

There is nothing old under the
sun | **Llevaba un sol adentro**

DANIELA PASCUAL ESPARZA



Helsinki's Winter Garden. Photograph by Julius Töyrylä.

ABSTRACT

DATE: 7 JANUARY 2021

AUTHOR Daniela Pascual Esparza		MASTER'S OR OTHER DEGREE PROGRAMME Master's degree in Live Art and Performance Studies	
TITLE OF THE WRITTEN SECTION/THESIS There is nothing old under the sun Llevaba un sol adentro		NUMBER OF PAGES + APPENDICES IN THE WRITTEN SECTION 198 pages.	
TITLE OF THE ARTISTIC/ ARTISTIC AND PEDAGOGICAL SECTION <i>There is nothing old under the sun Llevaba un sol adentro.</i> The artistic section is produced by the Theatre Academy. <input checked="" type="checkbox"/> No record exists of the artistic section. <input checked="" type="checkbox"/>			
The final project can be published online. This permission is granted for an unlimited duration.	Yes <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>	The abstract of the final project can be published online. This permission is granted for an unlimited duration.	Yes <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>
<p><u>Abstract in English:</u></p> <p><i>There is nothing old under the sun</i> took place at Helsinki's Winter Garden on March 14th and 15th 2020. Inspired by Tarot as a speculative practice, the performance consisted of thirty-minute long one-on-one card-reading sessions. We created our deck based on twelve plants from the garden, and we researched each of these plants. With the information we were able to gather, we designed two card spreads for participants to choose from: the first addressed a question of their choice while the second focused on their presence in the Winter Garden. None of the spreads dealt with fortune-telling; instead, they attempted to create a space to play, think, and making connections. At the end of each reading, we invited the audience to keep exploring the garden in the company of a zine.</p> <p>The written section of my thesis is, in essence, a documentation of the creative process. Three questions have kept me company along my journey, and they give voice to each chapter of the thesis. They are, in order: What does it mean to see? What does it mean to be autonomous? How to work for space? The first chapter sheds some light on how I reached the Winter garden, the deck, and predictive techniques. The second focuses on the context of the piece. I reflect on my studies, the collaboration with my colleagues, and the relationship with the audience. In the third chapter, I briefly contextualize my approach to space in this work and share the material we used to engage with the Winter Garden and the card-deck. Finally, I've chosen to write in English and Spanish because I would like my family to read me in our shared language. Bilingualism has also been a feature of this piece since its beginnings, and it'd be incongruous to sacrifice it now.</p> <p><u>Resumen en castellano:</u></p> <p><i>Llevaba un sol adentro</i> tuvo lugar en el Jardín de invierno de Helsinki el 14 y 15 de marzo del 2020. Inspirándonos en el tarot como práctica especulativa, planteamos lecturas de cartas de treinta minutos como un ejercicio de observación e imaginación. Las cartas de nuestra baraja evocan doce plantas del jardín. Investigamos cada una de ellas y luego diseñamos dos tiradas. La primera exploraba una pregunta de interés para la persona que hacía la consulta, mientras que la segunda prestaba atención a su presencia en el Jardín de invierno aquel día. Las tiradas poco tenían que ver con adivinar o predecir el futuro: más bien, buscaban habilitar un espacio para jugar, hilar y pensar en compañía. Después de las lecturas, cada participante podía seguir explorando el jardín con un fanzine.</p> <p>Esta tesina es, ante nada, una documentación del proceso creativo. Hay tres preguntas que me han acompañado a lo largo del camino y que hoy me permiten estructurar los capítulos de este escrito. En orden: ¿Qué significa mirar? ¿Qué significa ser autónoma? ¿Cómo trabajar al servicio de un lugar? El primer capítulo esclarece cómo llegué al Jardín de invierno, también la lógica de la baraja o nuestra relación con las técnicas predictivas. El segundo se centra en el contexto de la pieza. Reflexiono sobre mis estudios, la colaboración con mis colegas, y la relación con el público. En el tercero, contextualizo brevemente mi relación con lo espacial en el marco de este trabajo, y comparto el material que utilizamos para acercarnos a la baraja y al Jardín de invierno. Por último, he decidido escribir en inglés y en castellano porque me gustaría que mi familia pueda leerme en nuestro idioma. Además, el bilingüismo ha sido, desde un inicio, una característica de esta pieza, y sería incongruente sacrificarlo a estas alturas.</p>			
ENTER KEYWORDS HERE Performance art, card-reading, plant life, Helsinki's Winter Garden, to see, viewpoint, autonomy, space Arte de performance, lectura de cartas, vida vegetal, Jardín de invierno de Helsinki, mirar, mirador, autonomía, espacio.			

TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGEMENTS	4
THERE IS NOTHING OLD UNDER THE SUN	5
CHAPTER 1: WHAT DOES IT MEAN TO SEE?	7
<i>Mirador Usera</i>	8
<i>From Tähtitorninmäki to Talvipuutarha</i>	11
<i>Images (a parenthesis)</i>	14
<i>The cards</i>	18
<i>What about the future?</i>	27

CHAPTER 2: WHAT DOES IT MEAN TO BE AUTONOMOUS?	34
<i>Autonomy</i>	35
<i>Healing the chuchaqui</i>	38
<i>Miraflores</i>	47
<i>The audience</i>	55

CHAPTER 3: HOW TO WORK FOR SPACE?	67
<i>for space</i>	68
<i>Ways to approach a garden</i>	72
<i>Two books, two gifts</i>	77
<i>The zine</i>	79

EPILOGUE	81
AGRADECIMIENTOS	86
LLEVABA UN SOL ADENTRO	87
CAPÍTULO 1: ¿QUÉ SIGNIFICA MIRAR?	89
<i>Mirador Usera</i>	90
<i>Del observatorio al jardín de invierno</i>	93
<i>Imágenes (una paréntesis)</i>	97
<i>Las cartas</i>	101
<i>¿Leer el porvenir?</i>	111

CAPÍTULO 2: ¿QUÉ SIGNIFICA SER AUTÓNOMA?	119
<i>Autonomía</i>	120
<i>Aliviar el chuchaqui</i>	123
<i>Miraflores</i>	133
<i>El público</i>	142

CAPÍTULO 3: ¿CÓMO TRABAJAR AL SERVICIO DE UN LUGAR?	155
<i>for space</i>	156
<i>Maneras de acercarse a un jardín</i>	160
<i>Dos libros, dos regalos</i>	165
<i>El fanzine</i>	167

EPÍLOGO	169
BIBLIOGRAPHY BIBLIOGRAFÍA	173
ANNEX 1: PLANT CHEAT SHEETS ANEXO 1: FICHAS DE IDENTIDAD	175

...to arrive where you want to be, everything depends on where you are.

José Saramago

...el llegar a donde se quiere depende de dónde se esté.

José Saramago

ACKNOWLEDGEMENTS

I wish to thank everyone I mention in this thesis, everyone who's nurtured my work, and all the beings that have kept me company along the way.

My gratitude goes to the people who've given me the opportunity to study at Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki, and also to those I've spent most of my time with: Jaakko Hannula, Siiri-Maija Heino, Harold Hejazi, Katriina Kettunen, Ray Langenbach, Heli Litmanen, Eeva Maija, Tero Nauha, Yuan Mor'O Ocampo, Olga Spyropoulou, and Nicolina Stylianou.

This performance wouldn't exist without the generosity, trust, and support of Mercedes Balarezo Fernández, Amador Fernández-Savater, Georgina Goater, Maija Hirvanen, Maria Kaihovirta, Riku-Pekka Kellokoski, Anni Pellikka, Carlos Puentes Ramiro, and Julius Töyrylä. You've made this journey a joyful and curious one.

Thank you to the team of Helsinki's Winter Garden for welcoming us, in particular Raija Mohell, Ninni Oikarinen, and Hilikka Pynnönen.

Many thanks also go to my examiners Satu Herrala and Tuija Kokkonen for their interest, patience, and generosity. Meeting had its challenges, but we made it!

My love and gratitude go to my family in Ecuador and Spain for their endless support. I couldn't have made it without you. In particular, my mother, Mirian Esparza Jácome, my father, Moisés Pascual Pozas, my aunt, Julia Pascual Pozas, my grandfather, Gary Esparza Fabiani, and Bruno Jouannem. I also wish to thank my Mexican family: La Comedia Humana, Jaranas del Norte, and my sister María.

Last but not least, my special thanks go to my friends: thank you for listening and believing in me.

THERE IS NOTHING OLD UNDER THE SUN

My master's thesis came to life in the spring of 2019. Its name is *There is nothing old under the sun*, and it took place at Helsinki's Winter Garden on March 14th and 15th 2020. Inspired by Tarot as a speculative practice, the performance consisted of thirty-minute long one-on-one card-reading sessions. We created our deck based on twelve plants from the garden, and we researched each of these plants. With the information we were able to gather, we designed two card spreads for participants to choose from: the first addressed a question of their choice while the second focused on their presence in the Winter Garden. None of the spreads dealt with fortune-telling; instead, they attempted to create a space to play, think, and making connections. At the end of each reading, we invited the audience to keep exploring the garden in the company of a zine. Inside, they could find the cards, photographs of the plants to spot them in the garden, and scores to engage with all of them. After many failed attempts, I write its other half in Vivar del Cid, at the beginning of November of the same year.

At this stage, I intend to make an assessment of the process. The reference to other artists and authors will be limited, for I prefer to focus on what I already carry with me, instead of taking part, at least for now, in discussions that feel like foreign. Keeping my colleagues in mind, I will share my version of the events while expanding some of its components. More specifically, three questions have kept me company along my journey, and they will help me structure this written section.

What does it mean to see?

What does it mean to be autonomous?

How to work for space?

The first question is an attempt to liberate my gaze, to establish some distance with that which, in different areas of my life, does not allow me to feel and think the way I need to. The second is linked to its predecessor, and it invites me to reflect on pedagogical contexts, precarious working environments, and relationships. The third is deeply linked to my experiences in the field of urban planning, and it also informs my artistic practice. The essays you're about to read won't necessarily elucidate the reasons that lead me to ask such questions, but they're nonetheless related. In fact, I don't pretend to answer these questions; they are not cases to be filed. On the contrary, they have helped me solve practical issues and shape this process. The three are intertwined:

it is difficult to separate what nurtures them, so there will be some overlaps. I invite you to weave your own associations.

