



**EL LÍMITE DE UNA NUBE**  
Hacia un principio  
metantrópico

**Eulalia De Valdenebro**

# EL LÍMITE DE UNA NUBE

Hacia un principio  
metantrópico



# EL LÍMITE DE UNA NUBE

## Hacia un principio metantrópico

Eulalia De Valdenebro



# Contenido

Prólogo .....	7
<i>Rolf Abderhalden Cortés</i>	
Introducción .....	15
1. Las paradojas de Mutis	
El caso de José Celestino Mutis según los regímenes de Rancière .....	26
1.1. Mutis, naturalista colonial	
Régimen ético .....	31
1.2. Mutis, ilustrado barroco	
Régimen poético .....	42
1.3. Flores que miran al sur	
Régimen estético .....	61
1.4. Desarraigo	
La colonialidad del poder sobre el mundo vegetal .....	69
2. Prácticas artísticas en la Escuela de Plantas .....	82
2.1. <i>Frailejonmetría comparada esc 1:1</i>	
Antropomorfismo y arraigo .....	95
2.2. <i>Mapa de relaciones táctiles esc 1:1</i>	
Método geométrico y axiomas poéticos .....	153
3. Los <i>Cuerpospermeables</i> y el principio metantrópico .....	182
3.1. Los <i>Cuerpospermeables</i> .....	184
3.2. <i>Ser páramo</i> : un estado vegetal del agua, el lugar en donde el cielo toca la tierra .....	222
3.3. El principio metantrópico .....	240
Epílogo. La Escuela de Plantas .....	262
Bibliografía .....	275
Índice analítico .....	284



# Prólogo

Querida Frailejón:

Es la primera vez que escribo una carta<sup>1</sup> dirigida a una frailejón.

Decidí escribirla porque ahora te alojas en un libro cuyas hojas me piden que deje una huella, una huella alfabética, con motivo de su publicación.

No se trata de cualquier libro, habla especialmente de ti, del trabajo que Eulalia De Valdenebro ha producido contigo durante todos estos años con el cuidado que se tiene cuando sabemos que nuestra interlocutora no es una planta más entre las plantas, sino una maestra ancestral, milenaria, de quien deseamos recibir su conocimiento, su episteme vegetal.

Quiero empezar estas líneas refiriéndome al encuentro que propició este libro entre tú y yo, a nuestro breve, pero intenso, intercambio de gestos; gestos que llevo grabados en mi cuerpo y que ahora, en la cercanía que me permite una carta, intento traducir.

Nos encontramos en la mañana del último solsticio de invierno (o de verano, si nos ubicamos en el hemisferio sur) en tu lugar de residencia, a 3770 metros de altitud, en uno de los santuarios de fauna y flora que llamamos páramo, en Colombia, allí donde tú ‘haces lugar’, nodo conceptual que atraviesa el pensamiento y la práctica artística de Eulalia. Allí mismo donde hace millones de años, en plena formación geológica de las cordilleras andinas, tus ancestras desafiaron la alta radiación solar y las bajas temperaturas para convertirte en lo que hoy eres y que esta artista ha venido observando y estudiando, no solo como experta ilustradora botánica, que lo es de formación, sino por su creciente preocupación por el devenir de lo viviente, de tu comunidad y de todos los cuerpos vegetales que conforman el páramo, en particular, con esta pregunta provocadora: «¿qué hacer ante la intrusión de Gaia?».

Es un momento inquietante el que estamos viviendo: «Una nueva era geológica, en la que las humanos nos hemos convertido en una fuerza geofísica a escala planetaria»,

■ 1 Tengo el honor de escribir el prólogo de este libro tras haberlo tenido en mis manos en su forma previa, como tesis doctoral, desarrollada en el marco de la Escuela Doctoral de Estéticas, Ciencias y Tecnologías de las Artes (EDESTA), de la Universidad de París 8, y de haber sido invitado como su jurado de sustentación, en París, en 2022. Al intentar «poner el cuerpo» en la escritura de este prólogo, realicé varios ascensos al lugar que la inspira y la produce: el páramo. El último de ellos, con la autora de este libro, la artista, colega y amiga Eulalia De Valdenebro, a quien solo puedo expresar mi admiración y gratitud.

como advierte el filósofo Timothy Morton, quien además afirma: «Ahora nos toca a nosotros ser el asteroide», y esta vez no para destruir a los dinosaurios, sino a tu estirpe y a todos los seres vivientes.

En el ascenso a la montaña, cuando ya hemos caminado más de dos horas por un sendero fuertemente inclinado, advierto tu presencia, que pareciera marcar y delimitar el paso de una forma de hábitat a otro, el páramo, donde cumples un papel biológico fundamental pero también político, económico y social. Quizás estas palabras sean solo eso para ti, palabras, un soplo que disuelve el viento y que prefieras, sencillamente, que te llame ‘guardiana del páramo’.

Al verte de lejos, algo singular me llama la atención, pues no estás sola, una frailejón nunca crece ni vive aislada. En medio de tu comunidad, tu cuerpo vegetal sobresale a mis ojos. Eres muy alta, en comparación con las frailejones que te rodean.

He aprendido que por tu altura puedes tener alrededor de cien años, como mi madre. Te observo un buen rato, a cierta distancia, y luego me acerco para saludarte. Te pido permiso y toco una de tus hojas, que se extiende hacia mí como una mano, con suavidad, con esa piel aterciopelada que la recubre con peculiar sensualidad.

Había caminado por distintos páramos a lo largo de mi vida, desde la infancia, y siempre había sentido una inmensa curiosidad y un afecto sin nombre por tu familia, que confundía a los colonizadores por su tamaño y por su forma: la presencia de una multitud que aparecía y desaparecía tras el velo de la neblina, sumado al canto que producía el viento, producía en los guerreros ibéricos el asombro y la intimidación que producen diosas extrañas, quizás encarnadas en indígenas emplumadas. Pero también, desde entonces, otros han proyectado en ellas figuras de monjes y sombras de frailes.

Esa historia no la conocía en mi infancia y no crecí con esa imagen tuya, ni de tu manada de frailejones. Esa historia me la contó Eulalia, como tantas otras historias, reflexiones e imágenes que ella comparte en este libro. Como la historia de este nombre que se te asignó para clasificar, de forma científica, tu género: *Espeletia grandiflora*, en honor al virrey José Manuel de Ezpeleta, ¡qué cosa más fea!

Supongo que estás de acuerdo conmigo. Menos mal te puso solo uno de sus apellidos porque el nombre completo de este hombre era José Manuel Ignacio Timoteo de Ezpeleta y Galdeano Dicastillo y Prado. Lo cierto es que el nombre prehispánico, *Coisa* o *Cosue*, que utilizaban los Muisca para referirse a ti, planta sagrada, fue borrado por completo y fuiste bautizada con esta taxonomía latina, utilizada en la lengua del poder científico, para legitimar tu existencia ante el aparato científico colonial.

Y esta es solo apenas una de tantas marcas dolorosas que dejó la «colonialidad del poder» ejercido sobre el mundo vegetal, como lo explica en detalle Eulalia De Valdenebro, asumiendo ella misma el legado patriarcal colonial que la antecede en su propia historia familiar y que de manera valiente ha mirado a los ojos para desobedecer y conjurar con su proyecto ético-poético-político y su trabajo obstinado en las márgenes

del bosque, de la norma y de la institución, el destino que nos traza un nombre y un origen, de raza, de clase, de género.

Al observar con detenimiento tus flores, veo que posees, como la gran mayoría de plantas que florecen, una característica que constituye tu género: eres hermafrodita (por eso me refiero a ti como una frailejón). Esta condición vegetal contradice, al interior de la naturaleza misma, el constructo cultural que los seres humanos hemos diseñado para señalar lo que en el mundo es o no es “natural”, como es el caso, precisamente, del género.

En un claro gesto antropomórfico, como lo señala Eulalia en su trabajo, toco tu brazo, con el afán por identificar tu cuerpo con el mío: entonces percibo cómo tus hojas, en forma de roseta, recogen el agua captada por el paso de la neblina a través de todos esos pelitos plateados que te recubren y la deslizan hacia tu tallo. Entonces comprendo que es tu tallo el que almacena el agua valiéndose de ese espeso abrigo que tú misma has tejido con tus hojas secas y que te protege de la radiación y del frío extremo. Así la conservas por mucho tiempo, reteniéndola como una esponja cuando es preciso y liberándola lentamente para mantener el ciclo hídrico del páramo y de toda la montaña.

No hubiera podido ver ni entender nada de este complejo y asombroso mecanismo de supervivencia sin la guía de la autora de este libro. No era suficiente ‘amar a las plantas’, como yo las he amado, porque incluso ese amor, sometido casi siempre a imaginarios románticos, caprichos y necesidades hasta una total domesticación, ha idealizado o instrumentalizado tu existencia y la de tu familia, limitando nuestra escucha real y nuestra comprensión del mundo vegetal, del cual dependemos completamente en el planeta. En este sentido, el extenso trabajo de Eulalia nos permite acceder, a nosotras humanas, a una real conciencia de tu papel en la homeostasis ecológica y el equilibrio de la vida; tu agencia en la regulación de los territorios donde debes convivir con la agricultura, la ganadería o la minería; tu potencia como sujeto político vegetal pero también, por otro lado, su trabajo nos abre la posibilidad de vislumbrar y de problematizar sus prácticas artísticas y la producción sensible, en general, en la configuración de una nueva relación de escucha y de respeto con tu comunidad y las demás comunidades vegetales.

Si «la experiencia del arte constituye un modelo para el tipo de coexistencia que la ética y la política ecológicas aspiran a establecer entre los seres humanos y los no humanos», cito nuevamente a Timothy Morton, el trabajo creado y presentado por Eulalia a partir del «principio metantrópico», concepto acuñado por la artista con la complicidad del filósofo Gustavo Chirolla y desarrollado en estas páginas, bien podría ser un modelo experimental de esa coexistencia.

Con certeza, tú, no necesitas saberlo teóricamente, porque lo vives a diario en cuerpo propio; gracias a tu capacidad de captar las vibraciones de otros cuerpos y

detectar frecuencias específicas, percibes bien cuando las humanos te buscamos para extraer algo que necesitamos de ti o no; cuando actuamos con violencia o, por el contrario, nos acercamos con pudor para conocerte, como yo lo intento ahora, y no para consumirte, explotarte o destruirte. Eulalia ha tomado años en conocerlas a ustedes, desafiando la visión utilitaria que tenemos ante las plantas; construyendo con tu cuerpo vegetal un modo de relación sensible, percibiendo la agencia de tu entorno con una profunda ética del cuidado y sentido de la interdependencia que supone el espacio común compartido.

Pero este movimiento, este cambio de paradigma, como lo explica la artista ampliamente, ha implicado, ontológica y topológicamente hablando, un desplazamiento radical para ella misma y su trabajo con respecto al antropocentrismo inherente a nuestra condición de humanas, descentramiento fundamental que le ha permitido la gestación y desarrollo de sus principales apuestas micropolíticas, conceptuales y artísticas: el *principio matantrópico* y la *Escuela de Plantas*.

Este libro nos permite entender, me refiero a la comunidad humana, de qué manera su experiencia artística actúa como el ensayo de un modo de vida donde tú, no humana, eres sujeto con voz y agencia, visionando y anticipando así la relación equilibrada que la ética ecológica busca establecer entre nosotras humanas y el mundo vegetal.

Debo confesarte que la categoría de “investigación-creación”, y sus variantes anglosajonas, que la lógica institucional que actualmente rige la creación artística querría aplicar al trabajo de Eulalia, me parece totalmente obsoleta (sé que estarás de acuerdo conmigo). Paradójicamente, esta categoría, que propusimos y defendimos un grupo de artistas y docentes de la Universidad Nacional de Colombia del cual hice parte, hasta posicionarla en el ámbito académico e institucional a finales del siglo pasado, hoy me parece agotada. Desde que entró en las categorías de valoración de la producción artística, esta noción se ha ido convirtiendo a lo largo de los años en una forma instrumentalizada, burocratizada, promoviendo la legitimación artística/académica de todo tipo de productos que responden a criterios arbitrarios, erróneamente inspirados de los protocolos de investigación de las ciencias humanas y que el mundo del arte ha ido asumiendo como propios, dejando en segundo plano la complejidad no lineal de los procesos de creación, las dinámicas paradójales que los constituyen, incluyendo el caos y sus derivas, que representan el nodo y potencia de todo acontecimiento poético.

