la botánica como campo académico de saber. De todo ello me ha interesado especialmente la taxonomía como una ficción discursiva que se crea en un momento muy concreto (vinculado a la expansión y explotación colonial,

entre otras cuestiones) y con un objetivo puesto en otorgar de «verdadero» al conocimiento botánico que desde las academias empieza a generarse.

Frente a esta ficción discursiva y legitimada de la narrativa científica y académica, que encarnaría eso que llamamos «realidad», pero que no deja de ser «la ficción dominante, la ficción consensual, la que niega siempre su carácter de ficción» (Rancière, 2010, p. 78), los objetivos de esta investigación expandida en torno a la botánica han estado puestos en lo siguiente:

- (Re)apropiarse de la taxonomía botánica y desbaratar sus modos de operar y catalogar desde unas desviaciones cuir y específicamente bolleras.
- Generar ficciones visuales y escritas, a partir de dichas desviaciones, con la intención de otorgarlas de la legitimidad y veracidad con las que funciona el discurso científico.
- Recuperar, desde los saberes llevados a cabo por mujeres y otros sujetos «subalternos», un diálogo afectivo con las plantas que exceda y subvierta las lógicas extractivistas, coloniales y capitalistas que han operado en campos como la botánica o la farmacia.
- Reescribir unos relatos históricos y científicos que han borrado y llevado a sus márgenes una multiplicidad de historias y presencias que no encajaban con la figura del investigador académico o de ese «testigo modesto» del que hablará Haraway (2004).

Pero empecemos por el jazmín. La poeta Emily Dickinson empieza a estudiar botánica a la edad de 9 años, desde entonces su vida y su poesía estarán atravesadas por este saber y acompañamiento de las plantas, que se volcará en el jardín que cultiva a lo largo de toda su vida, en la presencia constante de las plantas en su imaginario poético y erótico, en sus paseos en los que recopila plantas y flores y en los que va articulando sus saberes botánicos. Dichos saberes se vuelcan en el *herbarium* que comienza siendo adolescente, cuando estudia en el Mount Holyoke¹, un herbario prensado donde llegó a recopilar y clasificar más de 424 especies de flores y plantas. La primera página de este *herbarium* contiene dos ejemplares de jazmín. Me gustaría, por ello, tomar esa flor de jazmín como imagen y símbolo del inicio de una contranarrativa, de una venganza bollera, frente a la imagen que la narrativa oficial (y heteronormativa) ha dado de la poeta. En dicho relato hegemónico, Emily Dickinson ha sido presentada como alguien afectado de una diversidad de dolencias, incluidas varias enfermedades calificadas como nerviosas, algo adjudicado con frecuencia a la feminidad; como una solterona encerrada en su casa, autoenclaustrada en ella y aislada de lo social, como una mujer insegura que siempre dudó de su poesía y de su capacidad como poeta, como una mujer subyugada a la autoridad de su padre y a diferentes figuras masculinas que la narrativa hegemónica ha



Harvard University, Houghton Library, dickinson-mets

Figura 1. Emily Dickinson, *Herbarium*, Jazmín, 1839-1846.

Disponible en archivo digitalizado de la Houghton Library, Harvard University.

ido situando como centrales en su vida. En dicho relato se ha insistido de manera recurrente en su negativa a dejarse ver por la gente que la visitaba, en su obsesión por ir vestida de blanco, o en sus supuestos enamoramientos de distintos personajes masculinos de la época.