Furthermore, writing is not something I particularly enjoy. My horizon will be conciseness and pragmatism. My only wish is to share some concerns that, until now, I hadn't had the opportunity to attend. In essence, this written section is a documentation of the creative process. It's what I can offer, and it's how I want to give closure to my studies before heading who knows where. I will feel lucky if someday these pages comfort a fellow student, for it's mostly us who rescue each other's works from the archives.

Finally, I've chosen to write in English and Spanish because I would like my family to read me in our shared language—if they feel like it, of course. Bilingualism has also been a feature of this piece since its beginnings, and it'd be incongruous to sacrifice it now. I wrote some excerpts originally in Spanish and others in English. Although I've been truthful to the content, the translations are not precise because I express myself differently according to the language. Notwithstanding, the differences are minimal. When it comes to names, I refer to the plants and people I know by their first and last names the first time I mention them in the text, but afterwards, I tend to use their first name only. It's a matter of economy, familiarity, and appreciation that I hope won't be misinterpreted: *There is nothing old under the sun* wouldn't exist without their contributions. Regarding artists and authors I haven't met in person, I use their last names out of formality. Last but not least, a couple of abbreviations that will ease our path:

University of the Arts Helsinki = Uniarts Helsinki

Theatre Academy = TeaK

Live Art and Performance Studies = LAPS

I believe we're ready to go. Thank you for your time: I wish you a pleasant reading!

CHAPTER 1: WHAT DOES IT MEAN TO SEE?

Mirador Usera¹

I came to Helsinki to study because I was offered conditions I didn't have access to in Spain. Before I moved, I'd been living in Madrid for a year and a half. I wasn't economically independent—it's still the case—and my working experiences were precarious, and some of them, disappointing. However, I felt very alive, and I loved what I was doing. Ever since I arrived in Finland, I've kept an eye on what's happening in Madrid.

Throughout my third semester at TeaK, I looked for opportunities to go back. Although I didn't submit any applications, I did check most open calls I found. One of them was called Mirador Usera—Viewpoint Usera in English. I was surprised by the title: viewpoint wasn't a word I used often, and I hadn't visited any vantage points in Madrid or Helsinki. I never found out why they chose to name it so. I forgot about it until it hit me like a thunder. I remember it perfectly. I was weighing tomatoes, and I said out loud: my thesis will be about *miradores*. And that's how this process began, at least consciously.

I mention this anecdote for two reasons. First, to remind us that doing the groceries is invaluable. In my experience, everything sinks in better outside of the library and the classroom. It's important not to think of life as separate from our studies or work, and there are many layers to this. On a general level, since the beginning of this process a year and a half ago, I've had to travel to Ecuador, Spain and France for family reasons. Our working rhythms—and as I write only my own—have had to adapt to these long travels, and also to my colleagues' trips. In turn, they have informed our research, and some significant changes took place while I was abroad. On a more specific level, all of us needed to work and attend different needs in our daily lives. I will address this in Chapter 2, but I mention it now because deciding how and when we'd work together was one of the most critical steps.

It implied acknowledging that we don't only work during rehearsals. In saying this, I do not mean that we should render productive everyday tasks and moments of care. On the contrary, respecting the time they require helped me make sense of the thesis and facilitate the work within the group. Whether in the collective or solitary dimensions of

¹ In Spanish, *mirador* means viewpoint, vantage point. Usera is a district in south Madrid.

There is nothing old under the sun, I tried not to force our gaze. It has gone as far as life has allowed us to at a given time.

The second reason why I draw attention to Mirador Usera is because, before formulating the question *what does it mean to see?*, I focused on viewpoints as physical spaces.

mirador: a turret, window, or balcony designed to command an extensive outlook.

borrowed from Spanish, borrowed from Catalan, from *mirar* "to look at" (going back to Latin *mīrārī* "to be surprised, look with wonder at") + *-ador* (going back to Latin *-ātōrium*, from *-ā-*, verb stem formative + *-tōrium*, suffix of place, from neuter of *-tōrius*, adjective derivative of *-tor*, agent suffix)

Merriam-Webster Dictionary²

A viewpoint is a place that has been chosen, designed and reconverted for the exercise of sight. It also implies a pilgrimage of our bodies. We move to see. I kept thinking about this last point, for nowadays we increasingly look at things through screens. So, what is it that we go to see when we visit a viewpoint? Why is it worth it? I was not only thinking about landscapes: I was also thinking about my work. After all, I was pulling my hair out to imagine an encounter with other people. What invitation was I capable of, and what were my intentions?

A thesis is also this, it is weaving a gaze and ways of looking at each other. The scene with the tomatoes took place a few days before LAPSody, a festival that my classmates and I had been organizing for months and that was exhausting. My vitality was weak when I began working on my thesis: I was genuinely curious about viewpoints, but the previous months had left me very disoriented. I tried to take advantage of my post-festival duties to *start seeing*, to figure out how to begin. Among other things, these duties involved choosing a date for the performance, booking or not a space in TeaK, making it official whether I'd be working alone or with a group, choosing my supervisors, suggesting examiners, etc. I had to learn how to comply with administrative procedures without compromising the future of a piece that did not yet exist. I felt unclear about many things, so I proceeded intuitively, and also clumsily.

² The entry is available here: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mirador> (last consulted on November 20th, 2020)

Regarding viewpoints, I wanted to research what characterizes these spaces, what happens there. I spent a few weeks brainstorming. I remember images of random people doing strange movements in unknown places, and also performance scores with a focus on architecture. Indeed, my first attempts found shelter in old habits. Unintentionally, I was trying to rescue elements from workshops I had attended or facilitated to adapt them to a typology of space that was new to me. And this was the opposite of what I intended. I did not enjoy working on *What's it like?*, my contribution to Episodi³, but it helped me slow down and channel some concerns. I realised that most of the vantage points I'd visited were in the countryside or in touristic urban areas. I thought it'd be a good idea to focus on touristic viewpoints in Helsinki.

Now, not only did I have to find a viewpoint: after a year and a half of studies during which we barely had time to breathe, it was my gaze I needed to reconnect with, with my assertiveness and my ability to suggest. In this chapter, I will attempt to clarify how I reached the Winter garden, how I drew the deck, and our relationship with predictive techniques. Let's continue.

³ Episodi is a publication that is linked to LAPSody festival. My classmates and I had to prepare an exposition in the Research Catalogue, but it did not need to be related to the festival. This happened in the spring of 2019, and the publication is available here: <https://www.researchcatalogue.net/view/638018/638019> (last consulted on November 20th, 2020)

From Tähtitorninmäki to Talvipuutarha

I was walking down a street of low and pastel buildings, when I began to think about how nice is Helsinki and how little I know it. Further down the road, I realised that I had already been there, but in the autumn. I knew that before turning the corner, a tree would appear, the same one that months before had made me stop and admire its red leaves. In summer, the same tree does not stand out as much. I went closer and climbed up the stairs I had ignored last time. I reached another street, took out my mobile phone, and the little blue dot on Google Maps told me that I had arrived in the banks of Tähtitorninmäki.

Also known as the Observatory Hill Park, it is located south of the city, close to the sea. According to several blogs, it has one of the best views in Helsinki. I thought its name matched well with my research, and it became the first touristic viewpoint I visited. There stands the Observatory, now an astronomy museum belonging to the University of Helsinki. From its door unfolds Unioninkatu, a long street that crosses some of the capital's most emblematic spots, such as Esplanadi and Senate Square. It then switches names at the height of Pitkäsilta bridge, continuing as Siltasaarinkatu until Kallio Church, where there is also a viewpoint. The scene was quite rosy: two touristic viewpoints; science and religion linked together by a straight line.

A few days later, I returned with Georgina and Mercedes. We worked in the park and then visited the Observatory. It was International Astronomy Day, so we got in for free. The building is lovely on the outside, but inside it already announced itself quite complicated. Regardless, I told my colleagues we would work there. That day we also visited the SkyWheel. None of us had ever been there, and I have to admit it: seeing Helsinki from above, in a big wheel, is pretty cool. At the end of August, after the holidays, Anni, Georgina and I went to Tornio. We had a glass of wine while trying to spot the Observatory. We discussed the aesthetics of the bar—it is expensive, but not beautiful—, we observed who was there, and we visited the bathrooms, more famous for their view than the terrace. Indeed, during its first months, my research was focused on tourism. I was interested in the images and narratives of tourism in a city, namely Helsinki, and the practices tourism entails, which other senses and gestures than just seeing.

That autumn I travelled to Quito, the city where I was born, and I decided to visit its Observatory. Surrounded by a park, it is similar to the one in Helsinki. I understood then that observatories are evocative places, but that their poetry always comes in glass

boxes that cannot be touched or smelled. Right there, stars felt even further away. My cousin was about to get married, and the friends of my brother-in-law, who happens to be from Usera, had never been to Ecuador. They'd planned to tour the city in one of those red buses for tourists, and I accompanied them. One of the first stops was the Botanical Garden, but we did not get off. I had never been there, so I returned the next day with my cousin —the bride's sister— who had also accompanied me to the Observatory.

I find it interesting how botanical gardens are tourist attractions, but often less popular than other museums or monuments. After taking a workshop with Malcolm Manning, where we went to Helsinki's Botanical Garden, I try to visit these places whenever I travel. While in Quito, I was going through a creative crisis —time was running out and I still didn't know what to do— so I went to the garden to clear my head. Not being alone during the visits to the Observatory and the Botanical Garden allowed me to compare them better. My cousin and I had had similar experiences. We left the Observatory quite tired, and a bit confused because we know very little about physics and astronomy. We had spent a lot of time looking at telescopes and tools, but we had not managed to connect them with our lives —a pity because the link exists. The plants, however, had the opposite effect. Technically, we were not allowed to touch them, but there was no physical barrier between us, and it was much easier to relate to them. We didn't need to understand much to appreciate them, and what we read sparked worldly conversations —what plants are there in Finland, this flower reminds me of, at home I have rosemary and lavender, etc. My cousin and I are very fond of plants: the Botanical Garden held, without doubt, an advantage over the Observatory. After these visits, I finally had to face that I had chosen to work in a place that I did not resonate with.