En ese sentido, abogo con otras pensadoras —Suely Rolnik, Erin Manning, Brian Massumi, Silvia Rivera Cusicanqui, Giulia Palladini, Adriana Urrea— por una ecología de la experiencia artística que se desplaza del término investigación-guion-creación para evitar la tentación trascendente de control y de explicación, afirmando que hacer es ya un *pensar-en-acción* y toda conceptualización es ya una práctica, una forma de creación, lo que supone también para quienes la escritura hace parte de su obrar artístico, nuevos modos escriturales que den realmente cuenta de la experiencia como tal y de los complejos procesos de creación donde la “investigación” no aparece como un momento

previo para crear, ni un procedimiento separado, aislado de la experiencia, que arroja una verdad que luego debe ser demostrada, explicada o ilustrada por el acto de creación.

He propuesto entonces que hablemos más bien de una forma específica de pensamiento en el campo de la producción artística, que retomo de estas autoras pero, sobre todo, de mi propia experiencia como artista y académico, a la vez, y que ahora prefiero nombrar, como Sueky Rolnik, «pensamiento-creación», claramente materializado en *El límite de una nube. Hacia un principio metantrópico*, que resulta de una «co-implicación», a la manera de una operación simbiótica en el ecosistema del acontecimiento, entre el mundo racional y el mundo de los afectos, en lugar de su disociación: un «régimen de la inmediatez» en el cual el modo gerundio (pensar-haciendo, hacer-pensando) constituye el proceso de una «inmanencia» activa, práctica y relacional, como diría Gilles Deleuze, que es el pensamiento-creación.

Los distintos gestos de los que haces parte y que aparecen expuestos aquí en este hermoso corpus no son “obras”, sino «gestos», en tanto exponen, ante todo, su propia «medialidad»; son, a la vez, organicidad y artificio, necesidad y contingencia; pero también indeterminación y promesa sin fin ni finalidad. El gesto es pura potencia y nos confronta, a las artistas, con la urgencia de lo inactual, lo improductivo y con una posibilidad que sobrepasa toda “obra” acabada.

Este libro es pues, la huella de un conjunto de gestos del que tú eres protagonista, y que deviene ahora, en el momento de su publicación, un nuevo gesto, desconocido para ti.

El cielo está despejado en este solsticio. En el ascenso, el guía nos advierte que tu comunidad y este páramo entero perciben de forma muy sensible la presencia humana y que si llegaran a detectar en quienes lo visitamos alguna voluntad de agresión o, simplemente, una forma de desconfianza, la neblina lo cubriría todo en un instante, como una forma de advertencia. ¡Hasta qué punto hemos ignorado y desobedecido a estas señales!

Pero ahora, el sol brilla sobre tus hojas, como la pepita de oro sobre la mano de Eulalia antes de sumergirla en el agua, no sin antes evocar a su padre y al padre de su padre y a toda su genealogía paterna, y devolverla a tu tierra como pagamento.

Permanecemos en silencio un largo rato. Nuestro intercambio se produce ahí, en ese lapso inenarrable en que el lenguaje se disuelve para dejarme tocar por tu forma de ser vegetal; de ser simbiote, por tu interdependencia con todo lo que existe en este páramo, y por dejarte tocar por mi forma de ser humano y de contener también simbioses no humanos sin los cuales no podría vivir.

En el silencio de este páramo, nos abrazamos tú y yo y nos dejamos polinizar.

Por fortuna, no somos humanos todo el tiempo.

*Rolf Abderhalden Cortés*

## Abreviaciones y convenciones

AA : archivo de artista


**Esc:** 1:1 : escala 1:1

REB-NRG : Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada

<< >> : comillas utilizadas para delimitar citas textuales o categorías tomadas de otras obras o fuentes.

“ ” : comillas empleadas para señalar usos irónicos, problemáticos o puestos en cuestión por la autora.

‘ ’ : comillas reservadas para denotar o enfatizar conceptos, nociones o categorías teóricas propias, de especial relevancia en el desarrollo discursivo, y como recurso de resalte metalingüístico.



*Estamos caminando, hay una total incertidumbre.  
Todo se ha borrado con un blanco espeso, el suelo es húmedo  
y seguimos un trazo recién hendido entre las hierbas y musgos.*

*El viento recorre el lugar, danza sin ritmo con una nube  
que entra a los pulmones a la vez que adopta una forma vegetal.  
De vez en cuando, se nos permite ver el horizonte lejano y el perfil de las  
montañas azules nos guía, nos permite tomar algunas decisiones.*

*Entre la huella de aquí, y las montañas de allá,  
intuimos un camino posible.*



# INTRODUCCIÓN

Sabemos que estamos en una transición, pero no sabemos hacia dónde nos dirigimos ni cómo hacerlo. Gaia nos habla con lenguas de fuego. Todos estamos desesperados tratando de orientarnos en este horizonte borrado por la niebla del cambio climático.

Hace quizá quince años quedó inscrita en mi ser la sentencia que hizo Michel Serres (1991) en *El contrato natural*, cuando trató de llamar la atención sobre la relación que establecemos con los seres y fuerzas de la naturaleza. En un lenguaje de poeta jurista, nos dijo:

En efecto, la Tierra nos habla en términos de fuerzas, lazos, interacciones, y eso es suficiente para hacer un contrato. Así pues, cada uno de los miembros en simbiosis debe al otro, de hecho, la vida, so pena de muerte. (p. 71)

Inmediatamente después, nos pide «inventar un nuevo hombre político». Yo acepté el reto para darle sentido a mi vida. Afortunadamente, en esa época no era tan sensible a que designaran a todos los humanos como “hombres”. Desde entonces me he preguntado: ¿qué puedo hacer desde mis prácticas artísticas ante la intrusión de Gaia? Y esa es, efectivamente, la pregunta que motiva la realización de este libro.

A la sentencia se han conectado muchos aliados con los que creo estamos formando un nuevo paradigma de relación con los seres y fuerzas de la naturaleza. Son las autoras y autores con quienes he dialogado intensamente los últimos años, que forman el conjunto de conceptos y experiencias con los cuales puedo analizar mi práctica artística, dentro de la cual comprendo también la Escuela de Plantas. Hago ese análisis justamente con el objetivo de elaborar el principio metantrópico: se trata de un punto de partida para la producción sensible, la cual entiendo también como una forma de conocer, que puede hacer aportes éticos ante la intrusión de Gaia. El principio metantrópico implica una manera de ubicarnos topológica y ontológicamente respecto a la relación con los seres y fuerzas de nuestro planeta. La palabra está formada por el vocablo *meta*, que hace referencia a un ‘otro lugar’, y *antropos*, que se refiere a lo humano.

En este libro se desarrolla la elaboración del principio metantrópico bajo el que operan mis prácticas artísticas y la Escuela de Plantas. Este libro es la manera en la que respondo a la pregunta sobre qué hacer desde mi práctica artística ante la intrusión de Gaia. El camino empezará por identificar esas primeras aliadas con las que dialogo durante mi práctica artística para elaborar el concepto.

En el comienzo de la sentencia de Serres (1991) encontramos que, «en efecto, la Tierra nos habla» (p. 71). Este enunciado conecta directamente con la manera en que Isabelle Stengers (2017) comprende políticamente el momento que atravesamos. Se trata justamente de «la intrusión de Gaia» (pp. 39-46), una manera de nombrar lo que acontece hoy en nuestro planeta, por la cual se asume que el deterioro de la biosfera no es un problema para la vida misma, ni una crisis que vamos a superar basándonos en la ciencia. Nombrar este momento particular de la historia como «la intrusión de Gaia» responde a algo más estructural, algo que nos hace remover los cimientos de nuestro pensamiento, de nuestras maneras de hacer, de conocer, de estar y de relacionarnos con los seres y fuerzas que confluyen en nuestro planeta. Por eso Gaia es intrusiva, pues nos ha obligado a cuestionarnos. Nombrar a Gaia es también reconocerla como un ser del que podemos escuchar la misma voz que reconoció Serres. Una voz hecha de fuerzas, una voz que no es maternal, que no reclama cuidado, porque ella misma no está en peligro. Stengers nos recuerda que Gaia es un ser anterior a los dioses con atributos humanos, de algún modo le somos indiferentes. Solo a nosotros nos urge revisar lo que ha ocasionado su ira, porque somos nosotros los que la hemos desatado y los que estamos en riesgo. Nombrar a Gaia también es reconocer lo valioso y lo riesgoso de la apuesta de Margulis y Lovelock, quienes desde un pensamiento científico tuvieron el valor de reconocer nuestro planeta como un ser con actividad, autorregulación y propiocepción. Además, sus teorías —endosimbiosis y Gaia, respectivamente— invitan a las ciencias a cambiar el hábito de separar sus disciplinas, por la necesidad de juntarlas.

Stengers dice que nombrar es operar, yo me adhiero a su llamado como una apuesta política en mi propio trabajo. Nombrar a Gaia es una manera de hacer resistencia a la tendencia hegemónica que concibe la naturaleza como un recurso que nos pertenece.

En la sentencia de Serres (1991) también encontramos que se refiere a los sujetos sentenciados como «cada uno de los miembros en simbiosis» (p. 71). En esta manera de nombrar lo vivo no hay categorías de valor, ni especies, ni rango. En Gaia, cada uno de los miembros le debe al otro la vida, y la vida es una cadena ininterrumpida de relaciones simbióticas. Si desaparece el rango entre los vivientes, y si las relaciones se basan en colaboración más que en competencia, desaparecen los elementos esenciales del sistema patriarcal y desaparece también la creencia antropocéntrica que sitúa al humano como el fin teleológico de la evolución. He allí el nuevo humano político, que gira en torno al concepto de simbiosis, y así se adhiere a esta sentencia.

Mientras Linn Margulis (2002) explica su teoría de la simbiogénesis, hace varias cosas en paralelo: deja al desnudo la fragilidad del argumento antropocéntrico desde el punto de vista científico y evolutivo. Muestra qué tan arrogante es la creencia de la

*excepcionalidad* de lo humano<sup>1</sup>, y deja en evidencia que tanto ese relato como la misma estructura de la ciencia hegemónica responden a creencias y maneras de trabajar que son profundamente patriarcales. Pero además de estas críticas, con las que dialogo de diferentes maneras a lo largo de este libro, propone algo que es fundamental para entender el principio metantrópico, algo que identifico como ‘el desplazamiento topológico’: justo después de hacer un recorrido histórico a través de la taxonomía (2002, pp. 65-84), en el que demuestra cómo esas categorías rígidas de ordenamiento de los vivientes no favorecen mucho la comprensión de la simbiogénesis en cuanto mecanismo de evolución, Margulis hace un giro en sus argumentos y enfoca su pregunta científica en las relaciones, más que en las categorías. Dice de modo contundente: «pongo mis manos en el lodo» (2002, p. 86). A partir de ese momento, su pregunta se localiza físicamente y su manera de trabajar se vuelve topológica. En las aguas cálidas y poco profundas de la bahía de San Quintín observa que la vida es cíclica, y cómo lo que para unos es muerte y desechos para otros es alimento y nacimiento, y que en esa interacción de seres lo que se produce es un lugar. Un lugar vivo al que nombramos Gaia.

De esta lectura del trabajo de Margulis, nació la expresión ‘la vida hace lugar’, que se refiere justamente a su hallazgo, al hecho de que no se puede comprender la vida separada de las relaciones entre los vivientes, y que, a su vez, esas relaciones hacen el lugar propicio para la vida.

‘La vida hace lugar’ es un concepto que ha marcado mis prácticas artísticas, por el cual pienso que ante la intrusión de Gaia es importante reconocer el rol que ocupan las plantas en el entramado de la vida planetaria. Son ellas las que producen la atmósfera en donde circula el agua y el aire que todos respiramos, y son ellas las que introducen al sistema de Gaia la energía proveniente del sol, transformándola en energía que todos los demás vivientes podemos consumir para vivir. El rol de las plantas es especial, ellas hacen el lugar para todos. Es por eso que el desarrollo de esta investigación gira en torno a la relación que establecemos con las plantas.

Volviendo a la sentencia de Serres, nos dice que los «lazos y las interacciones» son suficientes para «hacer un contrato». Podemos asumir que se refiere al contrato que se daría entre los sujetos que ya son simbioses y las fuerzas de Gaia que nos hablan. Este contrato excede los límites de lo humano, es un contrato que alberga una gran dificultad: ¿cómo negociar con seres tan distintos a nosotros mismos? ¿Cómo hacer un contrato entre seres y fuerzas sin que haya un lenguaje en común, una corporalidad

1 Hago referencia a la teoría de Jean Marie Schafer (2009), que revela la estructura ideológica que convirtió al humano en origen y fundamento de su propia excepcionalidad (p. 38). La teoría de la excepción humana revela los cuatro pilares que sostienen el antropocentrismo: una ruptura óptica que separa los humanos de los demás vivientes, el dualismo que separa cuerpo de mente, el gnosentrismo y el antinaturalismo (Lozano, 2017, p. 48).

similar, al menos una manera de ser parecida? ¿Cómo hacer un contrato con las fuerzas de Gaia? ¿Qué es lo que tenemos en común para poder negociar? Me he hecho todas esas preguntas porque la sentencia es clara y urgente: debemos inventar una manera de hacerlo «so pena de muerte».