Sin embargo, el jasmín nos muestra algo bien distinto. Esta relación afectiva que Emily Dickinson mantuvo con las plantas muestra la capacidad de agencia y resistencia de la que la poeta hizo gala y que le permitió resistir y subvertir los estrictos roles y normas sociales para una mujer de su época (blanca, victoriana, perteneciente a una clase relativamente alta y cultivada y con unos estrictos códigos morales en función del género) y vivir toda su vida sin tener que pasar por el matrimonio, logrando mantenerse relativamente independiente en la que fuera la casa familiar, dedicándose a la poesía y a la botánica, y manteniendo una relación afectiva, que duró toda su vida, con la que fue su amante desde la adolescencia, y que posteriormente se convirtió en su cuñada, Susan Gilbert, la principal destinataria de los poemas de Emily Dickinson, además de su principal y más íntima lectora, revisora de sus poemas, y que fue su compañera de vida. Emily Dickinson enlaza así con toda una genealogía de sujetos disidentes que, fuera y al margen de los tiempos y espacios heterosexuales, aún viviendo aparentemente en ellos y siendo situada según las lógicas heteronormativas en una narrativa del fracaso, desde la potencialidad queer fracasada de la que nos habla Halberstam (2018), logran transformar dicha espacialidad y temporalidad en una rareza, en una extravagancia, en un espacio y tiempo otro, que nos permite vivir fuera de la orientación heterosexual y su única direccionalidad².

→ Investigaciones afectivas y saberes situados

Esta investigación expandida iniciada con *Botánicas* es una investigación afectiva, poética y visual que busca (re)apropiarse de los códigos y discursos de lo científico y de su legitimidad para «crear» historias verdaderas. Si el discurso académico, en tanto que discurso verdadero, se erige como esa ficción hegemónica de la que nos habla Rancière, que oculta su carácter ficcional (Rancière, 2010, p. 78), *Botánicas* se instala en la ficción como campo de acción queer para *recrear* la verdad. Recurre, para ello, a la producción de imágenes y ficciones, tanto visuales como escritas, a la desviación y perversión de las categorías taxonómicas para contar otras historias que sucedieron y/o que están aún por llegar en ese «ahora que ha sido, es, y aún está por venir» (Haraway, 2016). Como investigación afectiva que es se inicia con afectos —en este caso, desde mi propia disidencia sexual y en búsqueda afectiva de referentes y genealogías propias, de otras que nos acompañen en nuestro aquí y ahora y que el relato dominante borró y convirtió en inexistentes para nosotras— a la vez que se ve afectada, por lo que una va encontrando en las derivas que iniciamos al investigar, por lo que vamos recuperando y

olfateando en nuestro rastreo de *perras callejeras*. Se deja afectar por esas otras, y afecta a quienes se acercan a nuestras investigaciones en sus propias búsquedas afectivas.

Por ello, dichas investigaciones se sitúan en esos saberes situados defendidos por Haraway y por las epistemes feministas, que apuntalan esa figura del «testigo modesto» (Haraway, 2004) y que lo desequilibran debido a sus afectos desmesurados. El testigo, encarnado en la figura del científico y el académico, «debe ser invisible, es decir, un habitante de la potente «categoría no marcada», que se construye en la extraordinaria convención de la auto-invisibilidad» (Haraway, 2004, p. 13) y es de dicha invisibilidad de la que obtiene precisamente su legitimidad en tanto que conocimiento objetivo y, por tanto, verdadero y científico. Frente a él las/es investigadoras afectadas nos hacemos hipervisibles en nuestras investigaciones, articulamos saberes a partir de nuestra visibilidad, de nuestro estar en el mundo —tan hipervisible en tanto que disidentes— y es a partir de dicha relación, entre nosotras/es y lo investigado, que es una parte de nosotras mismas, que producimos nuestros saberes situados. También los saberes situados, como tan lúcidamente analizó Haraway (1995), y las investigaciones afectivas rompen con el privilegio de ese mirar desde arriba, objetivo y acaparador; solo pueden mirar parcialmente, ver algo, y, desde abajo, vislumbrarlo. E implican un mirar que necesita de un cuerpo que se agache, de un cuerpo que se acerque, de un cuerpo en su horizontalidad —en oposición a la visión especista de la verticalidad— que mire desde la altura del suelo. Y ese mirar es el que requieren y el que nos piden las plantas y las flores.