Tähtitorninmäki caught my attention as a park and as a viewpoint. However, the park transforms itself entirely with the seasons. Not to mention that imagining and planning a performance outdoors, in Helsinki and in March, is almost a suicidal act. Moreover, working inside the Observatory was forcing myself to do something that didn't suit me. It would have been rewarding in another context, one where there'd be no time limit and no need to perform. Where my attention would focus on astronomy and the Observatory, and where I could have a dialogue with the people working there. That environment was very foreign to me, more than I had wanted to admit, and I had to face the consequences. Having said this, I'm also beginning to believe I work like this. I settle with an idea or a place, and I start researching and letting out my frustrations —they're usually frustrations— to find a thread. Then, when I think I have exhausted all

possibilities, I enter a state of crisis. At that point, I decide: either I commit to the initial idea and/or place and jump in the deep end, or I leave. And this time I left.

Leaving does not mean that previous work evaporates, it transforms into something else. Talvipuutarha, from now on the Winter Garden, is a viewpoint. People partly go there to see plants, and we proposed that too. At this stage of the process, what changed—and it's something I hadn't achieved with the Observatory—was that I managed to find meaning in viewpoints. They were no longer a spatial typology that merely triggered abstract ideas. Once I found a vantage point I felt close to, I was able to improve my listening skills and became more confident about how to get closer to this particular site (see Chapter 3).

When I decided to leave the Observatory to work in a garden, I thought of two options: the Botanical Garden or the Winter Garden. I chose the second one for practical reasons. First, there is no entrance fee. I did not want participants to pay for anything, and I could not pay for them. Moreover, as a public and recreational space, it is more crowded than the Botanical Garden, and it hosts a broader range of activities. I preferred the atmosphere of the Winter Garden. Secondly, it is a smaller garden. I find it's easier to welcome people in the Winter Garden, and its plant collection is not a scientific collection. This allowed me to take some distance from botanical taxonomy: I don't know much about it, it is very present in the Botanical Garden, and I feared it would influence my proposal too much. Thirdly, the Winter Garden is also a tourist place, but it is less well known than the Botanical Garden. In fact, several people who came to the performance had never been there.

The idea of creating a deck of cards came as soon as I decided to move to the Winter Garden. It is important to mention it, as chapter 3 focuses on the question of how to work for space. I arrived in the garden with the deck already in mind, which reminds me that we are not blank sheets of paper and that having a proposal does not mean imposing oneself. It is precisely the encounters and the time spent in the garden that helped me crystallise the deck. Why a deck of cards? I still feel like the idea fell from the sky, but the truth is that card-reading was familiar to me. After choosing the site and deciding on an activity, I began to enjoy myself a lot more.

Images (a parenthesis)

I will briefly comment on my relationship with images, understood here as any visual representation on a flat surface. I hadn't really worked with images before *There is nothing old under the sun*, but they interested me thanks to my experiences as a theatre-goer.

Rabih Mroué is a Lebanese artist whose work focuses, among other things, on the images of war and the representation of death in these images. During my first year at LAPS, I wrote an essay on *The Inhabitants of Images*, a non-academic lecture by Mroué with three chapters and an epilogue. Each chapter deals with an image. In the first chapter, we discover a poster of Gamal Abdel Nasser and Rafik Hariri⁴ posing together. Mroué found it in a street of Beirut and photographed it. He knows these two men did not meet in their lifetime. Therefore, the photograph must have been taken in the afterworld. The artist tries to figure out who visited whom, and why the meeting between these two political leaders took place. The second chapter revolves around a series of posters of Hezbollah martyrs in Dahieh, a suburb of Beirut⁵. This time, Mroué asks himself when they were taken and why they are identical. The third and final chapter focuses on photographs taken from video testimonies filmed by members of the Lebanese Communist Party before suicide missions. In the first two chapters, Mroué deconstructs the photomontages—he reveals what the hand has done—while rejecting them to offer other interpretations, thus subverting the images' propagandistic purposes. In the third chapter, the artist feels incapable of analysing these photographs. Perhaps there is too little of a distance, for he also had belonged to that party. Instead, he talks about the absence of these images on Beirut's walls: they only exist on tapes in forgotten drawers. Mroué mentions how, once dead, these people become a photograph on a wall behind the new person filming their testimony. I attended *The Inhabitants of Images* about six years ago, alongside other of his works. When I arrived in Finland, Mroué was one of my favourite artists, and that's why I wrote about him.

⁴ Gamal Abdel Nasser (1918-1970), former president of Egypt, and Rafik Hariri (1944-2005), former prime minister of Lebanon. Nasser died in defeat following the Six-Day War against Israel in 1967, while Hariri was brutally assassinated in 2005 during a bomb explosion. Their political career did not cross paths, and this is why they could not have met during their lifetime. The poster in question was signed by the Free Nasserist Movement, thus serving propagandistic purposes.

⁵ Hezbollah is a Shiite Muslim political party and a militant group based in Lebanon. Dahieh is a suburb in southern Beirut controlled by Hezbollah. In 2006, a 34 long day war (July 12 – August 14) opposed the Israeli army and Hezbollah. Dahieh was the area that suffered the most damages.

My intention has never been to do what he does, I can't. It's more simple than that. Mroué gives me a lot to think about. Although our contexts are different, I find a thread: when I listen to him speak, I feel that he is also talking about my realities, which triggers many things in me. Moreover, being an art student myself, I admire him as an artist for his simplicity and insight, for how he does things. Through Mroué, I also discovered Hito Steyerl and Harun Farocki. The three of them invite us to think and be distrustful of images. However, I was not able to link their work with my reality in Helsinki. After writing the essay on Mroué, I did not try to engage in a dialogue with his work. During my studies, the images and their manipulations were only an interest, not the material or the object of my practice. However, I celebrate Mroué's attitude, his way of approaching images, of disarticulating them with humour and speculating with them:

In the end, all this starts with maybe. And nothing is for certain, except these suppositions that start with the word 'maybe'. And maybe this is what's most interesting and exciting about all these. Maybe. Definitely maybe (Mroué 2008, 346).

The images from *There is nothing old under the sun* are very different from those Mroué works with. We also engage with them from a different place and with other intentions. Regardless, Mroué is one of the voices that, along my path, has nurtured my curiosity and motivated me in my work.

When I began working on viewpoints, my focus was on the act of seeing, on directing our attention in a given direction. Although I was interested in mental images — projections and internal representations— I didn't consider working with tangible images until I decided to settle in the Winter Garden. I had drawn plants for a zine in the past, and I had made illustrations for a class exercise, but I hadn't seriously considered using images of my creation in a performance. To a large extent, because I had always thought of myself as a receiver of images, an interpreter. I didn't fabricate images, I consumed them. That's why I needed to carefully observe them, and learn how to interpret or intervene in them: their banalisation and indiscriminate use can become an attack to visual memory, careful attention and critical awareness (Rivera Cusicanqui 2016, 313). It was also about activating other senses during the performance, to see not only with our eyes.

A deck of cards can be a powerful tool for cultivating careful attention. It is one way, among others, of asking ourselves how an image looks at us, thinks us and touches us (Didi-Huberman 2013, 14). I don't remember how I decided to design my own deck, but the choice doesn't surprise me since I was not new to tarot. However, I will explain it

later on in this chapter, *There is nothing old under the sun* is not a reinterpretation of the tarot, even if it draws on some of its methods. Indeed, to interpret tarot cards, one must know the traditional meaning assigned to each card, and develop one's intuition and relationship with these images. A card reading is always a combination between what one knows about that image and what one can see at that moment, how many associations one is able to make. In her introductory guide to the Tarot de Marseille, Karlota Alevosía emphasises that there is no complete or immovable vision of an arcana despite the existence of traditional meanings. The best tarot practitioners have started based on their own interpretations, which are influenced by the epoch they live in and their vision of the world (Alevosía 2019, 6). Hence the purpose of her guide: to help the reader become aware of their first impressions, and introduce them to the traditional meanings of each arcana for them to draw their personal conclusions.

There is nothing old under the sun's deck was ready for printing when my colleagues and I started working on the performance in January. Contrary to the arcana of the Tarot de Marseille, these cards were new. Though they followed a logic that I had chosen, they lacked a traditional meaning, which we'd have to create ourselves (see Chapter 3). However, the guidelines in Alevosía's manual could help us develop our sensitivity. When we all encountered the deck for the first time, we answered the following questions for each of its cards:

- 1) What is the first sensation you feel when looking at this image?
- 2) Describe this image in a few words.
- 3) Does the card's inhabitant remind you of something? Why?
- 4) Does it remind you of a situation you've experienced?
- 5) If you had to choose an emotion to describe this image, what would it be?

The exercise suggested by Alevosía allowed us to get closer to the cards. It invited each of us, including me, to make these illustrations our own. During a card-reading, the interaction with these images is different. Still, we decided to reformulate and share some of these questions with the audience (see Chapter 2) to activate their senses and their imagination.

Images may be very evocative, but they do not speak for themselves. The traditional meanings associated with the cards of the Tarot de Marseille appeared centuries after their creation. Images are not independent. The words or sounds that accompany them influence their interpretation, and even the meaning of the most powerful images can be distorted (Gervereau 2018, 74). As we have seen, the images in *There is nothing old*

under the sun are not photographs or images of war like those that interest Mroué, nor are they an adaptation of tarot's imagery. They are illustrations of plants. I will tell you more about them in the following section.

The cards

I'd found my spot, I had an idea. During November and December, one of my biggest concerns was the deck. I discussed it with my supervisor, Maija Hirvanen: do I draw the cards? Do I ask another artist for help? What's at stake in both options? Around that period, I also took my best workshop at TeaK. Not only was it a good workshop, but for the first time, I felt I had something concrete to work on. It was a course for new LAPSes led by Essi Kausalainen. We addressed plant life and performance as relationship, as collaboration and companionship. Essi's intention was to help us prepare a path instead of an outcome, *our path*, and she did so very generously. Part of the workshop took place in Helsinki's Botanical Garden. We had suggestions to relocate ourselves in the garden and choose a plant partner. My companion was *Crassula 'Jade Necklace'*. Towards the end of the week, in my room, I drew *Crassula* for one hour. My score: no self-judgement, use all your drawing pens and don't tear out any pages. Everything was from memory, from my time spent next to *Crassula*. I shared the drawings on the last day of the workshop.