Para abordar este punto, he acotado el problema a mi práctica artística, usando y forzando un poco la estructura de regímenes de identificación de la producción sensible que propone Jacques Rancière en varios de sus libros (2011, 2014, 2018). Se trata de un esquema de tres regímenes —ético, poético y estético— que ofrecen las claves de identificación y valoración de la producción sensible, de aquello que expresamos e identificamos como común. La propuesta de analizar todo bajo los regímenes tiene la virtud de liberarnos del problema del arte, al situarnos en la mera producción sensible, algo que es mucho más grande e interesante de pensar. Los regímenes tienen la virtud de relacionar la producción sensible con la política, entendida como aquello que tenemos en común.

Por eso, pienso que la producción sensible que sale de mis prácticas artísticas puede ser el camino para hacer un aporte ante la intrusión de Gaia. Considero que es posible a través de las prácticas artísticas inventar ese lenguaje común con los seres y fuerzas del planeta, siempre y cuando desbordemos los límites de lo humano, siempre y cuando logremos desplazarnos del centro ontológico que ocupamos históricamente en el ámbito de la producción sensible.

Isabelle Stengers, Lynn Margulis y Jacques Rancière serán las primeras aliadas con las que empiezo este recorrido por la elaboración del principio metantrópico. Recordemos que este principio está acotado a la producción sensible, que entiendo también como un modo de conocer. Las prácticas artísticas que operan bajo el principio metantrópico forman una epistemología que se activa en la Escuela de Plantas. Esa manera de conocer tiene la posibilidad de vincular diferentes disciplinas, epistemologías y también ontologías.

Dado que mis prácticas artísticas centran su atención en las plantas, y que con ellas propongo una episteme vegetal posible, en el primer capítulo empiezo por hacer una revisión de la ciencia botánica moderna del siglo XVIII tomando como referencia el trabajo de José Celestino Mutis, naturalista, botanista y colaborador de Linneo, luego director de la empresa científica más grande del Imperio español en sus colonias: la Real Expedición Botánica del Reino de Granada.

La ciencia botánica moderna tiene una particularidad respecto a las otras ciencias que resulta muy útil analizar para los propósitos de este libro. Se trata de una episteme que fundó su conocimiento en el sentido de la vista, cuyas pruebas y productos son objetos

sensibles. Son unos tipos de imágenes que analizo usando los regímenes de valoración de lo sensible de Rancière. El análisis se centra en todo el trabajo que realizó Mutis en los territorios que actualmente son Colombia. En ese recorrido, encuentro seis elementos que sustentan ‘la colonialidad del poder sobre el mundo vegetal’. La primera parte de esta expresión corresponde a la manera en que Aníbal Quijano y Rita Laura Segato (2014) han nombrado el fenómeno político que se vive actualmente en los países que fueron colonia. Es un concepto que se ha aplicado sobre todo a las relaciones sociales, pero que en esta investigación lo enfoco hacia la relación que establecemos con los seres vegetales, a saber: ‘la colonialidad del poder sobre el mundo vegetal’. Esta es una de las causas que impulsan precisamente la intrusión de Gaia, una de las cosas que ha desatado su ira.

En el segundo capítulo analizo mis prácticas artísticas que también configuran la Escuela de Plantas. Las prácticas de este capítulo consisten en apropiarme de una manera crítica de los métodos y lenguajes de la ciencia botánica moderna para trasgredir la relación del sujeto (científico o artista) respecto al objeto planta. El trabajo lo hago con una planta emblemática de los páramos llamada frailejón (*Espeletia grandiflora*), que tiene la potencia estética de parecerse a los humanos; es algo realmente extraño en el mundo vegetal. A través de mis prácticas artísticas, trato de usar su forma-humana como una estrategia para hacer una crítica al antropocentrismo, y desde allí a la ciencia botánica moderna. Reconozco en el afecto de la semejanza con los frailejones una potencia antrópica que nos ayuda a desplazarnos a un lugar metantrópico.

En este capítulo también continúo con la línea decolonial trazada en el primero. La colonialidad del poder sobre el mundo vegetal se configura a través de varios gestos de desarraigo. Mis prácticas artísticas son también una manera de sanar esa herida colonial que he identificado en las plantas, pero que afecta a todas las personas que vivimos bajo la colonialidad del poder regente en las antiguas colonias. Mis prácticas artísticas son entendidas también como una estrategia de arraigo dada en la experiencia misma del trabajo *in situ*. Las prácticas artísticas que analizo en este capítulo propiciaron una experiencia sensorial y espiritual, por la cual se afianzaron las relaciones con los seres y fuerzas del páramo. Dado que su producción estuvo siempre vinculada a los métodos y lenguajes de la episteme botánica que critican, de estas prácticas surgen imágenes en las que siento que la experiencia del trabajo *in situ* no se hace perceptible para otros. Ese aspecto será justamente desarrollado en el tercer capítulo.

En las prácticas artísticas que analizo en el tercer capítulo, se hacen más perceptibles las relaciones que se forman entre los cuerpos paramunos, incluyendo el mío. En estas prácticas operan los dos desplazamientos que propone el principio metantrópico: uno topológico que me localiza físicamente en el páramo, y uno ontológico en el que descentro mi lugar de artista en la producción sensible y, a su vez, donde los seres y

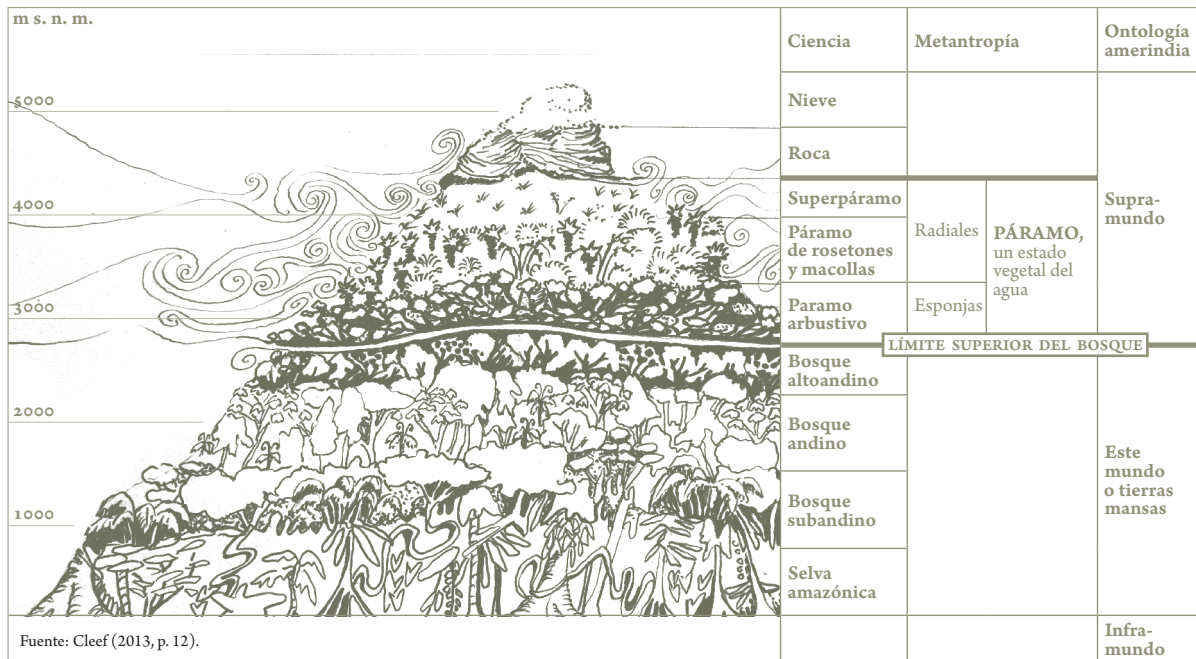
fuerzas del páramo desbordan los límites que les hemos impuesto en esa producción. De esta manera de trabajar surge el concepto de ‘agencia poética’, como la participación que los seres y fuerzas de la naturaleza pueden tener en una producción sensible.

A partir de la experiencia de todas las prácticas artísticas analizadas, propongo una manera metantrópica de conocer el páramo, en donde confluyen elementos de la ciencia, de la experiencia sensible y de la experiencia espiritual que supone trabajar en lo más alto de las montañas andinas intertropicales. Esta manera de conocer el páramo también está afectada por las tensiones políticas y los pliegues culturales que el barroco andino ha generado en estos territorios.



**Fig. 1**  
Localización de páramos y Colombia en el cinturón intertropical del planeta, Brainly (brainly.lat/tarea/9415875)

**Fig. 1 bis**  
Zonificación de vegetación por altitud y localización de los páramos sobre el límite superior del bosque., Eulalia De Valdenebro, 2026, AA



Finalmente, con todos estos elementos defino lo que es el ‘principio metantrópico’, muestro el origen del concepto, explico cómo operan sus dos desplazamientos y, finalmente, analizo el contenido crítico y espiritual que puede haber en los productos sensibles que se hacen bajo esta manera de trabajar.

Este libro nació en el páramo y resultó de la relación profunda que establecimos con los seres y fuerzas que lo conforman, tratando de imaginar el límite de la nube que me atraviesa cuando respiro y que toma forma vegetal en lo alto de las montañas andinas. No fue para mí un lugar de investigación, sino más bien de inmersión. Los frailejones, el río flotante, el frío extremo, la luz cegadora, los líquenes, la lluvia horizontal, las macollas, los pliegues culturales y las cosmovisiones que habitan la esponja paramuna me acompañaron en la producción de cada gesto. Creo que me susurraron cada palabra, me atravesaron y me permearon en toda su complejidad.

Sabemos —según el relato científico— que los páramos son ecosistemas intertropicales que se ubican por encima del límite superior del bosque, pero es posible que estas palabras no ayuden mucho a comprender o imaginar lo que un páramo es. Esta definición está dada por dos elementos que son bastante extraños para quienes no han estado en un páramo, o para quienes hacen su vida por encima de las líneas tropicales en donde los trabajos, alimentos, festividades, colores de las ropas y hábitos cotidianos están marcados por el cambio de estaciones. En la franja ecuatorial o zona intertropical del planeta no existe esa variación, todo el año se tiene la misma temperatura. En esa franja del planeta hay más porciones de mar que de continente, y en esas porciones de continente hay realmente pocas montañas. Por eso, a la franja intertropical del planeta se la asocia normalmente con calor, palmeras de coco, playas o selvas húmedas, recreando, en el imaginario colonialista occidental, un paraíso voluptuoso, salvaje y pasional. Sin embargo, en esas zonas continentales, en el territorio que llamamos Colombia<sup>2</sup>, la cordillera de los Andes entra y se divide en tres cordilleras más, con alturas hasta de 5000 m s. n. m.

La variación climática en Colombia se da por la variación altitudinal, es lo que Alexander von Humboldt explicó en su famoso *Ensayo sobre la geografía de las plantas* y que conocemos hoy como pisos térmicos. Esas cadenas montañosas son, a su vez, trampas para las nubes que se forman en el océano Pacífico y en la selva amazónica, razón por la cual Colombia es declarada como un territorio macrodiverso con una enorme riqueza hídrica. El otro elemento extraño en la definición biofísica del páramo es que en la

<sup>2</sup> La cordillera de los Andes, en su zona intertropical, atraviesa el Ecuador y Venezuela, en donde encontramos páramos. En Congo, África, hay grandes altitudes donde también se forman ecosistemas similares. Pero el 50 % de los páramos del mundo se encuentran en territorio colombiano. Este porcentaje varía según la definición que se haga de páramo (Cleef, 2013, p. 4).

mayoría de las altas montañas del mundo existe algo denominado ‘límite superior del bosque’. Arne Næs elabora su filosofía (ecología profunda) localizándose en la zona donde los árboles empiezan a escasear, a reducir su tamaño, a forzar sus cuerpos a las condiciones difíciles de las altitudes, ya muy frías, muy rocosas, con fuertes vientos (2017, pp. 103-109). Sin embargo, de manera excepcional en el planeta, en las altas montañas de los Andes intertropicales, después de ese límite superior del bosque, existen ecosistemas macrodiversos que se llaman páramos. En ese lugar, las plantas han hecho todo tipo de adaptaciones extrañas que hacen de ellos verdaderas colecciones de endemismos<sup>3</sup>. Las condiciones biofísicas que producen los páramos hacen que las plantas paramunas formen unas estructuras vegetales con las que atrapan toda la humedad que viene de la selva y del mar; ellas a su vez hacen que estos ecosistemas sean los reguladores de todo el ciclo hídrico del territorio, condición que también marca los aspectos culturales y políticos que se deben sumar para su comprensión.

