

**DE LO PINTORESCO A LAS POÉTICAS AMBIENTALES EN EL ARTE**  
**DO PITORESCO ÀS POÉTICAS AMBIENTAIS NA ARTE**  
**FROM THE PICTURESQUE TO ENVIRONMENTAL POETICS IN ART**

Cecilia Gabriela Fuentes Urtaza (Universidad de Guanajuato)

**Resumen:** De lo pintoresco a las poéticas ambientales en el arte contrasta distintas concepciones de la naturaleza en su vinculación con las artes visuales. Desde la reflexión estética y epistemológica, el objetivo es seguirle el rastro al discurso paisajístico iniciado en el S. XVII, a través de nociones teóricas que conciernen a la sensibilidad y al conocimiento sobre lo natural; se indaga brevemente sobre lo pintoresco, la clasificación y otras categorías de la modernización occidental que tuvieron una fuerte incidencia simbólica hasta mediados del S. XX. En contraste, se examina la paulatina renovación de un discurso ecológico en el arte, su incidencia en el desarrollo de una sensibilidad contemporánea y en la incorporación de poéticas medioambientales. A este respecto, se exploran los entornos biomiméticos del artista mexicano Gilberto Esparza, cuyos proyectos transdisciplinarios promueven la coexistencia socio-natural de artefactos híbridos no invasivos que estimulan la acción participativa, buscan sensibilizar poblaciones en relación al impacto humano sobre la vida y tienen por expectativa ser prototipos con acción futura. De forma explícita se discurre sobre Korallysis, proyecto en marcha del autor.

**Palabras clave:** Paisaje. Pintoresco. Sensibilidad–sensibilización. Naturaleza. Poéticas ambientales.

**Resumo:** Do pitoresco às poéticas ambientais na arte contrasta diferentes concepções da natureza em sua relação com as artes visuais. Partindo da reflexão estética e epistemológica, o objetivo é rastrear o discurso paisagístico iniciado no século XVII, por meio de noções teóricas relacionadas à sensibilidade e ao conhecimento sobre o natural. Investiga-se brevemente o pitoresco, a classificação e outras categorias da modernização ocidental que tiveram uma forte incidência simbólica até meados do século XX. Em contraste, examina-se a renovação gradual de um discurso ecológico na arte, sua influência no desenvolvimento de uma sensibilidade contemporânea e na incorporação de poéticas ambientais. Nesse sentido, são explorados os ambientes biomiméticos do artista mexicano Gilberto Esparza, cujos projetos transdisciplinares promovem a coexistência socio-natural de artefatos híbridos não invasivos que estimulam a ação participativa, buscando sensibilizar as populações sobre o impacto humano na vida e almejando ser protótipos para ação futura. O projeto Korallysis, atualmente em desenvolvimento pelo autor, é discutido explicitamente.

**Palavras-chave:** Paisagem. Pitoresco. Sensibilidade–sensibilização. Natureza. Poéticas ambientais.

**Abstract:** "From the Picturesque to Environmental Poetics in Art" contrasts different conceptions of nature in their relationship with visual arts. From an aesthetic and epistemological reflection, the aim is to trace the landscape discourse initiated in the 17th century, through theoretical notions concerning the sensitivity and knowledge about the



natural. It briefly investigates the picturesque, classification, and other categories of Western modernization that had strong symbolic influence until the mid-20th century. In contrast, it examines the gradual renewal of an ecological discourse in art, its impact on the development of a contemporary sensibility, and the incorporation of environmental poetics. In this regard, it explores the biomimetic environments of the Mexican artist Gilberto Esparza, whose transdisciplinary projects promote the socio-natural coexistence of non-invasive hybrid artifacts that stimulate participatory action, aim to sensitize populations regarding the human impact on life, and are expected to be prototypes for future action. The project Korallysis, an ongoing project of the author, is explicitly discussed.

**Keywords:** Landscape. Picturesque. Sensitivity–sensitization. Nature. Environmental poetics.

## LO PINTORESCO

En la tradición occidental el paisaje cobra autonomía como género pictórico a partir del siglo XVII; anteriormente, la intromisión panorámica de un horizonte, cielo, valle, mar o montaña, por lo regular acompañaba o daba fondo a los personajes de una escena y, a menudo, su intromisión servía para ampliar los planos de profundidad perspectiva, exaltar los atributos regionales o manifestar la riqueza y el poder sobre una extensión territorial (Merchán, 2019). Dos son las hipótesis prevalentes sobre esta autonomía representativa del paisaje: la primera, la expansión de la reforma protestante en el norte europeo con la proclamada austeridad que favoreció el estudio, desarrollo y especialización de géneros no objetables por la religión y de interés para la adquisición pública: paisaje, retrato, bodegón; la segunda, una renovada sensibilidad que comienza a valorar la naturaleza.