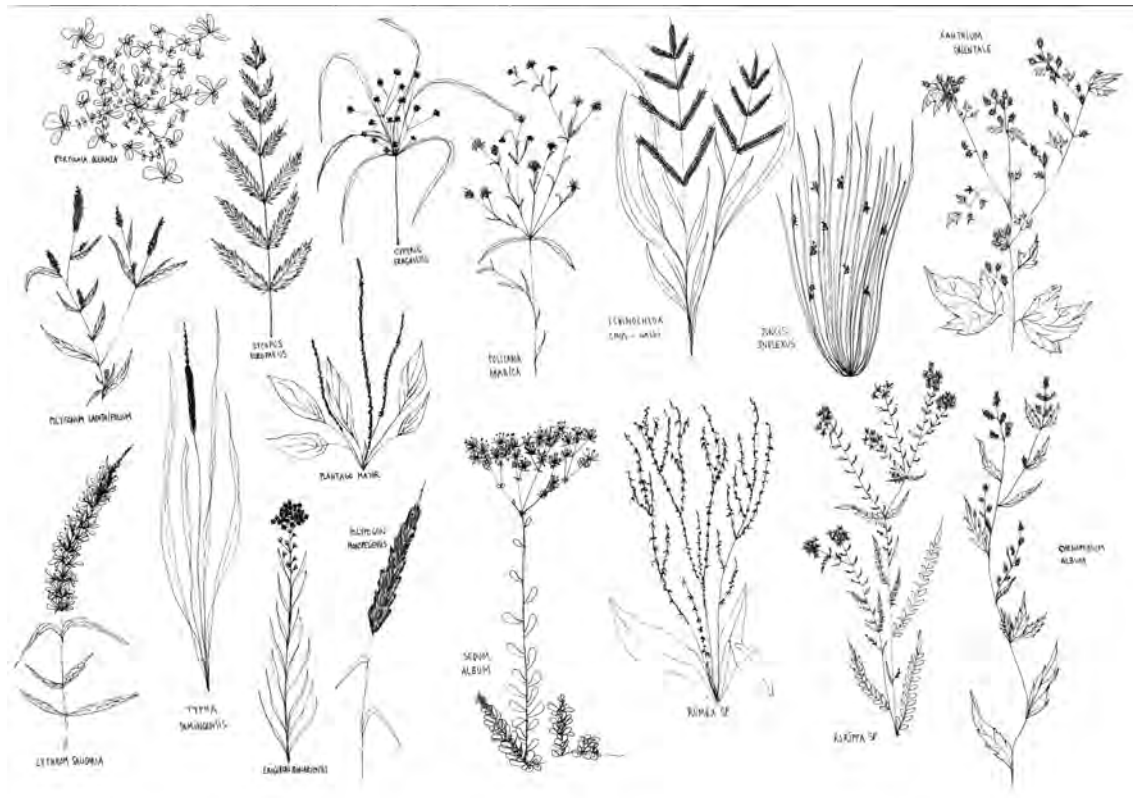
Drawing is, for me, a strange practice. I wasn't good at it as a child, and not fond of it either. However, one always scribbles. That I liked. When I moved to Madrid, I worked with a group of architects, Improvistos, who helped me shift my perception of drawing. I remember them saying: everyone can draw, drawing helps you to pay attention and get to know your environment. Little by little, their enthusiasm dissipated my fear, and I became less sceptical. They also provided me with a magic tool: the Pilot G-Tec C-4 black pen. I did most drawings for *There is nothing old under the sun* with that pen, and with Staedtler's 0.05 pigment liner.

During that time, a few months before my departure to Helsinki, I joined the study group in *Ecologies: New Territories and Landscapes in Contemporary Culture* promoted by arts collective Campo Adentro-Inland and Matadero Madrid, a contemporary arts centre. The study group works around the concepts of landscape, biopower, rurality, and nature through artistic production and critical thinking. In that framework, my friend and landscape architect Malú Cayetano facilitated a workshop with her colleague Daniel Balbontín. It was called Soil Memory. During six months, participants addressed natural processes in the city that often go unnoticed. We looked for seeds in samples of soil taken from Matadero's nearby areas, and we planted those potential seeds in growing trails. We waited to see if something would grow and what would grow. In other words, we tried to document spontaneous flora that laid dormant in the soil.



Soil Memory workshop, Madrid 2017. Image: Daniela Pascual Esparza.

That's how I got into plants. I remember the experience as pure and mundane love: a group of strangers that met every two weeks to look for seeds and, through this action, an ephemeral collectivity emerged. At the end of the process, Campo Adentro-Inland and Matadero invited Open Jar Collective, an artist co-op based in Glasgow, for a residency in Madrid. Their project Soil City aims, in their own words, to reimagine the city as if the soil mattered. Open Jar brought new insights to Soil Memory, and I was part of the team who helped organise and accompany the residency. During two weeks, they researched the Manzanares river's ecosystem and held a series of public events. They assembled a zine to document the process, and I contributed with drawings of plants we'd found along the river banks. It was a first-timer for me, and I tried to imitate—freestyle—botanical illustrations.



Drawings for the *Soil City, Soil Memory* zine. Image: Daniela Pascual Esparza.

In Helsinki, I kept drawing plants every now and then, but I did not consider it part of my research. Therefore, I felt unsure about how to approach the card-deck. I knew, however, that drawings like the ones from the Manzanares river would not work well. There isn't much pictorial variation between the plants. I would find it challenging to engage with them were I to attend a reading. Actually, botanical drawings would not help my cause for the simple reason that their purpose is to instruct—that is, to document, classify, and govern nature. It's not what I was after, yet I had no clue about the kind of illustration I wished to offer.

Fortunately, the time I spent in the Botanical Garden during Essi's workshop helped me realise how mesmerised I was by the movements that emanate from plants. I was drawn by their shapes and how they change position. And also by the way my body reacted when it encountered other vegetable bodies. The images of *Crassula*, that I unfortunately don't have with me, reflect an attempt at grasping movement, be it the ones I perceived by looking at the plant from close or afar, or a translation of what I felt in that moment. Discussing with Maija and Essi helped me think how to set a situation for the readings through the images. Our conversations allowed me to acknowledge three layers: (i) the actuality of a plant in the garden, *that particular plant*; (ii) the

culture around that plant, *ideas and associations*; (iii) their evolutionary history, *Botanics*. My challenge would be to find a way to intertwine the three in a card/reading.

Most importantly, I'd begun to worry about the illustrations before having chosen the plants. I'd draw the deck over the Christmas break, meaning I'd be away from Helsinki, so I needed to decide relatively soon. The process of selecting the plants involved many rounds, but after a few visits to the garden, I settled for twelve plants. I chose that number because we measure time in dozens and because there are three rooms in the garden: the cactus room, the palm room, and what I call the 'inner patio'. I thought the latter would be a good place for the readings and preferred to exclude the plants from that room. Therefore, the deck is equally divided between the cactus room and the palm room. The selection of plants is a mixture of intuition and convenience: since people would come to the Winter Garden, I wanted the cards to be an excuse to at least go through its interior. The fanzine we gave to participants at the end of each reading includes, among other things, all the cards and photos of each plant so they could find them. If you go through the cards/plants one by one, you will go through both rooms in a loop while stopping at different points, including a staircase and an actual viewpoint. I selected the plants by affinity, but also due to their location.

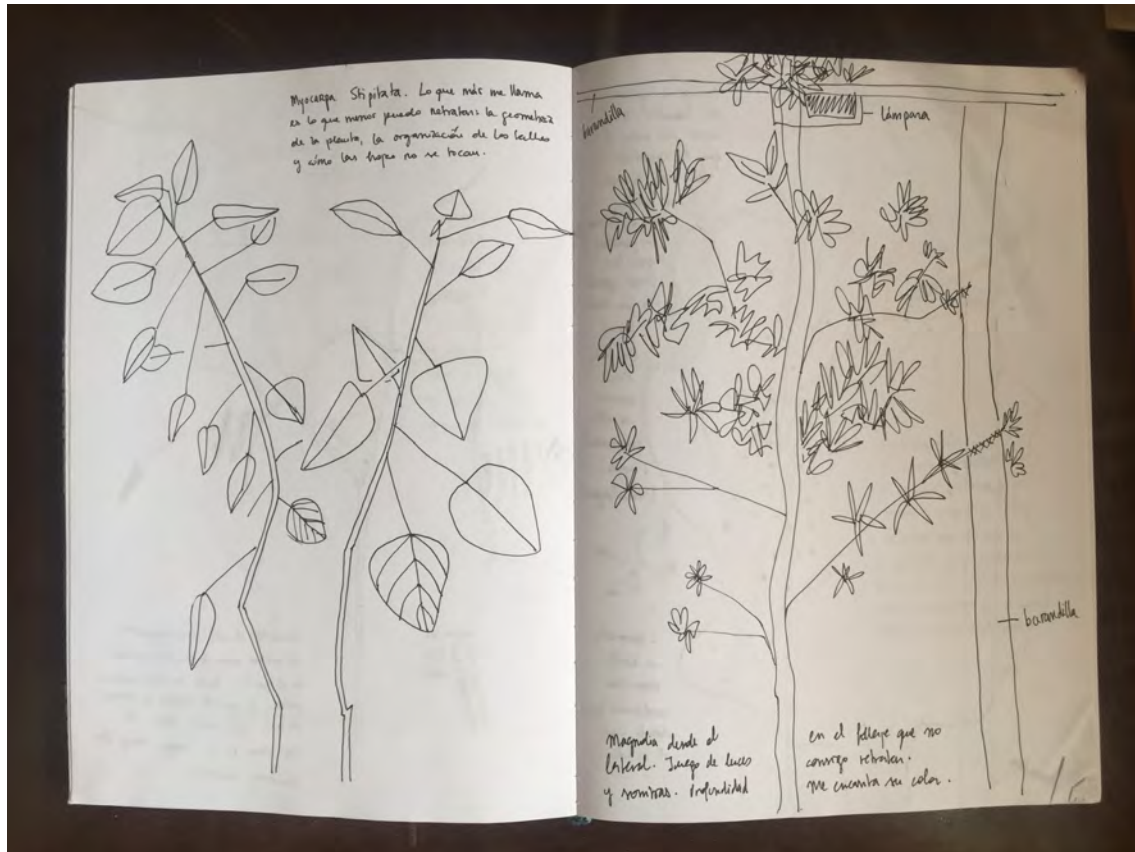
Palm room

Myriocarpa Stipitata
 Jacaranda Mimosifolia
 Magnolia Grandiflora
 Nerium Oleander
 Momordica Charantia
 Strelitzia Nicolai

Cactus room

Agave Americana
 Senecio Haworthii
 Mammillaria Spinosissima
 Bougainvillea
 Cereus Monstrosus
 Echium Wildpretii

I visited the garden and hung around until the eve of my departure. During my last visit, I made quick sketches of the plants and took notes about what had caught my attention that day, or what I wished to remember.