A nivel histórico y político, los páramos también están definidos por la permanente tensión que hay entre el agua y el oro. Siempre se han reconocido como ecosistemas estratégicos para el suministro de agua, pero en ellos se desarrolla una parte importante de la economía nacional de Colombia. Esta tensión ha regulado tradicionalmente toda la legislación en torno a estos ecosistemas desde el siglo XIX (Gallini *et al.*, 2015, p. 60) hasta nuestros días. La actual delimitación de los páramos surgió de una orden para poder regular la ley de minas. Esa orden fue designada al Instituto de Investigaciones de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt en el 2010 (Camelo, 2021, p. 197), y desde entonces ha generado un cuerpo enorme de investigaciones científicas, tanto humanas como biológicas, que han sido la fuente principal de la información científica consultada en este libro.

En los páramos late también otra tensión: la que se da entre la ontología occidental y la ontología de las comunidades indígenas andinas. En esta tensión se oponen dos comprensiones del territorio muy distintas, la de la propiedad y el uso de la tierra que se representa en un plano acotado y delimitado, y la del territorio volumétrico, cíclico y animado que se expresa en las cosmovisiones indígenas.

Para los pueblos andinos del sur de Colombia, conformados por los Coconuco, Guambiano, Paeces, Ingas y Yanaconas, el territorio se divide en tres tipos de mundos: el inframundo o tierras-bajas, lo que está bajo el suelo; lo que llaman este-mundo o tierras mansas, en donde están los humanos con sus casas, sus animales y cultivos; y finalmente

■  
3 El término *endemismo* se utiliza en biología para indicar que la distribución de un taxón se limita a un ámbito geográfico menor que un continente y no se encuentra de forma natural en ninguna otra parte del mundo. Por ello, cuando se indica que una especie es endémica de cierta región, significa que solo es posible hallarla de forma natural en ese lugar (Wikipedia, s. f.)

el supramundo o tierras-bravas, lo que está en las partes más altas y abarca desde el páramo hasta las estrellas (Portela, 2000, pp. 27-46).

Cada zona de este territorio está habitada por sus entidades, tiene sus normas y maneras específicas de relacionarse. El páramo se ubica en el supramundo. No es un lugar para humanos, sin embargo, se puede entrar con respeto, reconociendo la presencia de sus guardianes, ofreciéndoles pagamento. Es un lugar en donde los humanos se vinculan con el cosmos. He tenido la fortuna de conocer esta ontología andina porque he crecido y compartido el territorio con las comunidades del sur de Colombia y de Ecuador. Particularmente, tengo una larga relación de amistad y aprendizaje con dos taitas, uno de la comunidad Inga y otro de la comunidad Papayacta, ambas pertenecen al grupo Yanacona. Puedo decir que ellos son los siguientes aliados que me han acompañado a responder mi pregunta sobre la intrusión de Gaia, pues ese aprendizaje ha dejado varios conceptos y experiencias que configuran este libro.

Normalmente, cuando hablo con los taitas, tengo la sensación de escuchar un oráculo. Tengo la certeza de que solo llego a comprender sus palabras cuando atraviesan mi experiencia de una manera muy física, siempre relacionada con el esfuerzo que supone estar en el páramo, con la experiencia de tomar yagé o mambear hoja de coca mientras se camina. Esas experiencias corporales, a las que se suma la meditación cotidiana, me han llevado a comprender la experiencia espiritual como algo inmanente, algo que sucede en el cuerpo, con los pies puestos en la tierra. Para mí, sucede con especial fuerza cuando lo que tocan mis pies es la tierra fría, negra y completamente húmeda del suelo paramuno.

Este libro tiene también una propuesta decolonial que atraviesa tanto mis prácticas artísticas como la 'Escuela de Plantas'. Esta propuesta tiene dos niveles: uno enmarcado en la historia de Colombia, en la que reconozco mi lugar de enunciación como heredera de un linaje que configuró la colonialidad del poder en nuestra nación. Otro, el que más concierne a este libro y se enuncia desde la relación que los humanos establecemos con las plantas. Esta relación colonial ha sido mucho menos explorada que la anterior, por lo que en este libro propongo y analizo maneras de hacer fisuras en ese sistema, de revertir los órdenes establecidos y desbordar los límites. Esa propuesta, que se comprende en mis prácticas artísticas y configura la Escuela de Plantas, es lo que se llama el 'principio metantrópico'.



# 1. LAS PARADOJAS DE MUTIS

## El caso de José Celestino Mutis según los regímenes de Rancière

1.1. Mutis, el ilustrado colonial  
Régimen ético

1.2. Mutis, el naturalista barroco  
Régimen poético

1.3. Flores que miran al sur  
Régimen estético

1.4. Desarraigo  
La colonialidad del poder sobre  
el mundo vegetal

# 1. LAS PARADOJAS DE MUTIS

## El caso de José Celestino Mutis según los regímenes de Rancière

En sus inicios, la ciencia botánica moderna del siglo XVIII empezó a estudiar las vidas vegetales basando sus observaciones en el sentido de la vista. Esta ciencia produjo —y produce aún— tres tipos de objetos sensibles, que son las pruebas y productos de su episteme. El primero son los ejemplares tipo, muestras de fragmentos de plantas disecadas y almacenadas en orden taxonómico en un gran archivo que se llama herbario. El segundo objeto son las descripciones escritas en un lenguaje técnico que se basan en la observación de esos ejemplares tipo. Por último, la episteme botánica moderna produce ilustraciones botánicas científicas, que son una imagen visual de la especie colectada y descrita anteriormente. Esa imagen tiene la función de mostrar de manera idealizada los caracteres que definen una especie botánica para poder ser publicada. Con la publicación se culmina el proceso de descripción y clasificación, que ha implicado la revisión de varios científicos botánicos que corroboran los hechos que determinan una nueva especie.

En el Nuevo Reino de Granada, el territorio que actualmente es Colombia, la ciencia botánica del siglo XVIII tuvo una perfecta manifestación en la vida y obra de José Celestino Mutis, un joven español que se arraigó en este territorio intertropical y andino, atravesado por una pasión de botanista. La vida de este hombre se debatió entre las tensiones que había entre una Europa ilustrada que abogaba por las ciencias exactas y una España profundamente católica que intentaba alinearse con el resto de Europa. Quizá por eso su figura se hace confusa entre los oficios que desempeñó como médico, minero, sacerdote, notario, corresponsal de Linneo y, finalmente, director por 33 años de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (en adelante, REB-NRG), una empresa profundamente colonial.

La REB-NRG fue la primera manifestación de un pensamiento ilustrado en el territorio nacional, hizo la primera colección científica y la primera escuela de formación artística. En el territorio colonial del Nuevo Reino de Granada (actual territorio colombiano), ninguna otra institución científica intentó desarrollarse y no hubo ninguna formación artística fuera de los talleres que producían imágenes para la Iglesia católica. La institución

de la REB-NRG acogió sin proponérselo un núcleo de pensamiento ilustrado y revolucionario que fue determinante para lograr la independencia. Es así como la mirada sobre el mundo vegetal ejercida por José Celestino Mutis abrió una ruta hacia la fundación del actual Estado nación colombiano. Es importante tener en cuenta que el trabajo de Mutis es solo un ejemplo más de lo que sucedía de diferentes maneras en el mundo, y que la ciencia botánica moderna hace parte de la relación hegemónica que establecemos actualmente con nuestro planeta. Así, el espíritu emancipado e ilustrado que se alimentaba al interior de la REB-NRG no se opone al hecho de que esa fue una empresa profundamente colonial en un doble sentido: fue impulsada por la Corona española para la búsqueda de recursos fármacos en la diversidad florística de su colonia, y hace parte de la colonialidad del poder sobre el mundo vegetal.

La «colonialidad del poder» es el término con el que autores decoloniales como Aníbal Quijano y Rita Laura Segato (2014) han explicado el fenómeno político que acontece actualmente en los países que fueron colonias, en donde se puede constatar que el sistema de valores coloniales —patriarcales, extractivistas y racistas— sigue estructurando las sociedades después de sus independencias. En este capítulo nuestro cómo ese fenómeno, que ha sido analizado fundamentalmente en el ámbito social, también afecta las relaciones que establecemos con los seres vegetales y, por tanto, con nuestro planeta.

Dado que la ciencia botánica moderna funda su saber en la producción de objetos sensibles basados en la observación visual, analizo esa producción a través de la estructura de regímenes que propone Jacques Rancière en varios de sus textos (2011, 2014, 2018). A través de los regímenes —ético, poético y estético—, el autor explica las claves de identificación y valoración de lo que entendemos como arte, pero que, en términos genéricos, por fuera de esa valoración, es mera producción sensible.

Los regímenes de Rancière no aparecen como un sistema propiamente definido de manera metodológica, pues el autor los usa como herramientas para abordar diferentes temas de su interés. Por eso, el modo de nombrarlos fluctúa; en ocasiones los nombra como regímenes de identificación de las artes, en ocasiones como regímenes de producción sensible, o de las imágenes. Para los propósitos de este libro, me mantendré en el uso de los regímenes de producción sensible, siendo este el término más amplio de los que usa el autor.

Una de las cosas más interesantes de los regímenes es que no tienen una sincronía con el relato evolucionista de la historia del arte y que justamente permiten analizar cosas que desbordan el concepto mismo de arte. Los regímenes proponen una manera de analizar la producción y la valoración de lo sensible que necesariamente tiene en cuenta el contexto político en su sentido más amplio: lo que nos concierne a todos, lo que percibimos y nos afecta.

El régimen ético se refiere a esas maneras de producción sensible que desdeñan del valor engañoso del simulacro y de la representación, muy en la línea de la crítica que Platón hace a los poetas en *La República* (595a). Lo que se produce en este régimen pretende anular la distancia entre el arte y la vida. Podemos entender bajo este régimen tanto la producción sensible de la Grecia Antigua, en donde la estatua misma era la divinidad y el modelo a seguir, como las prácticas de arte contemporáneo que se insertan en el flujo cotidiano de la vida, por ejemplo, el arte relacional o muchas manifestaciones de arte efímero. Las obras producidas en este régimen suelen incurrir en una contradicción, porque necesariamente tienen que participar de un sistema de validación o de representación que termina por traicionar su intención ética de no separarse de la vida: es muy común ver divinidades de la Antigüedad o gestos de arte efímero convertidos en registros estáticos en un museo.

El régimen poético valora la eficacia que tiene la representación y el simulacro para expresar, y así producir un afecto específico en el espectador. Desde la lógica de este régimen han surgido los géneros artísticos, pues cada uno se especializa en cumplir un objetivo específico y tiene recursos bien definidos para lograrlo. Por ejemplo, el género pictórico del retrato se especializó en hacer una imagen de una persona que enaltece su vida y sus logros, para lo cual usa recursos bien estudiados de composición, iluminación, iconografías, entre otros. Los géneros, a su vez, producen el fenómeno de las obras de arte maestras, pues son obras eficaces que han logrado su cometido y en ocasiones fundan estilos y periodos de la historia del arte muy definidos, pues muchos artistas empiezan a repetir las claves de producción que funcionaron bien en determinada obra maestra.

El régimen estético, por su parte, tiene una lógica diferente a los dos anteriores, pues no tiene una manera de producción propia, sino un modo de interpretación de lo producido de manera general. No le interesa el problema de la representación, ni su ética ni su eficacia. Se ubica justamente en los desbordamientos y fisuras que se pueden dar en una producción sensible, sean intencionales o no. Es entonces un régimen que propone una clave de valoración, una forma de relacionarse críticamente con lo que se ha producido, bien sea bajo las lógicas de lo ético, o bien de lo poético. Es un régimen que necesita de espectadores emancipados capaces de establecer conexiones, de desbordar las propuestas sensibles haciendo uso de su capacidad estética relacionando lo percibido con aspectos políticos. Necesita también de productores dispuestos a desbordar sus propias intenciones y a usar todo tipo de herramientas, trasgrediendo límites de géneros o de valores artísticos. Así, se requiere una actitud crítica, tanto en la producción como en la valoración. Rancière lo explica con el ejemplo del torso de Belvedere (Rancière, 2011, p. 59), en el que el crítico de arte Winckelmann decide ver en esa ruina de escultura — un torso sin cabeza ni extremidades — un héroe en reposo. En ese cuerpo fragmentado el crítico ve la libertad del pueblo griego unida a su valoración de la belleza. El crítico

encuentra en ese torso una potencia estética que desborda los propósitos mismos de esa escultura en ruinas. Esta es justamente la actitud que funda la manera de aproximarse a la producción sensible, bajo el régimen estético según Rancière.