La hipótesis natural es la que aquí tiene cabida. En el interés de enfatizar los rasgos de la civilidad, un empeño del Renacimiento fue disolver las asociaciones entre el hombre y la naturaleza. Ésta es percibida como amenazadora y desdeñable, a no ser que hubiera sido intervenida por el hombre o estuviera en condiciones de ser conformada por él, naturaleza creada o domesticada. Es así que los escenarios campestres y la confección de jardines se popularizan en la Inglaterra del siglo XVII, la jardinería se vuelve un ejemplo de naturaleza domeñada, una emulación de la



plástica paisajística, un objeto de apreciación y goce sensorial, así como una fusión de arte y naturaleza. De esta forma justifica Gombrich (1997, p. 420) la admiración inglesa por los escenarios cotidianos del periodo, pintados por Claude Lorrain, los holandeses Vlieger o van Goyen, o el restaurado placer por las atmósferas coloristas venecianas de un siglo anterior, como en Giorgione o Ticiano (Maderuelo, 2012).

A Marco Boschini, escritor veneciano, ávido guía de la ciudad italiana y comentarista de su arte, se le atribuye la inclusión de la noción pintoresco, en la *Carta del navegar pittoresco* de 1660, a partir de entonces comienza a ser término frecuente en los escritos sobre arte y consolida su intromisión durante el siglo XVIII. Su empleo se intercala entre atributos del escenario, categoría estética, género y estilo, alude tanto a un paraje natural con cualidades intrínsecas y disfrutables para su contemplador; como a un recurso escénico susceptible de convertirse en objeto de representación plástica. Para Jacques Rancière: “en sentido estricto, el adjetivo significa simplemente ‘lo que proporciona un buen tema para un cuadro’” (2023, p. 42). Lo pintoresco es una cualidad, refiere a un segmento idealizado de la naturaleza que puede ser tratada o equiparada con la pintura de paisaje o el jardín, y cuyo desarrollo teórico más fecundo, según Hussey (2013), se da en el pintoresquismo inglés entre 1730 y 1830.

Como categoría, lo pintoresco advierte una condición inestable en la naturaleza, de irregularidad y poca armonía, de ahí que se convierta en motivo pictórico, ya que el instrumento o medio plástico permite conferirle regularidad compositiva y la coherencia sugerida por su observador; así como proveer estabilidad lumínica y colorista a una atmósfera cambiante; es decir, el artista convierte “lo natural” en “cultura” según los idearios centroeuropeos modernos (Mirzoeff, 2016). El empeño prioritario de la mirada pintoresca se establece en la dinámica viajera, originalmente en el *Grand Tour* por Italia, posteriormente en las excusiones y expediciones científicas que tenían a las “periferias” por destino. Tal mirada incita guías, crónicas, trazos gráficos y pictóricos, que no solo marcan sitios de interés para ver, sino puntos idóneos de observación; su propósito es domesticar la extrañeza ante lo desconocido, apropiarse de la experiencia, obtener fragmentos



que ordenen información y aprehender la realidad, en mezcla de goce, curiosidad, intuición y estudio. (Diener, 2007)

Entre las motivaciones más documentadas que incitaron el interés por los componentes naturales y sus tácticas representativas, está el emprendimiento de la historia natural por incitar sistemas clasificatorios. El parteaguas se presenta con el naturalista sueco Carl Linneo en *El sistema de la naturaleza* publicado en 1735, perfeccionado casi dos décadas posteriores. Su propuesta consistía en ofrecer una taxonomía capaz de identificar a los organismos vegetales del mundo a través de sus órganos reproductores, formas, dimensiones y otras características particulares, organizadas por el alfabeto y una nomenclatura estandarizada en latín. Una vez estabilizado el sistema linneano a mediados del S. XVIII, sus discípulos se convierten en trotamundos recolectores y dibujantes, que con el tiempo y según el estado de sus especímenes, conforman colecciones de historia natural y jardines botánicos en Europa. (Pratt, 2010)