Estas investigaciones afectivas son también investigaciones dependientes (en oposición a la independencia del hombre moderno y de su cientifismo³) y relacionales: generan relaciones y se ven atravesadas por ellas, construyendo conocimientos con otras/es. Así, Robin Wall Kimmerer, en su posición *fronteriza* como botánica y descendiente nativoamericana y, por ello, heredera de unos saberes que se sitúan en otras epistemes y formas de estar en el mundo no académicas ni científicas, alude a su predisposición natural a establecer relaciones, a buscar hilos que conectan el mundo, a unir en lugar de dividir. La ciencia, por el contrario, separa de manera clara al observador de lo observado y a lo observado del observador. Investigar acerca de la hermosura de dos flores que se juntan sería, por tanto, un atentado contra la objetividad y la necesidad de establecer divisiones (Wall Kimmerer, 2015, p. 57).

La dependencia, la visión parcial y situada, lo relacional y afectivo y nuestra presencia encarnada en aquello que investigamos sitúa a nuestras investigaciones en el territorio del *no saber*, al igual que la investigación desde la práctica artística. Y es en este territorio de afectividades múltiples, de saberes y visiones fragmentadas y de conocimientos que surgen desde

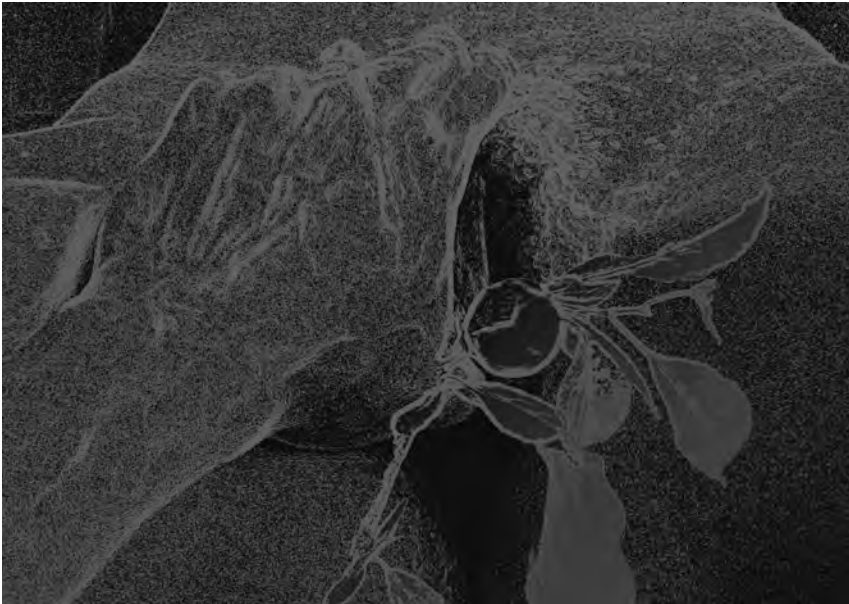


Figura 2. Huckleberry, *Herbarium to E. D.* (Botánicas).

Fuente: elaboración propia, 2016-2020.

las prácticas artísticas donde se sitúa el proyecto *Botánicas* y sus diferentes tentáculos. Frente al saber que nos proporciona lo llamado teórico, que se mueve en el campo de aquello que se sabe y se transmite, la investigación en práctica artística produce sus saberes desde el no saber. No sabemos hacia donde las prácticas nos van a llevar, puesto que la práctica es el terreno de un hacer que no sabe⁴ y que, en muchas ocasiones, implica el fracaso como unas «formas más creativas, más cooperativas, más sorprendentes, de estar en el mundo» (Halberstam, 2018, p. 14). Pero este investigar desde la práctica artística desvela, también, cómo toda teoría se sostiene en unas prácticas y no al margen de ellas (Cornago, 2015, p. 100) y, por ello, cómo ese saber afianzado que promete, y en torno al cual, se legitima lo teórico, es mucho más frágil y vulnerable de lo que aparenta.

Así, nuestras investigaciones afectivas que se articulan de maneras precarias, inestables, vulnerables, parciales, situadas y fragmentadas, están hechas con barro. Como Ursula K. Le Guin cuando reclamaba no ser tomada por granito, sino por barro (Le Guin, 2018, pp. 25-26)

Solo soy barro. Cedo. Trato de acomodarme. Y así, cuando la gente y las cosas enormes y pesadas se marchan, no han cambiado, salvo porque tienen barro en los pies, pero yo sí he cambiado. Sigo aquí y sigo siendo barro, pero estoy llena de pisadas y huecos hondos y huellas y alteraciones. Me han cambiado. Tú me cambias. No me tomes por granito (Le Guin, 2018, p. 27).