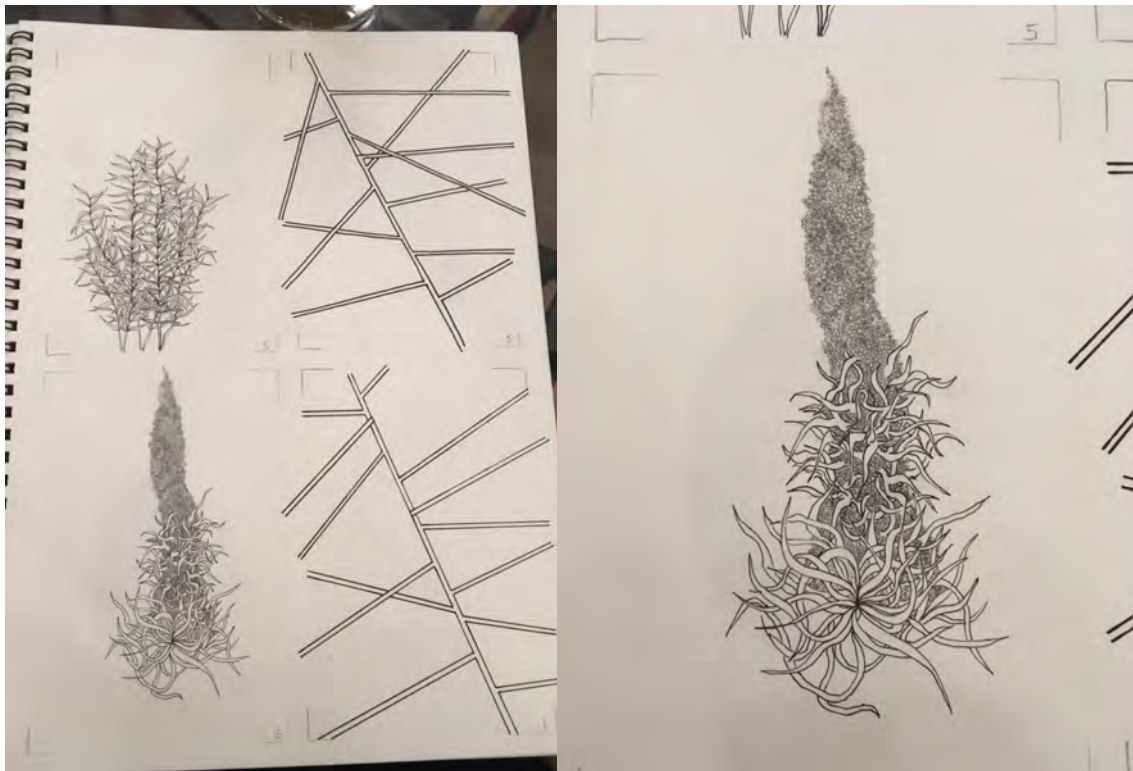
Myriocarpa and Magnolia, sketches. Image: Daniela Pascual Esparza.

In Madrid, I met with Carlos Puentes Ramiro, a friend, architect and There is nothing old under the sun's graphic designer. I still wasn't sure about the deck's aesthetics — colour, no colour, abstract or not, etc.— but I showed him my drawings and pictures of the plants. We discussed ideas and practicalities, and we spotted magnolias in the city. Once at home, I stayed in my head for a couple of days: I did not know how to start. By this time, I already knew a few things about each plant species, so my memories of the plants from the Winter Garden mingled with other facts and images I'd seen on the internet. Eventually, I began to scribble in my notebook late in the evening, right before going to sleep. The next ten days occurred as follows:

- I'd wake up with a blurry image of a given plant in my head, and sketched it quickly in a card format.
- I'd spend the day drawing different versions of it.

- Alternately, visions of the cards came to my mind right before going to bed. In this case, I'd make a sketch or write notes to start drawing the next morning.

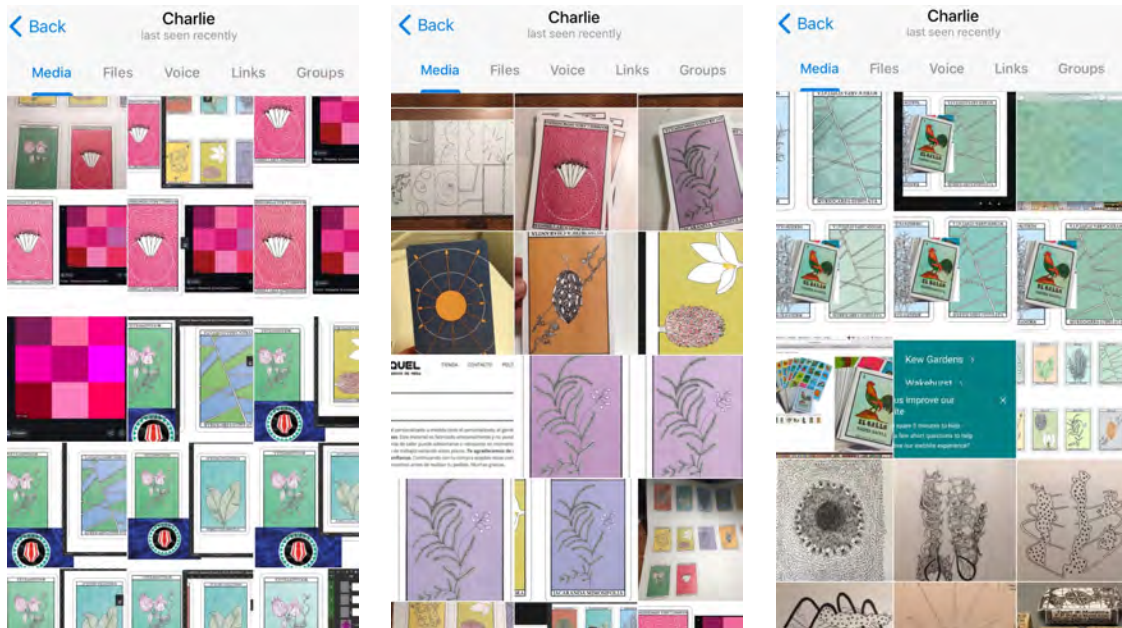
In this sense, for me, the cards are oniric in essence: clues always reached me around sleep or wake up time. It was within these dynamics that I made up my mind about its logic and aesthetics. Initially, I wasn't sure about including colours besides black and white because the garden is already very colourful, and the cards' purpose was to awaken our curiosity about this place. However, I felt I wouldn't manage to suggest something evocative only in black and white. Indeed, my trace and drawing skills remain limited. More than tarot cards, I thought at some point about Mexican Bingo, whose cards are very colourful. I like them a lot, and they convinced me to find my shades for the deck. Indeed, as previously mentioned, our deck's cards lacked traditional meanings, but they had a logic.



Nerium, Myriocarpa, and Echium. Zoom in Echium. Images: Daniela Pascual Esparza.

If my memory does not betray me, Polonius would say *though this be madness, yet there's method in it*. In most of the cards, colour alludes to manifestations of each plant species that were not visible when I visited the garden in November and early December. For example, the colour of their flowers or fruits. Sometimes, colour simply reflects context (i.e. water for Nerium Oleander; soil for Agave Americana). Others, it echoes an aspect of our history with these plants (i.e. Bougainvillea or Strelitzia

Nicolai). Likewise, some illustrations depict elements of the plants that were not visible while some frame one element of their physiology. The specificities of each card are available in the *plant cheat sheets*, in Annex 1. The use of colour allowed us to give more layers to the cards, it helped us address what we might have encountered that day but would not. Colours also set the mood of a card-reading for they have an effect on us: they trigger associations that transcend their role in the deck.



Telegram media exchanges between Carlos and Daniela. Screenshots: Daniela Pascual Esparza.

Regarding the drawings, I recognise my hand. I see similarities between the illustrations of the Manzanares River and the Winter Garden's, but also more variety in the latter. Understandably, I'm very subjective about these images --I like them a lot. I consider some of them manage to evoke movement without taming it, and others are more static. The visual representation and reinterpretation of each plant allowed us to touch on their particular way of adapting and growing in the garden's environment. At the same time, they helped us insist on the little we knew about plant physiology — what is a root, what is a leaf? And how could they inform the reading?

Words were also present. Depending on the context and the language, a given plant can be known under several names, so I decided to include its scientific one. Names appear both at the top and the bottom of each card because remembering scientific nomenclature is challenging: it was a trick to ease the job of card-readers. Moreover, today still, the cards from *There is nothing old under the sun* lack a reverse meaning. If a participant chooses a card and it's upside down, it doesn't change anything in our

interpretation. Having the plant's name in both edges of the card nuances a potential fear of having pulled the card upside down, and it makes sure that the consultant and the card's interpreter can read the name correctly.

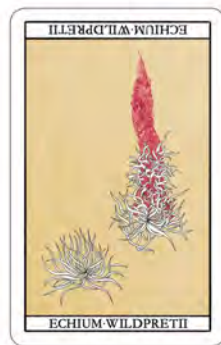
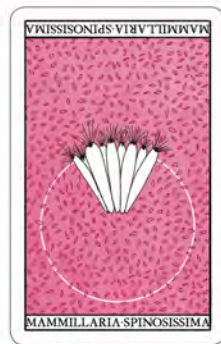
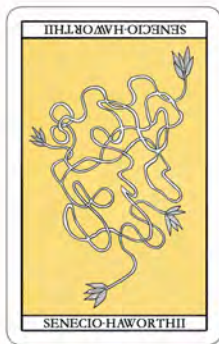
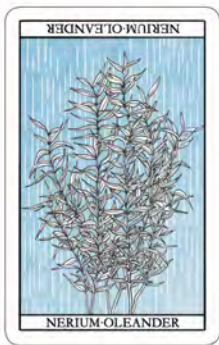
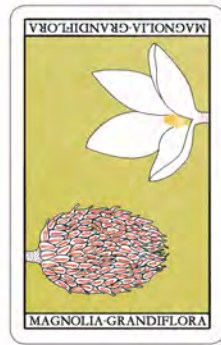
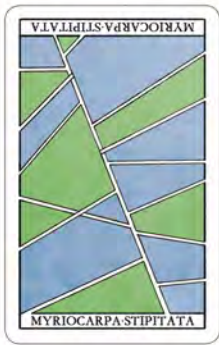
Finally, the cover of the cards also holds its secrets. It depicts the sun and the sky. About 99% of the titles of my performances are stolen. I found *There is nothing old under the sun* in a compilation of essays by Italian photographer Luigi Ghirri. He borrowed and adapted this sentence from *La dicha*, a poem by Jorge Luis Borges. In English, I've found it under the title of *Happiness*, and here's the excerpt:

In the desert I saw the young Sphinx, which has just been sculpted.
There is nothing else so ancient under the sun.
Everything happens for the first time, but in a way that is eternal.
Whoever reads my words is inventing them.⁶

I found the sentence appropriate for the performance. Twelve cards suffice for unexpected combinations, and the same cards will always trigger different associations. Sometimes, even I cannot interpret a card or make sense of it, which reminds me that I need to learn how to look at them each time anew. On a more general level, this verse also challenges the proverb *There is nothing new under the sun*, as much as art's obsession with originality. It's given me peace of mind throughout the process.