El esfuerzo clasificatorio se piensa a sí mismo como apertura para visibilizar la naturaleza (Foucault, 2010), a su científico - herbolario como ojo rector del caótico y confuso mundo natural; mientras que la nomenclatura, la representación y la colecta de especímenes proveen organización, realidad y posesión del mundo. Fue la forma de expansionismo europeo percibida en su momento como una hegemonía territorial inofensiva y constituyó todo un paradigma descriptivo para la ciencia, uno narrativo para la literatura viajera y uno representativo en las vistas panorámicas o escenarios de la plástica, donde los paisajes solitarios omitieron ser reconocidos como “hábitats de subsistencia” (Pratt, 2010, p. 125); es decir, como territorios experienciales cargados de simbolismo para sus habitantes. En opinión de Mary Louise Pratt se consolida la etiqueta del *veedor* “sujeto blanco y masculino del discurso paisajístico europeo: aquel cuyos ojos imperiales pasivamente contemplan y poseen”. (2010, p. 35)

Como es sabido, Alexander von Humboldt junto con Aimé Bonpland, arriban al continente americano en 1799, en vísperas de las independencias Latinoamericanas y, por tanto, en la plenitud de las tensiones coloniales. Humboldt escribe afanosamente desde una ideología romántica; si bien, ya no sacia del todo los



esquemas taxonómicos de los naturalistas, sí participa de la observación natural a través de sus *Vistas de...* o *Cuadros de la naturaleza*; sus estrategias son más intuitivas, celebratorias y vitales, la naturaleza parece mostrarle al individuo su inferioridad desbordando los sentidos, participándole su exuberancia y sus fuerzas ocultas en el placer de lo sublime; esto es, en la condición incomprensible, irrefrenable y a veces terrorífica de su constitución; así como en sus inenarrables proporciones que –cree- solo pueden percibir las sensibilidades más desarrolladas. (Pratt, 2010)

La expansión geográfica del concepto pintoresco y los intereses científicos e industriales, desembocan en la intromisión de un urbanismo pintoresco desde el siglo XIX, donde escenas, personas, animales o fragmentos arquitectónicos caracterizados en su tipicidad, son considerados ornamentos del paisaje (Diener, 2007). Para Morin: “lo pintoresco está en las cosas de la vida” (2011, p. 23) e implica cierta fascinación por la naturaleza, al grado de promover su representación pictórica. El autor se vale de esta consideración para distinguirlo de la fotogenia, concepto emergente con la técnica fotográfica que, a diferencia del anterior, no solo sustituye el medio pictórico por el fotográfico, la cualidad ya no se encuentra en la vida o en la naturaleza, sino en las imágenes de éstas; por tanto, su pretensión es mejorarlas o adularlas; al tiempo de afianzar las competencias o habilidades del ejecutor pictórico o fotográfico para realzar las apreciadas características.

## **(EL TRIUNFO DE) LA CONQUISTA DE LA NATURALEZA**

Los recursos hasta aquí trazados sugieren cambios sutiles de visión-sensibilidad. Si en la mirada pintoresca incitada en el S. XVII la naturaleza se presenta como un escenario, motivo y objeto de representación domesticable o armonizable, un elemento a sustraer de un conjunto mayor por medio del contacto que provee la expedición y la extracción. Con la estructura de las taxonomías naturalistas del S. XVIII se organiza una visión panorámica de la identidad vegetal y animal para el estudio, descripción, visibilidad y apropiación científica del mundo; ambas comparten un discurso paisajístico fundado en el presupuesto de la



continuidad de la naturaleza, y ambas convergen, para el S. XIX, en una actitud triunfal de su conquista, de su explotación y de una imagen de disfrute pasiva que es capaz de anestesiar o neutralizar las sensaciones nocivas de la industria.