→ Narrar(se) con plantas

Tal y como he venido describiendo hasta ahora, *Botánicas*, como investigación expandida en el tiempo y en los haceres, se sitúa así en unas metodologías propias de la investigación en práctica artística y de las epistemes críticas feministas y queer, incluyendo unas «metodologías del barro» (Le Guin, 2018). En ella, se entrecruzan referentes provenientes de muy diversos campos (artes visuales, filosofía, botánica, saberes populares, poesía, ciencia ficción, ilustración botánica, etc.), pero que comparten una relación en torno al mundo de las plantas. Este mundo, caracterizado por una fuerte presencia femenina en esa diversidad de saberes entrecruzados, nos muestra el papel que las mujeres han tenido en una producción alternativa y marginal de conocimientos acerca de las plantas: ya fuera como curanderas, como conocedoras y conservadoras del legado de las plantas, como ilustradoras de ellas en múltiples facetas, como pintoras de flores, como botánicas y científicas, como recolectoras y agricultoras... Todo ello me sirvió para repensar ese universo, el de las plantas y las relaciones, que toda esta genealogía de mujeres establecieron con ellas, para pensar en esa narración con plantas como una forma desde la que subvirtieron y transformaron los restrictivos y opresivos roles que cada contexto les impuso. Así, si en el relato heteronormativo y patriarcal nos encontramos a una Emily

Dickinson que es presentada bajo toda una serie de estereotipos asignados a la feminidad blanca victoriana, en el relato de las plantas vemos a una poeta que vive subvirtiendo y en resistencia frente a esos estereotipos a través de las plantas que la acompañaron durante toda su vida y con las cuales articula una erótica, un universo poético propio, una vida afectiva no heterosexual y unos saberes no articulados desde lógicas patriarcales. Y esa Emily me llevó a indagar e ir trazando líneas y puntos de fuga, buscando rastros, de otras botánicas (Jane Colden, Jeanne Baret, Catherine Furbish, Olga Fédchenko, Lillian Suzette Gibbs, Mary M. Lyon, por citar algunas de ellas), de artistas e ilustradoras (Anna Atkins, Alida Withoos, Maria Sybilla Merian o Elizabeth Blackwell), de curanderas y abuelas cuyas vidas giraron en torno a las plantas.

Las mujeres fueron sujetos productores de conocimientos y saberes en estos *mundos plantiles* y ocuparon una posición de autoridad en ellos, entendiendo aquí la autoridad como un «saber socialmente reconocido» (De Carlos Varona, 2018, p. 37); a ellas se acudía para ese saber de las plantas, y eran ellas también quienes las ilustraban, pintaban, recolectaban y conservaban a través de toda una infinidad de medios y prácticas. Y si en parte pudieron moverse más o menos libremente en este campo, como figuras de autoridad y sujetos de conocimiento, fue porque dicho ámbito se situaba en el territorio de los saberes populares y de las aficiones. Frente a la figura del experto, todos estos saberes eran situados, muy a menudo, del lado de lo *amateur*. Será precisamente cuando estos saberes comiencen a reconocerse como expertos y entren al espacio académico cuando ellas serán expulsadas de las disciplinas asociadas a dicho saber —que habrán pasado de ser conocimiento popular y de aficionadas al estatus de conocimiento científico— y esa historia narrada con plantas a través de ellas será borrada del relato histórico y científico.