The Spanish title, *Llevaba un sol adentro* (Carrying a sun within), is also stolen. Artist Joy Laville referred to her late husband, writer Jorge Ibarguengoitia, in these terms in the prologue of *Instrucciones para vivir en México* (Instructions for living in Mexico). The book gathers several articles, all very ironic, that Ibarguengoitia wrote between 1969 and 1976 for *Excelsior*, a Mexican newspaper. I read that book in the summer of 2017 before moving to Finland, and Laville's words sank in my bones. I remembered her sentence while thinking about the Winter Garden, a glasshouse with artificial light. It's also what I've needed to go through the thesis. Due to administrative deadlines, I chose the titles for the performance before creating the deck and working on it with my colleagues. Therefore, the sun somehow imposed itself on the cover of the cards. Perhaps rightly so: as Emanuele Coccia reminds, it is through plants that "the Sun becomes the skin of the Earth, its most superficial layer, and the Earth becomes a star that feeds off the Sun and constructs itself from its life" (2019, 87-88). Let the sky guide our next steps.

⁶ Translation by Stephen Kessler. The whole poem is available here: <https://lmaclean.ca/LisaMacLean/nfblog/2006/07/happiness-by-jorge-luis-borges/> (consulted on December 17th 2020).



The cards! Drawings: Daniela Pascual Esparza. Image and graphic design: Carlos Puentes Ramiro.

What about the future?

To unveil the moon, astronomer Fatoumata Kébé begins by reminding us that our origins are in the sky, a heritage that is increasingly distant from the naked eye due to light pollution in our cities. Coccia clotures *Métamorphoses* advocating for an inverted astrology, one of the Earth and not of the stars, for the Earth is also sky and *the firmament is the largest archaeological site of the cosmos* (2020, 217).

On Saturday, March 14th 2020, a night of meteor shower, we went to a café to talk about our first day of readings in the garden. By chance, the astrologer of one of my colleagues was also there. She thought our deck was a good idea, for stars are so far away that many find it difficult to relate to them, while plants are right here, nearby. I assume she made a connection between our readings and fortune-telling, an interest that astrology and tarot have in common.

There is nothing old under the sun is not a tarot deck, but it would not exist without it. And it has nothing to do with astrology, but all the cards share the same cover: the sun and the sky. Although it is easy to find manuals about the arts of divination, it is much more difficult to find academic works that consider them as their object of study. While working on the piece, we consulted two tarot guides for beginners to sharpen our intuition and frame the interactions between performers and participants. This time, I've consulted a sociology book on astrology, and another one about tarot's cultural history. My intention is to contextualize some similarities and dissonances between these practices and our performance.

In *Prédire*, sociologist Arnaud Esquerre seeks to figure out the conditions under which an astrological practice, in 21st century France, is considered successful by those who request it. Although much of his research focuses on horoscopes, he devotes the last part of his book to face-to-face astrological consultations. *Prédire* interests me for two reasons. First, the author uses the term "predictive techniques", which includes tarot, allowing me to clarify the intention of our spreads. Second, Esquerre emphasizes astrologers' quest for legitimacy, inviting me to reflect on my own legitimacy.

Indeed, some astrologers reject the association between art and astrology. Art valorises their work but condemns its reception to a matter of taste, depriving it of any rational support: to call it art means not recognising it as science (Esquerre 2013, 622). And because astrology does not influence planetary transits, we can't state it carries out divinatory acts. According to anthropologists, divinatory acts performed by shamans and fortune-tellers seek to influence future events and even establish communication between gods and humans (Esquerre 2013, 640). The temporal focus of astrology also differs from that of divination. Two moments characterize the latter: one of diagnosis (past-present) and another of forecast (present-future). In this case, to predict is to identify, among all possible scenarios, the scenario that will occur (Esquerre 2013, 640). Astrology is not concerned with making a diagnosis, it focuses on predictions: its task is to interpret the future through the movement of stars. Thus, Esquerre prefers the term "technique" over "art" or "act" to refer to astrologers' actions and ways of proceeding, and names "predictive techniques" those practices that aim to decipher the future.

There are plenty of predictive techniques, such as cartomancy, clairvoyance, tarot, runes, etc. Astrologers can usually handle more than one technique, but those interviewed by Esquerre assure they don't mix them up. One reason is that predictive techniques inspire distrust. The author recalls how, in the 15th and 16th centuries, kings resorted to astrology, which came to be considered a political threat due to its predictions concerning the king's destiny or criticisms to his rule. Later on, these kinds of activities were banned because they often took advantage of vulnerable spirits for economic purposes. Since the end of the 20th century, the French state no longer penalises these practices. However, without an institution to regulate them, many still perceive them as fraudulent. Since no predictive technique is legitimate on its own, its reputation depends on the bad reputation of other techniques.

Therefore, we witness a game of shifting borders, where there are serious techniques and less reliable ones. For example, one astrologer interviewed by Esquerre is a trained card-reader but considers that astrology, because it relies on stars' movements, is more pragmatic and trustworthy than tarot, more intuitive and dependant on the interpretation of images (see As3 in Esquerre 2013, 653). Moreover, differentiation also takes place within a predictive technique, for there are wise and popular versions of it. Professional

astrologers seek to prove their seriousness through rigorous study and establish rules and hierarchies within their own practice. They value consultations over horoscopes, or monthly horoscopes instead of daily ones, etc. (Esquerre 2013, 925, 3115). We will see a similar distinction exists within the tarot, with predictive readings and reflexive ones. This said, Helen Farley's work, *A Cultural History of Tarot*, leads me to a crossroads between astrology and tarot.

Farley situates the origins of tarot in 15th century Milan. A set of 52 cards distributed in 4 suits appears to have been introduced in Europe by the Mamlūk Empire, through Venice, at the end of the 14th century. Adapted to reflect local culture—for instance, polo sticks, not popular in Europe, were replaced by batons—the deck maintained its structure, macro-symbolism and game function (Farley 2009, 18). Some fifty years later, Duke Filippo Maria Visconti of Milan modified the structure by incorporating new illustrations, increasing the number of cards. Three decks related to the Visconti family allow us to retrace the beginnings of the tarot. The first was a game painted by Michelino da Besozzo; it illustrated birds and gods. The second, the Visconti di Modrone deck, was a traditional game to which were added a series of 'trump cards' (Farley 2009, 39). Both were commissioned by Filippo Maria. The illustrations of the second deck are most likely an allegory of his life: "A game is a reflection of life and the game of tarot, with its evocative symbolism, made this relationship explicit." (Farley 2009, 51). The third, which would serve as a reference for future editions, is the Visconti-Sforza deck. It was designed for Filippo Maria's illegitimate daughter, Bianca Visconti, and her husband, Francesco Sforza. Therefore, two of the suits retain the emblems of the Visconti family, while the other two incorporate those of Sforza (Farley 2009, 39). Tarot was born as a card game, not as a divinatory device.

Although it's impossible to know for sure the meanings embedded in the Visconti-Sforza deck, it is a mistake to associate them with the esoteric symbolism attributed to them centuries later. Farley rigorously argues how these types of illustrations and metaphors were common in medieval art, theatre, and literature. The deck reflects Renaissance thought and belief systems in northern Italy, such as the concern for death and the desire for eternal life, or the importance of religion and the corruption of its institutions (Farley 2009, 93). It thus makes sense to assume these images allude to

worldly themes, and that the deck reinterprets them through the history of the Viscontis (Farley 2009, 49, 93). For this reason, the cards of The Moon, The Sun, and The Star caught my attention.

As previously mentioned, astrology was prevalent in Europe in the 15th and 16th centuries and, according to Farley, it was even more popular in Italy. Cities such as Bologna and Florence had their own horoscope (Esquerre 2013, 1768). People believed that diseases such as syphilis were ruled by the stars, and students forced Lorenzo de' Medici to offer a course in astrology when he inaugurated the University of Pisa (Farley 2009, 76). It is not surprising then that Duke Filippo Maria Visconti was passionate about astrology, and that this was reflected in Tarot. If the cards of The Moon, The Sun and The Star do not appear in the two decks designed for him—they only appear in the Visconti-Sforza deck—it might be because they were lost, not because they did not exist. Either way, it is not very significant because Francesco Sforza also believed in astrology. These cards evoke a passion for the stars for, in Renaissance times, there was no opposition between science and astrology (Farley 2009, 76).

We're witnessing a coupling between astrology and tarot, but not as predictive techniques, since tarot was just a card game. Astrology is reflected in these cards because the Renaissance entailed a renewed interest in classical literature, including astrology through writings like those of Ptolemy (Farley 2009, 76). Astrology was a predictive technique, tarot was not, yet one hand brought them together. The deck spread beyond Italy, but not without pictorial variations: the Tarot de Marseille version emerged in the early 1700s and became the reference both in France and Italy. However, at the end of that same century, removed from their context in both time and space, the symbolism of these images lost relevance and legibility, becoming mysterious (Farley 2009, 174). A few years before the French Revolution, Antoine Court de Gébelin coined the theory that these images came from ancient Egypt, carrying encrypted knowledge from this civilization. Indeed, the changes that French society was experiencing at the time led to a renewed curiosity for the occult—astrology, alchemy, spiritualism or divination—and tarot was mobilized to serve such ends (Farley 2009, 97). Its images were altered once again to include occult symbolism, first in France and then in England.