Hacia fines del S. XX, la progresiva destrucción de la naturaleza y el cambio climático causadas por la actividad humana y sus compuestos materiales son hechos verificables, pero: ¿cómo se presentan ante nuestra sensibilidad? o ¿cómo los humanos vemos y testimoniamos los cambios de una acelerada destrucción medioambiental? Estas preguntas son las constantes en la reflexión del estudioso de la cultura visual Nicholas Mirzoeff (2016). Reconoce que la extinción masiva de la vida no se percibe tan fácilmente y, si bien, hay experiencias desfasadas por los constantes incrementos de la temperatura, por las persistentes sequías, huracanes e inundaciones, éstas no siempre resultan igualmente significativas para todos en cada región. No obstante, convocando a las experiencias corporales y sensoriales, podemos advertir con mayor celeridad hechos como los siguientes: 1) de la relativa precisión que podía demostrar un individuo promedio para reconocer las conductas meteorológicas de su localidad, pasamos a la total incapacidad de saber qué clima habrá durante el día ¿lloverá?, ¿hará calor? ...; 2) mutación radical de la apariencia y los sonidos cotidianos ante la reducción de poblaciones animales, principalmente aves, así nos privamos del canto y el trompeteo, o de la estridulación y el zumbido de los insectos. (Mirzoeff, 2016).

Sin dejar de lado prácticas como la cacería, el uso de pesticidas, formas de alimentación, densidad demográfica o mutaciones climáticas, entre otras, Mirzoeff (2016) sitúa ciertas mermas, como el déficit de la población de aves, en esta celebración de la ciencia que todavía, durante el siglo XVIII, consideraba los recursos naturales como inagotables y disponibles para el “progreso”. Tal es el caso de ciertos experimentos occidentales modernos que no detonaron grandes controversias en su tiempo y, de los cuales, el arte ha dejado pruebas visibles. De esta forma explora el óleo de Joseph Wright *Un experimento con un pájaro en la bomba de aire*, realizado en 1768. En cuyo título se describe con mucha precisión las usanzas demostrativas: la muerte del ave, encerrada en el invento de Boyle, muestra la vitalidad del aire. En correspondencia con la noción fotogénica de Morin



(2011), Mirzoeff (2016) piensa que, con la representación del paisaje decimonónico aprendimos a contemplar la imagen de la naturaleza desde los síntomas de su destrucción, a ignorar sus costos, a gozar de la vida urbana y a embellecerla. Es probable que la perplejidad que provocaba un atardecer entre los románticos, estuviera vinculada a la refracción de la luz provocada por las partículas de carbón fabriles y que las densas nieblas londinenses fueran efectos de una combustión tóxica. (Mirzoeff, 2016)

Así lo expresa el estudioso visual al referirse al cuadro de Monet *Impresión, sol naciente* de 1873. La plácida escena representa al puerto El Havre, de la región de Normandía, en Francia, conocido en el periodo como el principal puerto de barcos de vapor trasatlánticos, adosado a sus consecuentes chimeneas y maquinaria industrial. Monet transforma el perjudicial humo del carbón en un panorama deleitable, y lo hace desde las enseñanzas decimonónicas que honran la vida citadina y sus dotes, incrementan el disfrute por la infraestructura moderna y aletargan los sentidos. Vistas de esta manera, tales representaciones ilustran los idearios que acompañaron el “desarrollo” industrial y los preceptos de la “civilización” occidental; además favorecieron una asimilación benigna de la conquista natural y celebraron el triunfo que hoy padecemos. (Mirzoeff, 2016)

Lejos de intentar reducir obras, ciertos géneros o periodizaciones del arte a su motivo, interesa acotar una relativa continuidad ideológica que incidió en una visión edénica o sensualista de la naturaleza, donde persiste una actitud contemplativa de la vida y se presenta una dislocada posición entre lo natural y lo social-cultural, entre lo científico y lo humano. La alegoría simbolista de Barrias realizada en vísperas del S. XX, lleva por título: *La naturaleza descubriéndose ante la ciencia*. La escultura retoma una fórmula clásica: una mujer/naturaleza se descubre o desnuda para demostrar, evidenciar y decir verdad; en palabras de Latour: “viejo tema machista que reencontramos en Bacon a menudo asociado a la violación de la naturaleza para hacerle confesar a la ciencia sus secretos” (2012, p. 92). La representación de hace poco más de un siglo hoy nos resulta controversial de distintas maneras; pero muestra una interpretación vigente en algunos intereses que se fundan en un relato de “emancipación y modernización” en el que lo objetivo, lo científico y lo técnico se



expresan como opuestos de lo subjetivo, lo político y lo humano. Tal relato –piensa Latour (2012)- convive con otro, el de “correlación y ecologización”, éste –en cambio- tiende a mostrar las implicaciones socio-naturales y a reunir las supuestas disimilitudes en preocupaciones prácticas.