En este capítulo utilizo los regímenes de Rancière para comprender la producción sensible de la botánica en relación con la política, y así identificar aspectos del conocimiento botánico que determinan la relación hegemónica que se establece con estos seres. Aunque los regímenes no se refieren a las prácticas científicas de producción de conocimiento, me permito hacer la transposición de los regímenes hacia las prácticas científicas, justamente porque ellas también son un conjunto de normas, protocolos y maneras de hacer que constituyen una ética cuyo fin es producir un conocimiento común y verdadero (en cuanto demostrable). Si en este enunciado que describe la práctica científica cambiamos la finalidad, podríamos decir exactamente lo mismo del arte, sobre todo en referencia a la producción de lo común. En el caso de la botánica del siglo XVIII, esas maneras de producir conocimiento se fundaron en la observación visual, y los productos de ese conocimiento fueron objetos sensibles. Hacer la transposición de un régimen de producción de conocimiento científico a un régimen de identificación de la producción sensible es justamente lo que también puede suceder en la Escuela de Plantas.

El capítulo tiene cuatro apartados: los dos primeros corresponden a las dos grandes etapas de la vida de Mutis, los dos últimos proponen una lectura crítica y decolonial sobre la episteme botánica moderna.

En el primero presento a Mutis como un naturalista cosmopolita y colonial durante la primera etapa de su trabajo, que va desde 1760 hasta 1783. Durante estos veintitrés años, el naturalista estuvo vinculado con la ciencia cosmopolita de la Europa ilustrada, directamente con Carlos Linneo en Upsala, y por tanto los objetos sensibles que produjo no pretendían tener una separación entre la vida y lo producido. Esos objetos sensibles (ejemplares de herbario, descripciones e ilustraciones botánicas) pretendían alejarse de los problemas éticos del simulacro y la representación, por eso analizo el trabajo según el régimen ético de la producción sensible.

En el segundo apartado presento a Mutis como un botanista ilustrado pero barroco. Corresponde a la segunda etapa de su vida, que va desde 1783 hasta su muerte en 1808, periodo en el que fue el director de la REB-NRG. Durante este periodo, Mutis se concentra en la ciencia botánica, aunque lo hace aceptando todo el poder del simulacro y la representación (elementos claves del pensamiento barroco) para conseguir objetivos específicos del conocimiento botánico. Recordemos que en la lógica del régimen poético se forman los géneros artísticos: maneras de hacer que acotan los parámetros con el propósito de alcanzar experiencias estéticas específicas.

La ilustración botánica que dirige Mutis durante este periodo tendría pues ese comportamiento de género artístico que persigue un fin, en este caso sería la paradójica idea de producir conocimiento científico a través de la representación.

En el tercer apartado —las flores que miran al sur— propongo una mirada al trabajo de Mutis desde los desbordamientos y fisuras que el régimen estético permite, mostrando que en la REB-NRG se cultivó a la vez un pensamiento emancipatorio-ilustrado en medio de unos propósitos profunda y doblemente colonialistas. Esta perspectiva decolonial conduce al cuarto y último apartado, en donde analizo los elementos que la ciencia botánica del siglo XVIII aportó para configurar la actual estructura de poder que sustenta el dominio de los humanos hacia los cuerpos vegetales; es decir, los elementos que forman la colonialidad del poder sobre el mundo vegetal, sintetizados todos en una forma de producir desarraigo.

# 1.1. Mutis, naturalista colonial

## Régimen ético

El espíritu ilustrado del siglo XVIII, alimentado por las diferentes expediciones alrededor del mundo, transformaba de diferentes maneras los reinos de Europa. En cada uno se hacían reformas en los gobiernos, se fortalecían las instituciones científicas y el poder de la Iglesia se resituaba según cada contexto. La economía y el comercio cambiaban en función de las relaciones con las colonias y La Ciencia empezaba a articularse como una empresa cosmopolita con pretensiones de universalidad.

Por su parte, España estaba estancada en la comodidad imperial del Siglo de Oro<sup>4</sup>, con un clero indisociable del poder, de la economía y de la cultura; además, afrontaba una crisis en la producción de alimentos de la península (Nieto, 2000, pp. 25-39). Por todo ello, las reformas de España implicaron un reordenamiento del poder de la Iglesia respecto al Estado, sin pretender una escisión profunda. Fueron estas las llamadas reformas borbónicas instauradas por Carlos III y IV a partir del año 1700, que consistieron justamente en negociar esas dos realidades, la de una Europa ilustrada y la del imperio fundamentalmente religioso en crisis. Durante estas reformas se integraron la necesidad de cambios económicos y una particular versión española del espíritu ilustrado, que veía en el conocimiento científico un instrumento para cumplir el objetivo divino de la naturaleza: servir al hombre.

<sup>4</sup> Nombre del periodo histórico correspondiente al auge del Imperio español y su esplendor artístico bajo la dinastía Habsburgo, en el que Felipe II fue el monarca con mayor poder. Durante su reinado comandó al médico-naturalista Francisco Hernández hacer una expedición a los actuales México y Guatemala (1574-1577). El propósito era conocer los usos tradicionales de la flora en los territorios coloniales, y como resultado introdujo una cantidad considerable de especies americanas en Europa. Desde entonces se perfila el interés de la Corona en los usos de la flora de las colonias. El Siglo de Oro inicia con la conquista de América (1492), dura todo el siglo XVI y durante el siglo XVII entra en un periodo de decadencia política que provoca la transición a la actual dinastía Borbón en España, a la cual pertenecen Carlos III y Carlos IV, gestores de las reformas borbónicas.

En ese contexto, el joven médico y aficionado naturalista José Celestino Mutis se instala, a partir de 1760, en el territorio que actualmente es Colombia, el Nuevo Reino de Granada, en donde trabaja de forma independiente intentando hacer parte de la red internacional de botánicos que se sumaban al sistema linneano desde distintas partes del planeta. Durante estos años se producen en Madrid múltiples tensiones sobre la formación de la institución científica del reino como parte de las reformas borbónicas. En ese proceso Mutis deja muy clara su posición más cercana a las ciencias exactas, propia del espíritu ilustrado de Europa central y que lo separa del enfoque utilitario y farmacéutico que va tomando la institución científica española. Desde la Nueva Granada Mutis hizo propuestas a la corte española encaminadas a abolir la institución del Real Jardín Botánico de Madrid, y recomendaba reemplazarlo por un Gabinete de Historia Natural que asumiera la botánica desde una perspectiva de ciencia pura y no utilitaria. Es así como su posición lo separa ideológicamente de Gómez Ortega, su director, gracias a lo cual mantendrá en su segunda etapa una autonomía inusitada respecto a las demás expediciones organizadas desde España (Amaya, 2005, tomo 1, p. 226).

En esta primera etapa de su trabajo, Mutis es un naturalista desarticulado de los sistemas e instituciones, con una bibliografía desactualizada, una correspondencia poco fiable y tiene el entusiasmo de un aficionado, lo que supone también un desorden en sus propósitos y medios. En estos años busca desesperadamente vincularse a empresas coloniales que puedan sustentar su proyecto, pero que no comprometan su visión de naturalista con la posición del reino. Es así como a los tres años de su llegada abandona su cargo de médico en la corte y llega a hacerse minero, luego cura y notario. A pesar de todo ello, en esta primera etapa logra cierto reconocimiento y comunicación con científicos suecos y europeos. Es importante comprender que para el momento del viaje de Mutis a América en 1760, el sistema linneano ya ha sido aceptado en toda Europa, incluso el Real Jardín Botánico de Madrid se funda uniéndose a ese sistema como una novedad en España.

En mi trabajo como ilustradora botánica puedo constatar de qué modo la base de la taxonomía linneana es la observación visual. Este sistema está aún vigente, y aunque tiene muchas modificaciones, mantiene la idea de establecer parámetros de los elementos comunes para organizar las plantas en familias, géneros y especies. La clasificación se realiza a partir de un ejemplar tipo, es decir, un fragmento de la planta disecada que permite observar la disposición de las hojas y que idealmente contiene floración, para poder determinar las partes sexuales. El sistema linneano se fundamentó originalmente en contar las partes sexuales masculinas para determinar la especie, y las partes sexuales femeninas para determinar el género. Actualmente se tienen en

cuenta más factores, y la información genética empieza a modificar las bases netamente visuales que hasta hoy tiene el sistema taxonómico. La representación visual de una especie es una ilustración botánica, otro de los elementos que hacen parte del sistema taxonómico. Esta ilustración aparece como un documento anexo al ejemplar tipo, y la acompaña una descripción técnica de la planta normalmente en una publicación científica que avala el “descubrimiento” botánico.

Para sustentar la lectura rancieriana de esta primera etapa, me baso en el archivo epistolar de Mutis y tomo de este algunas citas que ratifican el carácter visual del sistema linneano. También reitero la distinción de los tres tipos de elementos sensibles que dan estructura al sistema clasificatorio:

El *ejemplar tipo* es una composición de fragmentos disecados de una planta. Es una imagen hecha con la técnica de *collage*, que acude a la presencia de los fragmentos de la planta para permitir la observación directa de los caracteres relevantes con miras a su clasificación.

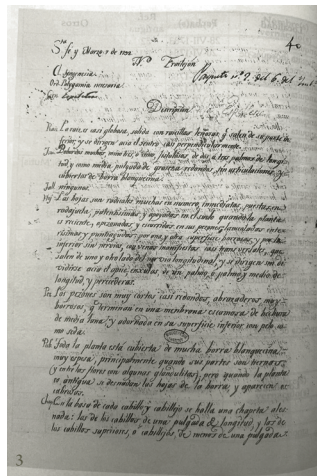
La *descripción* es un texto técnico consagrado a los aspectos morfológicos de una planta. En ella se describen minuciosamente los caracteres visuales que son esenciales en la clasificación, por ejemplo, el número y la disposición de estambres y pistilos, o la disposición de las hojas en el tallo. Cada aparte de la planta tiene un nombre genérico y una manera de ser observada y descrita para garantizar una lectura universal de esos caracteres. En ocasiones puede incluir observaciones y apuntes con otro tipo de información referente a usos, ambiente o localización geográfica, pero no se consideran relevantes para la clasificación taxonómica. Esta descripción es una imagen narrada de la planta. Debe ser tan precisa que, con base en ella, la clasificación podría prescindir de la ilustración botánica.

La *ilustración botánica* es una imagen visual cuyo objetivo es representar una especie ya clasificada a partir del ejemplar tipo y la descripción. Idealiza y ordena visualmente los caracteres de una planta que son útiles en su clasificación.