Cartomancy and the esoteric use of tarot emerged in France at the end of the 18th century, but they did not become a widespread phenomenon until the beginning of the 20th century. During that period, the publication of texts and cards by English occultists such as Aleister Crowley or Arthur Edward Waite meant a massive diffusion of words, symbols and associations previously reserved for initiated members of secret societies. Tarot gained popularity as a divination device: in 1909, the Colman-Waite deck was the first deck to be sold in England, and it remains the most popular (Farley 2009, 145). In the second half of the century, the New Age movement led to a new shift in tarot history, as its divinatory use became overshadowed by one focused on personal development. Indeed, after the Second World War, there is a flirtation between astrology and tarot and psychoanalytic currents, especially with Carl Gustav Jung's work.

Esquerre's hypothesis, which he validates at the end of his study, is that most people who read horoscopes or consult an astrologer are satisfied when these experiences *energize* them. Although there are disagreements between astrologers who defend a predictive use of astrology and others who emphasize its therapeutic dimension, many consider that astrology and psychoanalysis are two different ways of approaching the human psyche (Esquerre 2013, 576, 3104). Likewise, Jung's work served to establish correspondences between tarot's symbolism and the one found in the mythology, art or literature from various cultures (Farley 2009, 155). Farley also shares several examples that illustrate how the New Age movement combines tarot with astrology, magic or numerology, often for psychotherapeutic purposes. The feminist movement has also been very influential in creating new cards that combine feminism and neo-paganism to reverse hierarchies. New Age culture has brought inventiveness and fluidity to tarot cards, adapting them openly to different contexts, uses and causes. However, the author recalls that many still attribute tarot a false origin promoted by French and English occultists since the 18th century.

Just like astrology aligns itself with science for legitimacy, situating tarot's origins in a remote past full of wisdom, namely ancient Egypt, and using complex terms is also a way to claim authority. Convergences with psychoanalysis or psychology serve a

similar function, for promoting self-knowledge is less suspect than deciphering future events. I knew nothing of the history of tarot when I imagined the deck for *There is nothing old under the sun*, but I'd received a few tarot readings. Echoing those experiences, and sceptical of tarot's predictive uses, we made it very clear at the beginning of each card-reading session that we didn't know or wanted to read into the future. Our intention was to provide a space for playing, weaving, and thinking together at the Winter Garden.

Our deck was not designed for predictive or therapeutic purposes, it is an intermediary between the garden and its visitors. Although we borrowed tarot's formula—there is a consultant and a person who interprets the cards—we did not replicate its content. Many decks that offer a different iconography than Tarot de Marseille or Colman-Waite's, yet their inhabitants generally remain the same: The Empress, The Magician, The Fool, Temperance, etc. On the contrary, our deck has twelve cards, not twenty-two or seventy-eight, and each card refers to a plant in Helsinki's Winter Garden. The plants are meaningful in themselves. Their representation is not the reinterpretation of an archetype, for our desire wasn't creating a tarot deck, but to imagine one for the garden, informed by it.

We learned from tarot how to intuitively engage with an image, reformulate questions, and weave through facts, impressions, and sensations. Distancing ourselves from forecasting helped us remember we were not dealing with a session of cartomancy, but a performance. Likewise, we didn't aspire to facilitate therapeutic experiences, it was not our concern, and we don't know how to really appease doubts. The deck was simply how I chose to share my curiosity about plants and the Winter Garden. It allowed us to convey what we learned during the creative process and what we didn't. We aspired to let plant life give voice to an encounter, and card-reading is an intimate gathering between two people. In this sense, we dealt with challenges that astrologers and tarotists face during their consultations, like earning the consultant's trust and not losing their attention. Notwithstanding, I prefer the word *score* instead of technique to refer to our spreads, which I will return to in Chapter 2.

Finally, contrary to those professional astrologers who prefer to dissociate art and astrology, we recognize ourselves as artists: in our case, it is not a threat if consultants estimate our interpretation skills very subjectively, it is necessary. And let's not forget that *There is nothing old under the sun* is a master's project. The process was born within an institution, Uniarts Helsinki, and its purpose is to prove that I, as a student, have acquired skills in performance and live art. I've had access to a budget and quality mentoring, and I will be evaluated by professionals in the field based on criteria endorsed by TeaK's Teaching Council. The audience of this piece might have enjoyed it more or less, but, given the context, my legitimacy was not at stake. At least not in the same way as that of astrologers interviewed by Esquerre, who risk everything in one session. In other words, the quality of my proposal was yet to be seen, but I doubt those who attended did so to discern whether I was making art or not.

I've chosen to dedicate some pages to tarot and astrology because the two have popped-up in conversations revolving the piece. Seducing or frightening, these practices are deeply rooted in popular culture in the West. In fact, today, New Age culture is mainstream and highly commercialized: there are plenty of mobile apps dealing with astrology, tarot, and spirituality, which we've also tried to distance ourselves from. Even so, tarot's shadow was beneficial to *There is nothing old under the sun* —it scares away sceptics, but it's also magnetic. During the performance and rehearsals alike, several people approached us because they saw we were card-reading. The key is how to explain that *There is nothing old under the sun* is not an oracle or a tarot deck. The same way it isn't a prelude to inverted astrology: just twelve cards for a garden.

CHAPTER 2: WHAT DOES IT MEAN TO BE AUTONOMOUS?

Autonomy

A person is said to be independent when they don't rely on others, or when their judgement is not influenced by others' opinions. And yet, nobody is entirely independent. I've been able to do what I do because I'm supported by material and emotional networks that are nourished by my ancestors, that transcend my family and thrive through friendships and complicities that have learned to navigate rivers and oceans. And also thanks to the support of a handful of institutions. *There is nothing old under the sun* invites me to extend this support to a planetary level. Emanuele Coccia, companion voice, reminds us the world is what plants have made of it, and "every living being constructs itself starting from the same matter that makes up the mountains and the clouds" (2019, 39). I argue then, that if everything is interconnected, it's because there are still passages to be made, which leads me to autonomy.

According to the dictionary, an autonomous person governs their actions, they are self-ruling. From this perspective, I find the distinction between autonomy and independence is not apparent, yet we know they're not the same. Autonomy recognises we are never alone: it's the art of creating alliances and keeping distances. LAPS' admission process was long and lonely. Those of us who were selected were asked to act as a group before getting to know each other. At the same time, the programme's aim was to help us develop our respective artistic practices. The image of the solo artist, someone who works on their own, was for me a new and challenging horizon.

I came to Helsinki to digest previous experiences, and to think from which place, and with what tools, I'd like to be in the world. In a way, solitude was much needed. On the other hand, I'm a trained generalist: my work has always been complementary to the work of others, and these others were heterogeneous profiles. Collaborations occurred within an established framework where everyone had a clear role, and each contribution was necessary for the concretion of a specific task. However, my favourite collaborations always sprout spontaneously during encounters with people with whom I share similar interests and needs.

LAPS' context was different. We were six students, and five of us came from abroad. We shared an interest in performance and live art, but from very different experiences, cultures and knowledges. We were also an intergenerational promotion. Such diversity is rich in potency, but it needs strong foundations to be fertile. From my angle, care, a period of acclimatisation and necessary guidance, was pushed to the corner. This had consequences in group dynamics, regardless of the existence or not of affinities between us.

The structure of the programme, with new and eclectic workshops every week, and unnecessarily demanding projects —trips, exhibitions, and the organisation of a festival— did not contribute to a balance between group activities and individual practice. Moreover, after our first year of studies, we changed professors, a transition that suffered delays and entailed temporary repercussions. This is, of course, my vision of things; my classmates and the pedagogical team will have theirs. Likewise, the programme is constantly changing, it keeps reinventing itself: if I share my thoughts, it's because *There is nothing old under the sun* is both the result and a reaction to my studies.

Autonomy acknowledges interdependence and therefore relies on negotiation. Until I arrived in Helsinki, my reflections on this subject were bound to artistic processes and social struggles in Mexico and Spain, they emerged amidst companionship. *Who's here? What can we do together? How do we organise ourselves?* I'd never asked myself these questions alone, and I associate them with very concrete experiences. Although I've read a few texts, I do not have a theoretical definition of autonomy. I understand it as a pulse, a heartbeat, it is the desire to live a life that is not only survival, and it's the task of carrying it out here and now. But again, never alone, never abstractly.

During my time at LAPS, I had to look after my autonomy as a member of a group. I'm referring to reflexes that only today I recognise as attempts to take care of myself. They were negotiations that took place behind closed doors. Throughout my studies, I focused on protecting my inner child, in reclaiming joy in its most intimate realm. Choosing and having the opportunity to study performance art is a privilege and an

effort that involves other people, not only myself. There is no point in doing it without pleasure, yet the journey has been full of mishaps and misunderstandings. I don't know how to define the relationship with my classmates, and perhaps it would be counterproductive, but it was certainly complex. We managed to organise ourselves to overcome critical periods, but it was straining for everyone. It's not easy to be so few, so different, and be forced to make so many decisions together.

I began working on my thesis after group tasks were over. I'd managed to avoid several burnouts throughout a year and a half and keep a certain balance. Still, when facing my final work, I found myself apathetic, lost, and bitter. This triggered lots of anger. I had to channel it to go beyond lament and victimisation, to find a proposal I'd be ready to commit to and be accountable for. The act of creation is a social act, and I was not alone.

Healing the *chuchaqui*⁷

During our first semester at LAPS, Ray Langenbach, our professor at the time, asked us to come up with a family tree, a diagram of our social network, and an organizational chart of Uniarts Helsinki. We were free to choose the form of the tree, diagram and chart, but we had to present one of them with a performance. For my family tree, I printed the last pages of *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel García Márquez and the beginning of a chapter of *Voces de Candama*, a novel my father wrote. It reminds me of his village, where I'm writing today. In both texts, I was interested in the landscape: the wind, the village's topography, the colour of the earth, the ants eating Aureliano and Amaranta Úrsula's son, oregano, the weeds, the moths. I drew plants for the chart and designed my own tarot deck for the diagram, reinterpreting the 22 major arcana, and associating them with people from my inner circles.

I made the illustrations with oil crayons and the reverse of the cards with a New Performance Turku Festival poster. When addressing my classmates' questions, if I forgot the meaning of an arcane, I talked about the person who'd made me think of that card. The intention of Ray's exercise was to make us aware of networks that, according to him, will always nourish our work, and from which we cannot escape. I partly share this view, and another side of me rejects it. On this occasion, however, Ray was right. I became fascinated by plants through my friend Malú, and my curiosity for practices like tarot is a childhood affair: I've simply combined the two, my way. Much of what *There is nothing old under the sun* feeds on was already present in November 2017, when this exercise took place. What happened in the meantime?