### **“IMAGINEMOS UN MUNDO SIN ARRECIFES DE CORAL”**

La anterior frase de Mirzoeff: “imaginemos un mundo sin arrecifes de coral” (2016, p. 190) sugiere, en la anhelada coexistencia socio-natural del presente, una visión diferente del mundo y de cómo pensamos el futuro. La prospectiva invita a reflexionar sobre las nuevas formas de estar con la naturaleza, el desarrollo de una sensibilidad contemporánea, las poéticas ambientales en el arte y el referente que convoco: *Korallisys*, obra del artista transdisciplinario Gilberto Esparza. Originario de Aguascalientes, Esparza reside entre Ciudad de México y San Miguel de Allende, Guanajuato. Al menos desde principios de este milenio, se ha ocupado de la impronta humana en la naturaleza y en la vida cotidiana a través de investigaciones colaborativas, electrónicas, robóticas, sonoras y experimentando con biotecnologías. Han pasado 16 años ya desde sus *Parásitos urbanos*, donde convertía chatarra tecnológica en especímenes autónomos, quienes colgados de la densa red de cableado eléctrico que caracteriza nuestros panoramas urbanos, subsisten robando energía para moverse y comunicarse. Además de hacerlos huéspedes de la urbe y fomentar su interacción y mimetismo con el entorno, sus parásitos se apropian de los esquemas de la historia natural e identifica taxonómicamente a cada uno de ellos desde su anatomía, hábitat, comportamiento. Algunos de sus organismos fueron clasificados como pepenadores y tuvieron por hogar los basureros de residuos tecnológicos de CDMX de donde reciclaban varios de sus componentes.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Para consulta de video sobre *Parásitos urbanos*. Ver: <https://vimeo.com/111268890>. Otros recursos informativos sobre el proyecto, pueden ser consultados en la página web del artista y en: <https://revistacodigo.com/documental-parasitos-urbanos-de-gilberto-esparza/>, también en: <https://fahrenheitmagazine.com/arte/visuales/parasitos-urbanos-para-combatir-la-contaminacion-el-bio-artusta-gilberto-esparza>. (Última consulta en octubre, 2024)





Imagen 1. Gilberto Esparza, 2014, *Parásitos urbanos*, en: <https://revistacodigo.com/documental-parasitos-urbanos-de-gilberto-esparza/>

Interesado por los mecanismos de adaptación y defensa de los elementos naturales en las ciudades, así como por el desplazamiento autónomo de los organismos vivos, trabajó en 2007 con *Perejil buscando al sol*. Para el proyecto, sembró la planta en macetas motorizadas, adosadas con celdas fotovoltaicas; su objetivo fue proveerle al perejil la capacidad de moverse en espacios interiores, hasta adoptar la posición más favorable para la recepción de la energía solar.<sup>2</sup> En torno a los contaminantes, trabaja entre 2008 y 2014 con *Plantas nómadas*, en este caso, las plantas tienen una prótesis robótica compleja que tiene por misión tomar agua contaminada de ríos, purificarla con bacterias limpiadoras que producen su propia energía, reposar mientras realiza el proceso metabólico y habilita su reserva energética; para después hidratar a sus propias plantas y reiniciar el microproceso

---

<sup>2</sup> Para consulta de video sobre *Perejil buscando al sol*. Ver: [https://www.youtube.com/watch?v=CxPx\\_O6f\\_Vg&t=3s](https://www.youtube.com/watch?v=CxPx_O6f_Vg&t=3s). Otros recursos informativos sobre el proyecto, pueden ser consultados en la página web del artista y en: <https://circuloa.com/perejil-buscando-al-sol-de-gilberto-esparza-2007/> (Última consulta en octubre, 2024).



de restitución de daños (ver: Demos, 2020, p. 135).<sup>3</sup> En seguida, en *BioSoNot*, realizado entre 2015 y 2017, construye un artefacto con celdas y sensores capaces de monitorear acidez, oxígeno, temperatura de las aguas contaminadas de distintos ríos, susceptibles de ser interpretadas en sonidos, de esa forma, Esparza hace audible al agua, documenta su estado y su grado de tensión.<sup>4</sup>