De las lecturas del archivo epistolar de Mutis (Amaya, 2005, tomo 2), puedo concluir que durante la primera década de su vida en el Nuevo Reino de Granada el joven naturalista hace algunos envíos a Linneo que han sido difíciles de rastrear, pues muchas de las cartas apelan a documentos extraviados y a largas esperas sin respuesta. Sin embargo, en los vestigios de esas correspondencias fragmentadas puede verse tanto su entusiasmo como la variedad de sus propósitos, ya que enviaba insectos, flores de



**Fig. 2**  
Ejemplar tipo de *Espeletia grandiflora*, Herbario del Instituto Alexander von Humboldt, 32 × 40 cm, 2021, AA



**Fig. 3**  
Descripción botánica de *Espeletia* por Juan B. Aguilar, 1792 (tomada de Amaya, 2005b, p. 134), 2022, AA



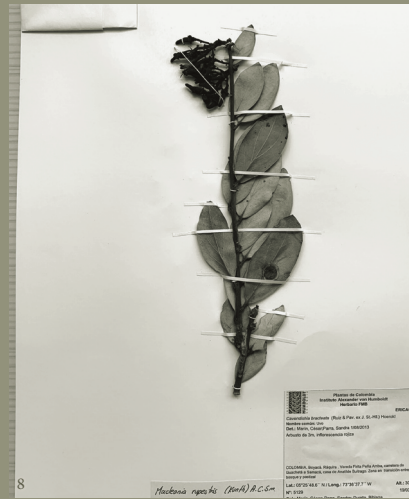
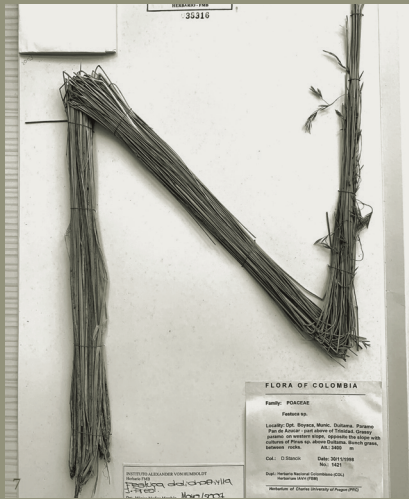
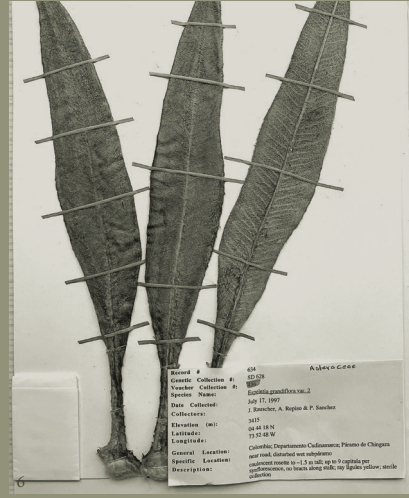
**Fig. 4**  
Ilustración botánica de *Espeletia grandiflora*, familia Asteraceae, Santiago Díaz Piedrahíta, Federico García Yanes, 54 × 38 cm, *Flora de la REB-NRG*, 1783-1816, AECID e ICANH [2022, AA]

quina, descripciones de plantas, algunas ilustraciones o animales, y apuntaba también a determinar géneros botánicos dentro del sistema linneano. En 1767 Mutis envía con éxito 167 descripciones de plantas, esperando la aprobación de Linneo como «arbitro supremo de la ciencia».

Podemos ver el carácter de este intercambio en una de las escasas respuestas de Linneo a Mutis, en la que le agradece por su envío:

Ayer recibí su carta de Cócota, de 3 de octubre de 1767, junto con un tesoro de nuevos géneros, [...] describió todo como si yo hubiera visto las plantas mismas. [...]

Genero 1: No me atrevería a aceptar sino una vez vista la planta. ((Linneo, citado en Amaya, 2005, tomo 2, p. 480)



Figs. 5, 6,  
7, 8, 9, 10  
Ejemplares tipo  
del herbario del  
Instituto Alexander  
von Humboldt, 32 ×  
40 cm, 2021, AA

En este breve comentario se ratifica la importancia que tiene el encuentro directo con la planta y el lugar de la visualización en el sistema. Se puede corroborar que el método linneano se fundamenta en la observación directa de la planta que permite hacer una imagen narrada o descripción. Me interesa resaltar que, en este caso, Linneo acepta la descripción como una información ya degradada que casi alcanza el contacto directo, pero que no llega a ser suficiente para validar el saber de Mutis. Se puede notar también que todo se basa en los dos primeros elementos del sistema: el ejemplar tipo (o contacto directo con la planta) y la descripción. En esta etapa inicial de clasificar una especie o un género, la ilustración (representación visual) no tiene aún ninguna relevancia, por lo que el carácter visual del sistema no está dado por su apoyo en las imágenes visuales, sino en la observación visual que permite una descripción. La taxonomía botánica del siglo XVIII es una ciencia que, basándose en la observación visual, privilegia la imagen narrada; es así una ciencia visual y logocéntrica.

Después de esta primera década de correspondencias truncadas, la comunicación se normaliza y se documentan dos envíos catalogados a Linneo, denominados primera y segunda colección. En ellos se nota una relación más oficial con los científicos suecos.

La primera colección se envía a Upsala en 1773. Contiene especímenes tipo con sus descripciones técnicas, así como algunas ilustraciones en aguada del pintor Pablo Antonio García Campo que mantienen el estilo usado en Europa. Para esta fecha Mutis todavía no elabora el estilo propio de las ilustraciones de la REB-NRG, que será analizado en el próximo apartado. La segunda colección enviada a Linneo en 1777 es más bien un apéndice de un gran envío que Mutis hace al Real Gabinete de Madrid, la nueva institución científica que no contaba con gabinete de botánica, pues el desarrollo de esa área del conocimiento estaba a cargo del Real Jardín Botánico de Mingas Calientes, bajo su enfoque farmacéutico. En el apéndice para el científico sueco Mutis envía nuevamente especímenes tipo, ilustraciones, descripciones y algunas notas sobre usos y utilidades de las plantas. El grueso de la colección se concibe para la nueva institución española: contiene 86 géneros de plantas ya determinadas, animales, telas, insectos, granos comestibles, semillas, preparación de curare (remedio indígena), tipos de ceras, madera fosilizada y un indio disecado<sup>5</sup> (Amaya, 2005, tomo 2, p. 528).

Esta segunda colección coincide con la muerte de Linneo en 1778. En los años que siguen, Mutis entabla correspondencia con su hijo y algunos de los científicos que continúan su legado. Él obtiene su género *Mutisia* y varias plantas tropicales tienen nombres de científicos suecos. El reconocimiento finalmente llega por parte de esa ciencia cosmopolita: sus descripciones se incluyen en las actas de la academia de ciencias de Estocolmo y esto le vale también la correspondencia con científicos de Europa

■  
5 Retomo este tema al finalizar el capítulo.

central, con quienes intercambia ejemplares y libros. Para 1784 finalmente es reconocido como miembro de la Real Academia de Ciencias de Estocolmo. En una carta de esta fecha, el científico Pher Jonas Bergius reconoce el trabajo de Mutis y le otorga el calificativo de «testigo ocular», ratificando de nuevo la importancia de ver directamente la planta: «En cuanto a su Bergia, todavía la guardo, sobre todo porque no la acompañaba ninguna descripción elaborada por usted como testigo ocular, de modo que resolví conservarla hasta que llegue una descripción suya» (Bergius, citado en Amaya, 2005, tomo 2, p. 507).

De manera generalizada, se puede decir que en la correspondencia con los científicos suecos después de la muerte de Linneo se valora sobre todo el hecho de que Mutis pueda ver y describir las plantas, se le piden envíos de ejemplares tipos y solo se agradece por las ilustraciones, pues se entiende que se trata de plantas ya clasificadas.

De las relaciones con Estocolmo podemos concluir que la taxonomía botánica del siglo XVIII valora como primera fuente de verdad la observación visual y directa de la planta en el trabajo del científico o testigo ocular. Luego esa verdad se degrada paulatinamente al ejemplar tipo y a la descripción técnica, que también es una imagen aunque no sea visual. Por último, a la ilustración botánica, que aparece como una imagen que concluye toda la producción del conocimiento botánico junto al nombre que se le da a la planta, usualmente conmemorando a algún científico.

Con estos elementos claros, analizaré esta primera etapa del trabajo de Mutis bajo la óptica de Rancière: el hecho de que el ejemplar tipo y la descripción sean los elementos relevantes para los propósitos taxonómicos sitúa la producción del conocimiento de la botánica bajo el régimen ético de la producción sensible. Para poder afirmar tal cosa, debo hacer una transposición del valor ético del arte en Rancière al valor-verdad que la ciencia pretende tener desde el siglo XVIII. Recordemos que el valor-verdad de la ciencia construye un marco de referencia para un conjunto de protocolos, normas y maneras de producir conocimiento, y que esas maneras son también objetos sensibles.

En Rancière, las obras que se producen dentro de las premisas del régimen ético acuden a la inmediatez de la presentación pretendiendo anular toda separación entre arte y vida. El régimen ético desdeña las imágenes que representan otras cosas, porque sospecha todo el tiempo de esa sustitución. Sin embargo, la producción sensible que se hace bajo esta premisa suele caer en la paradoja de acudir a algún tipo de imagen en su producción sensible. Vemos esta situación en el caso del sistema linneano, pues tanto el ejemplar tipo como la descripción técnica son objetos sensibles que reemplazan de manera degradada la experiencia del testigo ocular. Realmente, el sistema linneano no tiene algo en contra de la imagen en general, sino que valora más la descripción que apunta al concepto que permite captar su verdad.

El régimen ético del arte hace eco a la crítica que Platón efectúa en *La República* ante la falsedad de los simulacros en la producción artística y los problemas éticos que esto conlleva en la sociedad. Bajo esta premisa se han creado obras en diferentes lugares y momentos históricos. Para entenderla dentro del ámbito contemporáneo, Rancière nos habla del arte que se suprime a sí mismo, nos habla de la paradoja de esas prácticas artísticas que buscan espacios que no se separen de la vida, saliéndose de los museos y galerías, colándose en las calles, en los supermercados, en las vidas cotidianas. Son producciones sensibles que desdeñan de la falsedad de la representación y, al igual que Linneo, sitúan el valor en la presencia del objeto sensible. Se trata de las prácticas artísticas que después de las vanguardias históricas apelan a la presentación del objeto o a la acción directa, de lo cual vemos posteriormente sus registros producidos en diferentes medios, insertados nuevamente en museos, textos académicos, catálogos o revistas de arte.

En la primera cita de este apartado, en la que Linneo le responde a Mutis, podemos ver cómo exige un fragmento de una planta (espécimen tipo) para poder determinar un género en su sistema. El régimen ético en donde se inscribe el sistema linneano supone una eficacia de la presentación directa en lugar de la representación, al ser siempre el sentido de la vista y la presencia directa con la planta lo que avala el sentido de verdad científica del momento. En el archivo epistolar de Mutis encontramos términos como «testigo ocular» para legitimar la verdadera información sobre una planta que permita ordenarla dentro del sistema taxonómico. La epistemología que se construía en ese momento se sustentaba en el sentido de la vista, pero eso no significa que el conocimiento se basara en la representación visual. Esta era más bien un soporte pedagógico dentro de la certificación del conocimiento en las publicaciones que se hacían.

Sin negar el valioso aporte que significa encontrar una manera unificada de nombrar las plantas en todo el planeta, me llama la atención que justamente los nombres elegidos para las plantas celebren el sistema jerárquico de las relaciones humanas en el interior de la ciencia botánica del siglo XVIII<sup>6</sup>. En ese sentido, el sistema linneano y su manera de nombrar revela también una realidad que ha determinado la relación que establecemos como civilización moderna con el mundo vegetal: se trata de una relación en la que las plantas son objetos desarraigados y sus nombres no nos hablan de sus vidas o de la tierra que forman, sino de sus “descubridores”.

6 Esta práctica ha cambiado con los años, se han diversificado las tendencias en los nombres. Por ejemplo, hay muchos que hacen referencia a algún aspecto de la morfología o de la localización de la planta, pero también hay nombres que revelan racimos, celebran personalidades, tienen humor explícito. Los nombres científicos en realidad relevan el contexto cultural de los humanos, clasificando a los no humanos.

El sistema linneano fortalece así un sistema jerárquico de poder y dominio sobre el mundo vegetal, y lo hace justamente al deslocalizar la vida de los seres que estudia, los desarraiga literalmente de su tierra. Con ello quiero decir varias cosas: la taxonomía linneana no considera la raíz ni la totalidad del ser vegetal, no considera las formas que la planta toma en función del entorno que la rodea, no considera las relaciones que establecen con los seres y fuerzas de la naturaleza. Aunque esas son preguntas que otras áreas del conocimiento botánico y ecológico han ido abordando, resulta significativo que esta taxonomía objetivante sea un elemento básico para la práctica de esas otras áreas de la botánica que entienden al ser vegetal de un modo más integral.

Finalmente, se puede considerar que tanto un ejemplar tipo como una descripción técnica son tipos de imágenes que representan la planta que se pretende clasificar. Recordemos que un ejemplar tipo es un *collage* compuesto por los fragmentos de una planta (flor y rama) dispuestos sobre un rectángulo blanco (cartulina de aproximadamente 35 cm × 50 cm), de tal manera que se puedan diferenciar las partes sexuales de la flor y la disposición de las hojas respecto al tallo.

Esta imagen/*collage* responde a una estética y a una técnica. Estética, porque debe hacerse una elección de lo que se supone que es un ejemplar tipo, sacar el fragmento y disponerlo en el formato de un pliego estandarizado. La elaboración de un ejemplar tipo implica dejar por fuera una cantidad enorme de plantas rizomáticas, hojas gigantes, sistemas radiales, colonias, flores subterráneas, plantas suculentas, entre otras complejidades del mundo vegetal. El diseño de ese dispositivo de colecta determina cuáles plantas pueden ser clasificadas y cuáles no. Solo la composición que supone disecar una planta para insertarla en un formato es ya una escisión brutal de la complejidad de un ser vegetal, sin considerarlo aún bajo los conceptos de simbiosis o ecosistema.