Más allá de ser un mundo, el de las plantas, que podemos narrar desde esta genealogía de subalternidad y resistencia, también la botánica será un territorio tremendamente complejo por formar parte del dispositivo colonial y sus lógicas extractivistas, de expolio y clasificación. Ello se mostrará no solo en todas las expediciones científicas y botánicas que tuvieron lugar como parte esencial del proceso de explotación colonial, sino en ese afán clasificatorio y de nomenclaturas de la botánica —su gusto por dividir y (re)nombrar— del que Linneo y su taxonomía serán un buen ejemplo —así como las implicaciones racistas que dicho sistema taxonómico tendrá—. Robin Wall Kimmerer, frente a este lenguaje científico que necesita nombrar y clasificar, opondrá los lenguajes nativos previos a la colonización y su estar en el mundo a través de una «gramática de lo animado» (Wall Kimmerer, 2015, p. 71). Y es que si el lenguaje científico y su objetivo taxonómico se inserta en un mundo escindido entre sujetos y objetos donde las plantas y el resto de seres no humanos

entran en ese territorio del objeto y, por tanto, de lo inanimado, «la mayoría de las lenguas indígenas utilizan las mismas palabras para referirnos al mundo vivo y a nuestra familia. Porque el mundo vivo es también nuestra familia» (Wall Kimmerer, *ibid.*).

Todo ello hace que *Botánicas* sea un narrar(se) con plantas que enlaza con esa genealogía de saberes subalternos y femeninos del que hemos venido hablando, y también de su complejidad dentro del contexto histórico en el que una parte de estos saberes y conocimientos botánicos se han ido produciendo. Así, el proceso de reescritura queer y bollera que se propone en la investigación trabaja, por un lado, con las imágenes y su materialidad, dado que la producción de imágenes en el campo amplio de los saberes botánicos de las plantas ha sido una de las tecnologías productoras de dichos saberes. Y con el lenguaje, en unos términos performativos y siempre vinculados al poder —quién nombra y cómo nombra—, pero que precisamente por ello posibilitan una (re)apropiación queer del lenguaje normativo y de sus taxonomías.

→ Herbarium y otras ficciones taxonómicas

A modo de conclusiones presentaré dos de los tentáculos en los que ha ido derivando el proyecto *Botánicas* y que se han materializado en diferentes soportes.

Herbarium to E. D. (2016-2020) se ha formalizado como un fotolibro en el que, trabajando con fotografía y escritura, he realizado un *reenactment* de los *herbarium* producidos por las botánicas donde las imágenes de las plantas clasificadas en el *Herbarium* han sido reescritas desde unas narrativas lesbianas y queer que dialogan con fichas y textos taxonómicos ficcionando una historia de las mujeres (y su erótica) borrada e invisibilizada. El *Herbarium* surge de este gesto, tanto visual como poético, de reapropiación queer de la taxonomía botánica. A la vez surge, también, de un deseo; el de producir, a partir de la autorrepresentación de nuestros cuerpos disidentes como mujeres lesbianas, un archivo visual de una historia erótica, afectiva y de los placeres lesbianos que es sometida a un borrado sistemático en los relatos hegemónicos de la historia. En las imágenes que componen el *Herbarium* se entremezclan diferentes fotografías del archivo que he ido creando durante este tiempo: por un lado, las fotografías de las distintas plantas y flores que he ido retratando, clasificando y recopilando; por otro, fotografías de esa erótica y sexualidad disidente y lesbiana. En las imágenes del *Herbarium* ambas fotografías se superponen, se entremezclan y son manipuladas e intervenidas digitalmente a través de diferentes técnicas de montaje y posproducción con el objetivo de superponer y producir diferentes capas de lectura, visión, color y mirada sobre ellas.

A cada una de las imágenes, clasificadas en función de las plantas



Figura 3. *Muscari atkinsiae*, detalle de *Vivarium*.
Fuente: elaboración propia, 2020 - en proceso.

que componen el *Herbarium*, le acompaña un texto taxonómico que, a partir del lenguaje de la taxonomía botánica, crea un nuevo lenguaje que pervierte y transforma el científico y donde se crean distintas ficciones narrativas en las que se juega con elementos/personajes pertenecientes a la investigación sobre las mujeres botánicas que he ido llevando a cabo. El *Herbarium* se compone, por ello, de dos tipos de ficciones: la imagen y el escrito taxonómico, que a través de la ficción busca dar existencia a esas historias y archivos borrados de los relatos hegemónicos.