Los procesos del artista vinculan arte y ciencia, dispositivos híbridos de carácter orgánico y tecnológico, disciplinas y agencias que provienen de diversos campos del saber. Tanto sus temas como sus poéticas indagan en una genuina preocupación por el medio ambiente y sus afecciones: obsolescencia programada de materias industriales y tecnológicas, los usos doméstico-ornamentales de la vegetación en las ciudades, la contaminación hídrica y sus consecuencias salubres en sitios específicos. Los tratamientos que sigue dialogan con los recursos y métodos provistos por los campos de especialidad en los que indaga: el diagnóstico que le permite cifrar posibles tácticas de abordaje, la intervención en ciertos escenarios, la versatilidad comparativa y multisituada, la sensibilización de tópicos ante poblaciones concretas, la acción participativa entre los involucrados; así como la confección de laboratorios ambulantes, el seguimiento de procesos y documentación de resultados, la constante adaptación a las circunstancias y necesidades del entorno y las miras a la acción futura. Gilberto Esparza no solo se imaginó un mundo sin arrecifes, con *Korallysis* ingenió su propia estructura artificial coralina.

Proyecto iniciado en 2018, *Korallysis* consiste en una sucesión de intervenciones de carácter escultórica en el océano. Hasta ahora cuenta con tres inmersiones, el prototipo se puso a prueba en una costa de Cozumel en el mar Caribe; desde el verano 2023 cuenta con dos emplazamientos más, uno situado en

---

<sup>3</sup> Para consulta de video sobre las *Plantas nómadas* en el Río Santiago, en el Salto de Juanacatlán, Jalisco, México. Ver: <https://vimeo.com/18853622>. Otros recursos informativos sobre el proyecto, pueden ser consultados en la página web del artista y en: <https://terceravia.mx/2016/03/arte-ciencia-las-plantas-nomadas/> (Última consulta en octubre, 2024).

<sup>4</sup> Para consultar materiales audio-visuales de *BioSoNot*, ver: <https://modosdeoir.inba.gob.mx/biosonot-2-0/>. Otros recursos informativos sobre el proyecto, pueden ser consultados en la página web del artista y en: <https://www.fundacionaquae.org/a-que-suena-un-rio-contaminado/> (Última consulta en octubre, 2024).



La Manga en Guaymas, Sonora, colindando con el Mar de Cortés; el otro en Tenacatita, Jalisco, una de las bahías del océano Pacífico.<sup>5</sup> Sus distintas morfologías emulan a los arrecifes coralinos, estructuralmente fueron pensados como módulos ensamblables con posibilidades de adaptación al comportamiento del oleaje en cada sitio específico, o como mecanismos dóciles al contexto. El material de confección recurre a redes internas de acero inoxidable y fibras de carbón, recubiertas con cerámica horneada a altas temperaturas. A las formas articuladas de apariencia coralina se aplicaron pastas especiales y texturas para la mejor adherencia y crecimiento orgánico; asimismo, el mecanismo es capaz de generar energía con sus componentes, a través de su vértebra saliente y la corriente; de esta manera, se espera repercutir en la aceleración del proceso de mineralización y, con el excedente energético, procurar la emisión de sonidos con frecuencias armónicas para peces que se alimenten de las invasivas algas.



Imagen 2. Gilberto Esparza, 2023, *Korallysis*, en: <https://gilbertoesparza.net/portfolio/korallysis/>

---

<sup>5</sup> Para consulta de video sobre Korallysis, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=50nG0tO5GzQ&t=2s>. Otros recursos informativos sobre el proyecto, pueden ser consultados en la página web del artista y en: <https://www.restorecoral.org/korallysis> o <http://korallysis.org/> (Última consulta en octubre, 2024).



Antes de definir el tipo de recursos a implementar, el artista experimentó por más de un año con diversas materias, monitoreo sus estados de resistencia o posible impacto y se alió con otros intereses disciplinarios ocupados de la restauración y siembra de crecimientos coralinos, así interactúo con biólogos (as), ingenieros (as), ambientalistas, alfareros, asociaciones civiles; también con instituciones que le hicieran permisible la investigación y una inmersión no invasiva para el ecosistema y para la población que la habita o depende de ella. Parte fundamental del proceso de instalación de las diferentes especies *Korallysis* ha consistido en convocar a los pobladores, en el caso de Mar de Cortés y Tenacatita, integrantes de la comunidad pesquera aledaña a los emplazamientos, con la intención de hacerlos partícipes del ensamblado y la inmersión, promoviendo la sensibilización ambiental y las prácticas regenerativas de los ecosistemas. Estas dos ubicaciones recientes son, a su vez, laboratorios de investigación y monitoreo, durante los meses posteriores a su instalación, en colaboración con Inapesca y un Manifiesto de Impacto Ambiental, se captan muestras y se sustituyen segmentos para estudio. Estas activaciones imaginan un futuro posible y tienen por expectativa la participación e involucramiento comunitario como vía oportuna de sobrevivencia.