La imagen de un ejemplar de herbario supone también una técnica que implica el conocimiento de procesos químicos y físicos para la conservación del ejemplar, así como seguir protocolos de registro y nomenclatura que tienen un estilo y una disposición en el rectángulo del folio. Ese conjunto de decisiones estéticas y procedimientos técnicos es lo que permite insertar una planta dentro del sistema linneano, junto a la descripción técnica. La descripción es igualmente un tipo de imagen elaborada con una escritura que podemos analizar de la misma manera que el ejemplar tipo: está formada por una serie de decisiones en cuanto al uso y orden de las palabras elegidas, deben componerse dentro de un formato predeterminado y unificado, que también excluye una cantidad de variables del mundo vegetal.

Podemos ver cómo en el sistema linneano la representación visual de una planta (ilustración botánica) ocupa un lugar secundario: el de la certificación de haber entrado ya al sistema. Publicar es cómo zanjar el trato, la ilustración que acompaña ese trato es

solo la parte posterior de ese certificado, es un objeto sensible que corrobora lo que los científicos botánicos llaman “descubrimiento”. Haciendo una analogía, la ilustración botánica tiene el lugar de una firma o de un sello en contrato de propiedad. Nombrar, clasificar y certificar son métodos para establecer posesión y dominio sobre otros seres, en este caso, seres vegetales. La taxonomía botánica es, así, una herramienta de colonización del mundo vegetal.

La construcción de esa verdad taxonómica con pretensiones objetivantes y universalizantes se produce basada en el ejemplar tipo. La presencia de un fragmento de planta permite a la planta ser “descubierta”, existir por fin dentro del orden que los humanos —por un autoadjudicado mandato divino— le dan a la naturaleza. La retórica de los archivos epistolares de este periodo del trabajo de Mutis pretende indicar que antes del procedimiento de separar, disecar, estilizar, nombrar, clasificar, representar y publicar, la planta no existe, aun cuando ese fragmento de planta lleve 10 000 millones de años ininterrumpidos adaptándose al lugar que ha formado<sup>7</sup>.

En el sistema taxonómico linneano, las imágenes (ejemplar tipo) que se producen bajo el régimen ético de las artes pueden caer fácilmente en la paradoja que desborda su intención. La situación es identificada por Rancière (2011, pp. 53-84) como la paradoja del arte político.

Al igual que algunas prácticas del arte contemporáneo que se inscriben intencionalmente dentro del régimen ético de las artes, y con ello pretenden liberarse del cubo blanco (institución, museo o galería que separa el arte de la vida para legitimarlo), ellas necesitan finalmente de la institución para reconocerse como arte. Se trata, por ejemplo, de las prácticas relacionales del arte que hacen acciones concretas en una comunidad, o de ciertas prácticas de arte activista. En ambos casos, una vez producida la relación, o la acción, surge la necesidad de mostrar un registro que permita legitimar el acontecimiento dentro de la institución artística. Ese registro suele ser una imagen visual o audiovisual, un texto académico o una entrevista al artista. Todos estos recursos son objetos sensibles que no son la experiencia misma, pero son los testigos de lo que ha sucedido. Son los objetos que legitiman la acción dentro de la institución del arte y nos permiten reconocer esa acción como arte.

En el caso del sistema linneano, el espécimen tipo —que pretende ser testigo directo de una planta a ser clasificada— no puede liberarse de la técnica y la estética que producen el folio (imagen de herbario), que, entre otras cosas, lo separan profundamente de toda

■  
7 Las plantas nativas del trópico andino son el resultado de la adaptación de sus cuerpos al levantamiento de la cordillera de los Andes, que está estimado hace 10 000 millones de años.

la información de contexto que un cuerpo vegetal tiene. Conviene recordar que un cuerpo vegetal es radicalmente un cuerpo que hace el lugar que habita, sin escindirse de ninguna manera de él. La esencia de la vida vegetal es justamente el vínculo que establece con el lugar donde se desarrolla su vida, el lugar mismo se configura a través de ese vínculo. La tierra negra que permite que las semillas germinen es la acumulación de cuerpos vegetales descomponiéndose y mezclándose metabólicamente con toda clase de seres vivos y minerales: ‘la vida hace lugar’.

Volviendo a la imagen básica del sistema linneano (ejemplar tipo), se puede afirmar que el fragmento de planta disecado no pertenece a un lugar, pues está desconectado de su propio cuerpo y de los seres vivos con los que necesariamente se asocia. Esta imagen es una de las fuerzas estéticas que contribuyen a formar la idea de una naturaleza objetivada y mecanizada. En este sistema taxonómico aún vigente, las plantas son objetos separables de su lugar, de los seres con quien vive en simbiosis, de la tierra que produce y de la cual se alimenta. Devienen objetos medibles, cuantificables, clasificables; son nombrados y estandarizados.

De acuerdo con la lógica del régimen ético de las artes, lo paradójico del sistema linneano es que si bien pretende no tener distancia con los seres que clasifica, recurre a un sistema en el que de cualquier forma necesita de la distancia que suponen las imágenes, y además de esa distancia, el sistema impone otra distancia insalvable entre los seres que estudia y el lugar que esos seres forman a través de sus relaciones.

Vale la pena plantear la pregunta sobre lo que este sistema de clasificación supone para la vida de los seres que clasifica y lo que ha aportado a la comprensión de la complejidad de la vida. Sobre todo, lo que puede aportar en este momento de crisis climática que afrontamos. La ciencia del siglo XVIII pretendió objetivar los seres vivos, pretendió comprenderlos desde una lógica mecánica con una lupa antropocentrista. La taxonomía botánica es uno de los engranajes de este sistema. Hoy sirve para llevar las cuentas de las especies que se extinguen.

## 1.2. Mutis, ilustrado barroco

### Régimen poético

En 1783 las condiciones políticas y científicas se reorganizaron: Linneo muere, se ha creado el Real Gabinete de Historia Natural en Madrid (sin pabellón de botánica) y el Real Jardín Botánico de Migas Calientes se afianza en su empresa farmacéutica con la organización de cuatro grandes expediciones en las colonias españolas (Amaya, 2005, tomo 1, pp. 313-348). Bajo esas nuevas circunstancias empieza la segunda etapa del trabajo de Mutis en el Nuevo Reino de Granada. Su participación y reconocimiento en el sistema linneano, así como su nueva filiación como cura, le proporcionaron el aval del arzobispo- virrey Antonio Caballero y Góngora, quien será el nuevo mentor de su proyecto botánico. A partir de ese momento y durante los siguientes veinticinco años, entre 1783 y 1808, empieza a dirigir la REB-NRG, una empresa ilustrada-colonial que, de acuerdo con Daniela Bleichmar (2016, pp. 110-115), es un proyecto con un alto grado de excepcionalidad respecto a las demás expediciones del reino y con independencia respecto de su director Gómez Ortega.

Durante ese periodo, Mutis mantiene su posición crítica frente a la institución española, pero paradójicamente cuenta con grandes y prolongados recursos por parte de la Corona. Dado que la concepción de la botánica del reino tenía unos fines claramente comerciales, al ser nombrado director de la REB-NRG se le exige suspender las comunicaciones de descubrimientos con los científicos suecos. Pero como podemos ver en el archivo epistolar de Mutis, a pesar de tener problemas con la aduana y el inquisidor, continúa el intercambio de libros, cartas e ilustraciones, incluso de descripciones y reconocimientos con varios científicos europeos, y sigue también usando el sistema clasificatorio para su nuevo proyecto: la *Flora del Nuevo Reino de Granada*. En este periodo finalmente lo reconocen como miembro de la academia de ciencias de Estocolmo (Amaya, 2005, tomo 2, pp. 505-511).

La excepcionalidad a la que se refiere Daniela Bleichmar tiene que ver con que la REB-NRG fue una empresa diferente a las demás expediciones del reino, principalmente porque no era un viaje largo, sino una empresa instalada en el lugar que exploraba. Por eso recibió instrumentos, libros, sueldos permanentes, y Mutis tuvo libertad en el manejo de esos recursos. Gómez Ortega envió con ese fin a dos pintores elegidos de la Escuela

de San Fernando de Madrid, pero rápidamente Mutis encontró grandes dificultades al trabajar con ellos, aunque tuvieran la formación específica para representar plantas con fines botánicos. Estos pintores tenían el mismo sueldo que los científicos dentro de las expediciones del reino, es decir, tenían un estatus igual al de ellos. Quizás esto los hacía poco dóciles y muy costosos para Mutis, quien ya tenía alguna experiencia con pintores locales. Por eso, como director, decidió formar sus propios ilustradores, trayendo jóvenes talleristas de Quito, Popayán y Bogotá.

La REB-NRG ocupa un lugar fundacional en los relatos de la nación colombiana. Desde niñas nos enseñan que los líderes de la revolución de independencia se vincularon de alguna manera a esa empresa y sus reproducciones hacen parte del imaginario colectivo. Sin embargo, como artista e ilustradora botánica siempre he percibido que esa empresa tiene un lugar incómodo en la historia del arte, porque no se considera del todo arte, y ocupa un lugar extraño en el ámbito de la ciencia porque tampoco puede usarse allí como referente de esta. En el curso de esta investigación he comprendido que esa percepción tiene origen en la triple escisión en la que se situaba esa empresa colonial:

1. Dado su objetivo farmacéutico, queda aislada del proyecto taxonómico universal.
2. Dada la distancia conceptual que Mutis tenía del proyecto farmacéutico, no consigue hacer reales aportes a la economía del imperio.
3. Dada su decisión de trabajar con pintores locales, se crea un estilo gráfico que también lo separará del estilo de ilustraciones que se usaban en Europa.

De cualquier forma, estas tres escisiones son relativas, pues esencialmente esta empresa era tan colonial como los propósitos de la ciencia de Europa central o la ciencia farmacéutica del imperio. En las lecturas de los historiadores consultados se puede entender que, si bien Mutis mantiene una diferencia ideológica con el proyecto farmacéutico español, cumple con su promesa de hacer aportes en este sentido (Nieto, 2000, pp. 181-195). Entre 1793 y 1794 publica en papel periódico su obra *El arcano de la quina*, en donde demuestra con el método linneano que existen siete especies de quina con diferentes usos farmacéuticos y que, además, esas plantas existen en los territorios de la Nueva Granada, no solo en Perú o Ecuador como se creía hasta el momento. También hizo aportes respecto al té de Bogotá o a la canela, sin obtener mayor atención por parte del reino en hacer uso de estas posibles explotaciones (Nieto, 2000, pp. 137-146).

La diferencia ideológica que Mutis tenía respecto a los intereses comerciales del Reino puede notarse en el volumen de su producción inscrita en la lógica taxonómica de Linneo. La REB-NRG produjo 20 000 ejemplares tipo para fundar con eso lo que hoy es el Herbario Nacional Colombiano (ahora parte del Instituto de Ciencias de la Universidad Nacional de Colombia). Produjo también 5393 láminas que reposan hoy en el Real Jardín Botánico de Madrid.

El hecho de que esta gran producción criolla repose en Madrid es otra de las condiciones que incomoda alrededor de la REB-NRG. Cerrar la empresa y trasladar todo el material gráfico fue una de las primeras decisiones que en 1816 tomó Morillo, el militar que vendría a reconquistar —“pacificar”, según el Imperio— los territorios americanos. España custodia desde entonces toda la producción gráfica de la REB-NRG. Esas ilustraciones estaban destinadas a publicar la *Flora del Nuevo Reino de Granada*, hecho que solo llegó a suceder hasta 1954 como parte de un acuerdo entre el Gobierno español y el Gobierno colombiano. Esta publicación ya no tiene actualidad respecto a la taxonomía vigente, y al tratarse de una producción al servicio de la taxonomía botánica no ocupa un lugar relevante en el discurso de la historia del arte colombiano o español. El Instituto Colombiano de Antropología e Historia publica desde entonces los libros que están a la venta, algunos de los cuales se encuentran en las bibliotecas públicas y universitarias del país. Podría decirse que es una iconografía que hoy en día forma parte del imaginario colectivo, pero que se mantiene dentro de los límites que supone ser un arte menor. Sus imágenes hacen parte de decorados, textiles, impresos. Realmente, la disciplina que más ha estudiado esta enorme producción gráfica de botánica es la historia.