El otro tentáculo del proyecto es un *Vivarium* (2020 - en proceso). Concebida como una instalación fotográfica, se compone de unas 200 fotografías de plantas y hierbas donde cada una de ellas es reclasificada, siguiendo la nomenclatura de la taxonomía botánica, pero produciendo en ella una «desviación intencionada» en dicha nomenclatura para rendir homenaje, a través de los nuevos nombres taxonómicos que surgen de dicha alteración, a diferentes presencias y sujetos subalternos cuyo trabajo y saberes vinculados a las plantas ha sido invisibilizado y marginalizado en los relatos oficiales de la ciencia y la botánica. En este caso el trabajo fotográfico se hace con un formato concreto —el de la polaroid y su instantaneidad—. Respecto al ejercicio de reapropiación performativa de la escritura, si según la nomenclatura taxonómica el nombre de una planta se forma, en muchas ocasiones, aludiendo a la persona que la descubrió, a través de la declinación al latín del apellido de dicha persona, en la reescritura taxonómica del *Vivarium* produzco diferentes variaciones en las nomenclaturas para, sin abandonar el lenguaje científicista y su poder de generar verdad, cambiar dichos nombres. Así, en este proceso reclasificador cada una de las plantas es renombrada, cambiando su nomenclatura original por el apellido de la botánica a la que rinde homenaje.

Ambos proyectos, dentro de esa investigación expandida que es *Botánicas*, comparten el diálogo entre imagen y escritura para indagar en esos gestos de desviación de las taxonomías botánicas. Como proceso de trabajo abierto e inserto en ese territorio de las prácticas y del no-saber, sus derivas futuras se sitúan, también, en esa incertidumbre y en aquello que pueda estar por imaginar y, por tanto, por contar.

→ Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara. (2019). *Fenomenología queer: Orientaciones, objetos, otros*. Bellaterra.
- DE CARLOS VARONA, M.^a Cruz. (2018). Género, autoría y autoridad en la empresa artística y científica de la Edad Moderna. En Monserrat Cabré i Pairet y M.^a Cruz de Carlos Varona (eds.), *Maria Sybilla Merian y Alida Withoos. Mujeres, arte y ciencia en la Edad Moderna* (pp. 27-44). Editorial de la Universidad de Cantabria.
- CORNAGO, Óscar. (2015). *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*. Abada Editores.
- DICKINSON, Emily. (2012-2015). *Poemas completos* (3 volúmenes). Sabina Editorial.
- HALBERSTAM, Jack. (2018). *El arte queer del fracaso*. Egales.
- HARAWAY, Donna. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- HARAWAY, Donna. (2004). Testigo_modesto@Segundo_Milenio. *Lectora*, 10, 13-36.
- HARAWAY, Donna. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni Ediciones.
- LE GUIN, Ursula K. (2018). *Contar es escuchar*. Círculo de Tiza.
- RANCIÈRE, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago.
- WALL KIMMERER, Robin. (2015). *Una trenza de hierba sagrada*. Capitán Swing.

→ Notas al final

- 1 No es ni mucho menos casual que este *herbarium* se inicie en el entorno del Mount Holyoke, institución educativa femenina creada por Mary M. Lyon junto a Eunice Caldwell. Mary M. Lyon fue también botánica y animaba a sus estudiantes a recoger, estudiar y coleccionar flores y plantas locales preservándolas en un herbario.
- 2 Me refiero aquí a la heterosexualidad en términos de orientación espacial: ser un cuerpo orientado en un espacio hacia una única dirección, tal y como lo formula Sara Ahmed en su *Fenomenología queer* (Ahmed, 2019).
- 3 En el debate sobre si las mujeres podían (o no) formar parte del mundo científico y académico, tal y como Haraway señala, «la cuestión era si las mujeres tenían el estatus de independencia para ser testigos, y no lo tenían» (Haraway, 2004, p. 18).
- 4 «Este es el lugar de las prácticas, un espacio que se construye con relación a un no saber [...] Una práctica implica atravesar este espacio de inestabilidad» (Cornago, 2015, pp. 105-106).