*Korallysis* se formula como un dispositivo reflexivo, de interacción e intervención sobre la degradación de las superestructuras coralinas, corre paralela a otros esfuerzos de investigación y conservación de los arrecifes. En la última década se han fortalecido las iniciativas por denunciar y combatir las amenazas por el incremento de las temperaturas o variación de los niveles de acidez del agua, la hostilidad producida por la construcción de megapuertos, la mala gestión de residuos, sobrepesca y otros factores que los enferman. La importancia de su preservación radica predominantemente en ser espacio habitable y sustento de buena parte de la vida marina, alimento de poblaciones pesqueras y barreras que debilitan la agresividad y afección de ciertos fenómenos naturales como los huracanes. Si bien, se ha dado una atención preservativa a los existentes, también es cierto que se han generado iniciativas y campañas para propiciar estructuras artificiales; no obstante, su desarrollo resulta incierto porque el potencial éxito de la instalación depende del cumplimiento de ciertas condiciones, tales como la



profundidad, incidencia de luz, paso de corrientes, control del crecimiento de algas, entre otras.

Ajenas a una visión dualista que separa lo natural de lo social, las poéticas de Esparza entablan un nexo medioambiental, esto es, lejos de conformarse con una mimesis de los paisajes naturales entendidos en su otredad y dispuestos para la contemplación pasiva, son los ambientes quienes están ahí, los que se presentan e implican al autor; el propósito de sus objetos híbridos es fundirse en el sitio y con él, como artefactos podrían pasar desapercibidos, confeccionarse como seres con cierta autonomía, cambiantes e incontrolables; por tanto, biomiméticos en cuanto a forma y dinámica. Son mecanismos o estructuras que se equiparan a los organismos, donde coexisten lo tecno-biológico y lo socio-cultural y prestan un servicio instrumental para que el ambiente resuene. En su capacidad de ser ignorados como objetos tienden a hacer audibles o visibles los sitios donde se encuentran. “Toma una concha marina y pégala a tu oído ¿Qué oyes? ¿El mar? Claro que no. Escuchas los sonidos del ambiente que te rodea capturados y amplificados por la forma de la concha. Es física elemental” (Glazier, 2009, p. 102).<sup>6</sup>

Anteriormente, apelando a Latour (2012) se dio cuenta de un relato reciente de “correlación y ecologización” que expresa las vinculaciones entre lo natural y lo socio-cultural, además de incorporar al individuo como un componente medioambiental cuyas acciones impactan en la transformación y deterioro del planeta, articulación bien expresada por el término “antropoceno” de cuño geológico y de expansiva implicación cultural, cuya puesta en debate permite concebir formas diferentes de estar con la naturaleza, pensarla, politizarla y desarrollar otras sensibilidades. Los objetos y ambientes biomiméticos de Esparza diluyen fronteras disciplinarias y dicotómicas, se fraguan desde una motivación teleológica reintegrada en propuestas prácticas y tienen por afán incitar consciencias sobre el impacto ambiental. Sus estrategias se instauran en una percepción distinta de la vida, en hábitats colectivos de subsistencia (Pratt, 2012), en redes multiespecies (Haraway, 1999) y presentes para las experiencias más diversas.

---

<sup>6</sup> En esta cita, Jeremy Glazier da cuenta del proceso ecomimético del compositor estadounidense Alvin Lucier, quien realizó experimentaciones sonoras con la acústica y la percepción; en su música entromete la resonancia de los espacios e incorpora al individuo como componente medioambiental.