A continuación, analizo esa producción gráfica, pensándola no solo dentro de la lógica científica y económica que suponían las reformas borbónicas, sino como mera producción de imágenes bajo la óptica de Rancière. Con este propósito, usaré la trama conceptual que para el momento se había hecho en la persona de Mutis, inmerso en un imperio profundamente católico, que intentaba reconfigurar su economía y se esforzaba por acoplarse al espíritu ilustrado del resto de Europa.

El estilo gráfico de la REB-NRG es el resultado de un trabajo colaborativo entre la claridad conceptual de Mutis y las soluciones técnicas que los ilustradores encontraron en los productos locales y en las escasas referencias visuales. Es posible que las únicas imágenes de ilustraciones botánicas que ellos pudieran ver fueran las que Mutis tenía en sus libros, en los que normalmente el uso del color no hacía parte de las reproducciones. En realidad, la única referencia artística de los pintores de la REB-NRG era la religiosa de estilo barroco. Esta precaria situación material y académica resultó ser una gran fortuna creativa, pues las escisiones conceptuales de Mutis, las dificultades y ventajas técnicas que supone trabajar en el trópico y la imposibilidad de copiar un estilo (como se usaba en la época) permitieron la creación de algo nuevo que empoderó a los actores locales.

Vale la pena señalar que ni entonces ni hoy en día el oficio de un ilustrador botánico es considerado bajo los mismos parámetros que el trabajo de un artista. De acuerdo con las instrucciones que Gómez Ortega da a los ilustradores botánicos, queda claro que su rol es obedecer los lineamientos que marque el científico a cargo. También aconseja a los ilustradores ocultar cualquier rasgo imaginativo, de expresividad o de individualidad artística (Bleichmar, 2016, p. 108). Por eso muchas de las imágenes producidas

en la REB-NRG son de autores anónimos (es posible incluso que fueran hechas a varias manos, de la misma manera que se trabajaba en los talleres barrocos).

La expresión de un individuo es justamente uno de los rasgos que la disciplina estética del momento empieza a valorar para formar la idea de un artista genio, que marcará fuertemente las lógicas de la producción artística europea en los siglos siguientes. Aunque los ilustradores botánicos de España fueran formados en la Academia San Francisco y reclamaran su lugar en la sociedad como artistas, el hecho de tener que excluir de su oficio la expresión de su individualidad apartó el lugar de su producción en la valoración del arte, luego denominado “arte mayor”. Por otra parte, la evolución del concepto de “artista genio”, junto con otras circunstancias técnicas y políticas, desmoralizaron poco a poco el lugar privilegiado que hasta entonces había tenido la capacidad mimética de los artistas, para dar lugar a otro tipo de valores estéticos; por ejemplo, en el caso de la pintura, se empezaron a valorar los elementos pictóricos en sí mismos. Elementos como el gesto, la materialidad, el uso del color, la composición o la abstracción empezaron a ser parte del discurso de valoración estética. La originalidad y novedad en cuanto al manejo de estos elementos se volvieron los rasgos de la expresividad del artista genio.

Es así como el oficio de la ilustración botánica quedó excluido del selecto grupo de las artes mayores, pues en ese oficio debía prescindirse de la expresión individual y seguía centrado en las capacidades técnicas y miméticas para cumplir con los objetivos de representar plantas dentro de la burocracia científica de la clasificación taxonómica. El oficio se mantuvo así dentro de la lógica del régimen poético de las artes, en el que la representación se produce de cierta manera para cumplir unos objetivos determinados. Sin embargo, las teorías estéticas de Europa estaban aún muy lejos de afectar la producción de imágenes en las colonias, todas con fines religiosos. La producción se hacía en talleres liderados por un maestro con más experiencia que no perseguía el reconocimiento de su genialidad ni la expresión de su individualidad. Los pintores que formó José Celestino Mutis pertenecían aún a esta estructura y por eso los prefirió sobre los artistas que venían de España. Sin duda, la formación de los talleristas locales le permitió crear la sorprendente unidad estilística que se mantuvo en 62 ilustradores a lo largo de 33 años (González, 2013, p. 29). Esa unidad estilística también se debe a que la estructura estética de Mutis era bastante clara y que el método de enseñanza de la escuela difundía eficazmente esos conceptos.

El estilo que produjo la REB-NRG consiste justamente en la representación idealizada de un fragmento de planta, que además imita el ejercicio estético de producir un ejemplar tipo. Como había explicado en el anterior apartado, la producción de un ejemplar tipo supone tomar decisiones en cuanto a la disposición de la planta disecada en un formato rectangular. Hay allí un ejercicio de composición, que responde justamente a hacer

visibles las partes relevantes de una planta que permitan determinar su clasificación en el sistema. La tradición de la ilustración botánica que se hacía en Europa respondía a otra construcción de la imagen: se trataba del ejercicio mimético de representar (más o menos de forma idealizada) un fragmento de planta que podía imaginarse desplegada en el espacio que ocupaba, aun cuando ese espacio fuera el mismo rectángulo blanco. Ese fragmento de planta también estaba dispuesto de tal manera que los ojos educados de un botánico pudieran determinar la especie gracias a la correcta disposición que el dibujante hubiera elegido. La diferencia entre esas dos imágenes (herbario e ilustración europea) radica en que la primera aplana la planta para disponerla en el rectángulo, y la segunda acude a los recursos de la perspectiva, la luz y el color (en algunos casos) para dar la impresión de que la planta está viva y presente, dentro de ese rectángulo.

A continuación, podemos ver una serie de comparaciones entre imágenes hechas aproximadamente en el mismo periodo en Francia (derecha) y en la REB-NRG (izquierda). Son plantas al menos de la misma familia botánica.

**Fig. 11**  
 Ilustración botánica  
 de *Thylansia*, estilo  
 REB-NRG, José  
 Luis Fernández  
 Alonso, 54 × 38 cm,  
 Flora de la REB-  
 NRG, 1783-1816,  
 AECID e ICANH  
 [2022, AA]



**Fig. 12**  
 Ilustración botánica  
 de *Thylansia*, estilo  
 europeo, autor  
 anónimo, 1760,  
 Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520728d/f403>)



**Fig. 13**  
 Ilustración  
 botánica de familia  
 Rubiaceae, estilo  
 RBR-NRG, José Je-  
 rónimo Triana, 54  
 × 38 cm, Flora de  
 la REB-NRG, 1783  
 -1816, AECID e  
 ICANH [2022, AA]



**Fig. 14**  
 Ilustración botánica  
 de Rubiaceae, estilo  
 europeo, autor  
 anónimo, 1760,  
 Gallica (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520728d/f403>)



El estilo que Mutis ideó fue el resultado de la mezcla de estos dos tipos de imágenes. Hay una idealización de la planta al decidir mostrar los caracteres esenciales para su determinación, hay un aplanamiento de la imagen imitando la disposición de los ejemplares de herbario, y hay un uso del color que hacen dar la impresión de que la planta está viva y presente dentro de ese rectángulo. Ese aplanamiento de la imagen es un rasgo distintivo de las láminas de la REB-NRG, de modo que se puede deducir que la formación de los dibujantes excluía el recurso de la perspectiva y limitaba bastante el uso del claroscuro. Otro de los rasgos distintivos de estas imágenes está en su materialidad. Tal vez con el mismo criterio de trabajar con pintores locales, más económicos y abundantes, en la REB-NRG se decide usar también pigmentos locales, muchos de ellos extraídos de las plantas que ilustraban. Esto implicó una investigación y producción de conocimientos a partir de la experimentación que no fue incluida dentro de los posibles aportes que la REB-NRG podía hacer a los propósitos comerciales de la explotación de la botánica en la Colonia.

Mutis elabora sus criterios estéticos y la pedagogía de la escuela de la REB-NRG apoyándose en la teoría estética de Anton Raphael Mengs. El autor tuvo una gran acogida entre los artistas españoles que se identificaban con el espíritu neoclásico, que a su vez es muy acorde con el espíritu ilustrado, universalizante, esencialista y profundamente humanista. Mediante esta cita podemos ver qué tan acorde era su teoría al oficio y estilo de la REB-NRG: «El arte es superior a la naturaleza porque cuanto reúne las perfecciones que en la naturaleza se encuentran separadas» (Menges, citado en González, 2013, p. 25).

La cita se encuentra en uno de los libros de su biblioteca y se trata de las reflexiones sobre la belleza y el gusto de la pintura. De acuerdo con Beatriz González, el libro sería la guía teórica que orientó estéticamente la escuela de la REB-NRG. A pesar de estar inmerso en los pliegues conceptuales del barroco, Mutis abogó por un estilo neoclásico para sus ilustraciones.

Con el propósito de entender la producción de la REB-NRG bajo la perspectiva de Rancière, interpreto la cita de Mengs dentro del contexto de Mutis, en la que 'arte' será entendido como 'ilustración botánica'. Recordemos que es un tipo de imagen visual que representa un fragmento de planta. En esta cita, la palabra 'naturaleza' será entendida como el fragmento directo de la planta que puede llegar a constituir el ejemplar tipo.

Mediante esta analogía y de acuerdo con la producción de la REB-NRG, puede deducirse que para Mutis la ilustración botánica es superior a la imagen que presenta (ejemplar tipo), pues la primera puede reunir las características esenciales de una especie vegetal que se encuentran separadas entre varios ejemplares de esta. Si tenemos en cuenta que

justamente el proceso burocrático del “descubrimiento” botánico consiste en describir las características esenciales de un grupo de plantas hasta determinar cuáles de ellas constituyen una especie, podemos entender que una especie determinada es justamente un concepto al cual se llega por vía de la abstracción. Así las cosas, una ilustración botánica entendida por Mutis es justamente la representación de ese concepto abstracto.

En este segundo periodo de trabajo, Mutis invierte el orden de los elementos sensibles que hacen parte de la clasificación botánica. Si en su primer periodo la ilustración botánica ocupaba un tercer lugar respecto al ejemplar tipo y la descripción, en esta segunda etapa de trabajo la imagen visual que hace una ilustración botánica pasa a ocupar el lugar privilegiado. Según el análisis rancèriano que me propongo hacer, en este periodo Mutis pasa del régimen ético al régimen poético de producción sensible, y ese tránsito entre regímenes está dado justamente por la estructura barroca dentro de la cual se inserta la REB-NRG.

El proceso de abstracción que sucede en la descripción de una planta es justamente el proceso visual que se hace en una ilustración botánica: elegir los mejores detalles, posturas o momentos de una planta para unirlos todos en una imagen que idealiza esa reunión perfecta. Ya que es perfecta y reúne todo lo que está separado, esa imagen ilustra una especie ideal, no un individuo imperfecto. Mutis elabora su estilo bajo esta lógica del sistema taxonómico que coincide plenamente con la teoría estética de Mengs. A continuación, podemos ver una selección de láminas de la REB-NRG.



*Scleria flagellum-nigrorum* Berg.

Jar. Bot. Madrid: 190

INSTITUTO DE COOPERACION TECNOLÓGICA  
INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA HISPÁNICA

Fig. 15  
Ilustración botánica  
familia Cyperaceae,  
Luis Eduardo  
Mora Osejo, 54 ×  
38 cm, Flora de la  
REB-NRG, 1783-1816,  
AECID e ICANH  
[2022, AA]



**Fig. 16**  
 Ilustración botánica  
 de *Espeletia gran-*  
*diflora*, familia *As-*  
*teraceae*, Santiago  
 Díaz Piedrahí-  
 ta, Federico García  
 Yanes, 54 × 38 cm,  
*Flora de la REB-NRG*,  
 1783-1816, AECID e  
 ICANH [2022, AA]

*Espeletia grandiflora* Humb. & Bonpl.

*Iconografía Matisiana*, 1047c  
*Real Jard. Bot.*, Madrid  
 Reproducción a escala de la obra original  
 por el ICANH, con el consentimiento de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales



*Francisco Villaruel Amici gine:*

*Fuchsia hirtella* Kunth

**Fig. 17**  
 Ilustración botánica  
 familia *Orangra-*  
*ceae*, María Teresa  
 Murillo, Fernando  
 Mejía, 54 × 38 cm,  
 Flora de la REB-NRG,  
 1783-1816, AECID e  
 ICANH [2022, AA]



**Fig. 18**  
 Ilustración botánica familia Melastomataceae, Lorenzo Uribe  
 Uribe, 54 × 38 cm,  
 Flora de la REB-  
 NRG, 1783-1816,  
 AECID e ICANH  
 [2022, AA]

*Miconia biappendiculata* (Naud.) L. Uribe

Jar. Bot. Madrid: 2611