Sin ir más lejos, buena parte de las teorías, las prácticas y las sensibilidades contemporáneas conviven para discurrir sobre la naturaleza en tónicas radicalmente distintas a las expresadas en los discursos paisajísticos: La fusión arte - naturaleza del presente ya no responde a la domesticación de la mirada pintoresca, ni a la organización del veedor naturalista, tampoco a la exaltación imagética del contemplador benévolo de la industria o la ciencia. Es más, la reflexión natural converge con posiciones distintas y muchas otras insistencias, aquí pasamos de un empeño de colonización territorial a través del rastro pintoresco y clasificatorio, a un anhelo de repoblamiento coral en una estructura dócil o adaptable al territorio que la acoge y de la que espera ser parte. *Korallysis*, por tanto, no podría ser reducida a la estructura instalada, sino a la acción u obrar en el océano que la conforma y en su posibilidad de ser y seguir siendo. Así, algunas poéticas artísticas contemporáneas como aquella que hemos expuesto tienden a infiltrarse en la reflexión medioambiental, a contribuir en procesos de visibilidad – sensibilización, fundamentalmente, a despabilar los sentidos en otras convergencias.

## REFERÊNCIAS

DEMOS, T.J. Descolonizar la naturaleza: Arte contemporáneo y políticas de la ecología. Madrid: Akal, 2020.

DIENER, Pablo. Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes sobre la obra de Rugendas. *Historia*, v. 40, n. II, jul./dez., p. 285-309, 2007.

ESPARZA, Gilberto. Disponible em: <https://gilbertoesparza.net/>.

ESPARZA, Gilberto. Disponible em: <https://korallysis.org/>.

ESPARZA, Gilberto. Diseñando nuevas formas de vida. TED x México, 2016. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mk-UOJ2qgul&t=33s>.

ESPARZA, Gilberto. Conferencia *Korallysis*. Fundación de Parques y Museos de Cozumel. Auditorio del Museo de la Isla, 13 de jul. de 2021.

ESPARZA, Gilberto. Híbridos biotecnológicos interactuando en su entorno. Conferencia, Red de Museos de Yucatán, 31 de jul. de 2023.

FOUCAULT, Michel. Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas. México: Siglo XXI, 2010.



- GLAZIER, Jeremy. Frecuencias resonantes. *La Tempestad*, v. 10, n. 65, p. 102-105, 2009.
- GOMBRICH, E. H. *La historia del arte*. Phaidon, 1997.
- HARAWAY, Donna. Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, n. 30, p. 121-163, 1999.
- HUSSEY, Christopher. *Lo pintoresco: Estudios desde un punto de vista*. Madrid: Biblioteca nueva, 2013.
- LATOUR, Bruno. *Cogitamus: Seis cartas sobre las humanidades científicas*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- MADERUELO, Javier. La mirada pintoresca. *Quintana: Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, n. 11, p. 79-90, 2012.
- MERCHÁN BASABE, Javier Guillermo. Estetización y estética de la naturaleza. *Pensamiento, palabra y obra*, n. 21, jan./jun., p. 94-111, 2019.
- MIRZOEFF, Nicholas. El mundo cambiante. In: *Cómo ver el mundo: Una introducción a la cultura visual*. México: Paidós, p. 187-221, 2016.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2011.
- POCHAT, Götz. *Historia de la estética y la teoría del arte: De la antigüedad al siglo XIX*. Madrid: Akal, 2008.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. México: FCE, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *El tiempo del paisaje: Los orígenes de la revolución estética*. Madrid: Akal, 2023.

### **Biografía da autora**

Cecilia G. Fuentes Urtaza es Licenciada y Maestra en Filosofía por la Universidad de Guanajuato, con orientación en Estética. Doctora en Ciencias Sociales por El Colegio de San Luis, dentro de la línea en Antropología Visual. Candidata del Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCYT (2024-2027). Es profesora en el Departamento de Estudios Culturales de la Universidad de Guanajuato, campus León. Ha participado en proyectos y estancias de investigación, además de asesorar becarios para estímulos de producción artística (PECDA-CONACULTA). Sus investigaciones académicas giran en torno a la producción visual del conocimiento y el arte. Trabaja principalmente con plástica Latinoamericana moderna y contemporánea, así como fotografía vernácula e imagen red desde la cultura visual y socio-técnica. Sus últimas publicaciones son el capítulo de libro: "Montecillo: un barrio sin centro y la Pila de don Ramón" (COLSAN, 2022) y el artículo: "Presencia y visibilidad de la mujer en las artes visuales. Controversias del último medio siglo en México" (A&H, *Revista de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales*, 2022).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1459-7213>



Submissão: 21/10/2024

Aprovação: 25/01/2025