Truth is I find it difficult to write about my experience because my relationship with these studies has been visceral. I drastically alternate between gratitude and resentment. A few questions might be the best way to introduce what I consider the causes of my discomfort.

⁷ In Ecuador, *chuchaqui* means hangover. The word is of Quichua origin, but its etymology is unknown. However, *chaqui*, of Quechua origin, means dry.

- Why were most of our subjects, if not all, organised in four-day workshops between 10 AM and 5 PM?
- Why were practical and theoretical courses organised in the same format without considering they involve different learning processes?
- Why did we have so many workshops? And what about the projects and trips, were they necessary?
- Why are optional courses, with a few exceptions, the only occasion to meet and work with other students from TeaK?

My main critic to LAPS is the overload of courses and group projects, and particularly their format. My hypothesis is that these issues concern, with their specificities, more than one programme at TeaK. This said, my field of vision is limited: it's shaped by my experiences as a student and as a foreigner.

I studied urban governance and cannot help but feel that to understand why things in LAPS and TeaK are the way they are, a policy analysis would be needed. One that would take into account that Uniarts Helsinki —a young university, well known nationally and abroad, but still working on its foundations— is more than the sum of its parts. From here, and after a brief contextualisation, it'd be worthwhile to pay attention to TeaK's environment before and after it became one of the three academies of Uniarts. Within TeaK, we'd focus on LAPS: why and when did it emerge, which decisions marked its beginnings, what have been their cumulative effects, in which ways the programme and the perception of it have changed over the years, what resources does it have, how are they managed, its place today within the university, etc. We should also research education policy in Finland and check degrees similar to LAPS in other universities, at least in Europe. It would also be useful to examine why training in the arts is usually organised in workshops, and how they have evolved over time in different contexts. Were I to commit to such a task, I'd need to gather data and dust off several books but, at least initially, these would be the guidelines that would inform my analysis.

Do I have the energy, the information and the tools to do so? No. I'm just trying to say I don't know how TeaK works, not even LAPS, let alone Uniarts Helsinki⁸. I ignore how our curriculum is decided, how pedagogical teams of different programmes engage with each other, or the way resources are distributed between and within the three academies. This prevents me from nuancing much of what I am going to write. I don't pretend to be neutral —I know what pedagogical dynamics and contexts I stand for— but I'd like to be more objective. Right now the latter is unlikely, so I'd like to make a clarification before continuing.

I don't know if it's the same with other programmes, but I feel that when we refer to LAPS, we emphasise too much professors in charge. So far, there have been three: Annette Arlander, Ray Langenbach, and Tero Nauha. There is no doubt their worldview and pedagogical approach have significantly influenced teaching and group dynamics. Notwithstanding, identifying LAPS with its leading professor would be a mistake, and we'd lose sight of structural issues. The person in charge of a programme has agency to decide on the kind of curriculum they cherish, favouring, for instance, study plans that are more intense or relaxed, more theoretical or practice-driven, etc. However, I ignore their actual room for manoeuvre. For my comments to be objective, I should be aware of the limitations that pedagogical teams face when making decisions as much as their capacity to influence and change their milieu. Since it escapes me, I will simply share a personal reflection.

On many occasions, Ray said our program was like a wine tasting, and I ended up with a huge *chuchaqui*. Now, if I think of TeaK, I see three tunnels. The first one is my admission process. It lasted six months and consisted of three stages: first, I had to send administrative papers and a motivation letter with a research plan; then, once I was admissible, I was asked to write three essays, and prepare a portfolio and a video; finally, I did a 5-minute performance via Skype, followed by a 25-minute interview. To access TeaK, all students go through the same tunnel or a similar one. The second starts when you begin your studies. I was no longer alone, there were six of us confined inside the same tunnel, jumping from workshop to workshop, from project to project. More

⁸ There is lots of information available on Uniarts' website: I went through it for Ray's exercise, but not this time.

than a tunnel, it feels like a hamster's wheel. Since I was busy, I can't tell how other programmes work, but I have no doubt they're also tunnels. I remember conversations with students from different degrees, and we were all quite overbooked: doing other things or looking in other directions was difficult or too costly. The third and last tunnel begins where mandatory courses and projects end. It's the thesis. Its structure is not as defined as that of the other two tunnels. It's less about intervening the tunnel and more about building it, and, if possible, transforming it into something else. I don't like tunnels, but, for now, *chuchaqui* and this metaphor are helping me digest and relate to my experiences. My time at LAPS and TeaK opened my eyes to other universes, but my studies left me with a feeling of despair that doesn't suit anyone well.

I empathise with Sruti Bala when she wonders what happens when the workshop format doesn't lead to involvement in the long run or becomes the only way to experience and practice Theatre of the Oppressed (Bala 2019, 213)⁹. In LAPS, we had workshops with several professionals, but it was *see you four days and goodbye*. Since our time together is limited, I'd have appreciated fewer, longer, and airier workshops. One example was the Art and Consciousness course. During six weeks, we focused on six different disciplines, not one after another, but in dialogue, and thanks to the coordination between facilitators. The course was open to students that were not from LAPS or TeaK, enriching the experience. The interactions with facilitators were less rushed, and we had time for closure. Why was this workshop an exception? Why didn't facilitators from other courses have a similar possibility? For me, it'd make more sense to organise workshops by affinity blocks to enhance reverberations and, in the case of the theoretical courses, to consider abandoning the workshop format.

Moreover, whether practical or theoretical, a workshop doesn't allow students to deepen what it invites them to engage with, especially if it's short and intense. It is assumed participants will have the opportunity to integrate the information and skills later (Bala 2019, 313). In my case, four-day workshops led to fragmented, disorienting, and alienating learning processes. To avoid the flood of information, I learned to

⁹ In the autumn of 2017, Sruti Bala gave a conference at TeaK about the effects of the workshop format in the practice and circulation of Theatre of the Oppressed. Here, I rescue from an interview by Julian Boal some of her arguments to articulate my experiences.

distract myself with discretion and not worry too much if I forgot what we'd seen in class. I never sought to offend, just not to exhaust myself. Still, I piled up readings and artists' references for two years, while I kept running around. Spanish poet Gloria Fuertes wrote: *la gente corre tanto porque no sabe dónde va, el que sabe dónde va, va despacio, para paladear el ir llegando*¹⁰. The cocktail of experiences we went through was unnecessary, it's to cling on to more things than can be digested in two years.

At the same time, occasions to look at each other in the eye were scarce. Each programme is its own world: once you enter LAPS, you spend almost all of your time with the same people, and I think this happens in other programmes as well. It's hard to lose sight of your classmates—which I find unhealthy—and it's just as hard to meet other students and find out what they're doing, why they're here. It's even more tricky if you come from abroad and don't speak Finnish. Therefore, although our semesters were intense, I signed up for several extra workshops, contributing to my own overload; first, out of curiosity, and second, because I needed to socialise. Optional courses were opportunities to meet and exchange with non-LAPS students. The workshop is the most common format for organising courses, and it is also the context where most social interactions occur.

In this sense, I sincerely appreciate and celebrate TeaK's optional courses. To a certain extent, they allowed me to choose my own pedagogical contents. They also gave me stability: although I never took the same workshop twice, I tried to re-encounter artists I'd already met. It's actually one of the reasons why I asked Maija Hirvanen to be my supervisor. In our first semester, Maija was part of our research panel, she gave a workshop for LAPSes during the second one, and I signed up for two optional courses with her in the third and fourth semesters. Without those two courses, I wouldn't know so well Maija's pedagogical approach, and I wouldn't have considered contacting her. Optional courses usually happen at the end of each semester, meaning they don't overlap with mandatory ones. There is room for them. But what would happen if we went a bit further? If instead of considering them as complementary, we recognised

¹⁰ I haven't found a proper translation, and I'm not too happy with my own, but here goes: *People run so much because they don't know where they're going, those who know where they're going, go slowly, to savour "arriving"*. The original poem is available here: <https://ellargoadiosquenoseacaba.wordpress.com/2017/04/26/la-gente-corre-tanto/> (last consulted on November 28th, 2020).

these courses are as important as core subjects —and perhaps even more? Would it change anything in curriculums? In addition, if there are optional workshops that last four or five days, they usually last two weeks or present a more versatile structure: there are already experiments within TeaK that explore other workshop formats.

I'm very much aware there are exceptions and counter-examples for each of my comments. My intention is not to discredit or minimise the daily efforts of teachers, technicians and administrative staff at TeaK. On the contrary, I've been treated well, and I keep some friendships close to my heart. However, overall, I consider TeaK a hostile environment. As Bala stresses, "the neoliberal rationale has seeped into the grammar of our emotions and thought in ways we have yet to fully fathom" (Bala 2019, 314). It's not clear to me what kind of relationships LAPS and TeaK wish to weave with their students. Uniarts Helsinki has a 7% admission rate, TeaK's is 3,5%, and LAPS' is 12% more or less¹¹. I already mentioned the admission process, and I won't focus here on the profiles of selected students, but I do wonder what happens once you're in. Based on my experience, programmes in TeaK are islands and somewhat cloistered. The academy can't assure and shouldn't force collaborations between students, but it can give time and space for them to emerge organically. We've gotten closer to feminist, queer, anti-colonial, and anti-racist practices in many workshops, fostering safe spaces and enabling other rhythms. It's important to acknowledge what is already being done, and I've learned a lot. However, if we don't question the general ways in which teaching is organised —short, intense, and isolated workshops— and if programmes try to solve these issues on their own, without sharing resources, then resisting and fighting the neoliberal reasoning Bala refers to will be increasingly difficult.

This essay is called 'Healing the *chuchaqui*', so let's focus on healing. Both LAPS and TeaK have offered me balsams to soothe my *chuchaqui*. I've already mentioned

¹¹ According to Uniarts' key figures, in 2020, there were 3 690 applicants and 265 admitted students. Therefore: $(265 \times 100) / 3\ 690 = 7,18\%$. See <https://www.uniarts.fi/en/general-info/key-figures/> (last consulted on January 3rd 2021). Regarding TeaK, there were 2069 applicants and 73 admissions in 2020: $(73 \times 100) / 2069 = 3,52\%$. In 2019, 52 people applied to LAPS, and 6 were selected: $(6 \times 100) / 52 = 11,53\%$. You can download TeaK's admission statistics here: <https://www.uniarts.fi/en/documents/admissions-statistics/> (last consulted on January 3rd 2021).

one of them, namely the optional courses. The rest includes 1-to-1 mentorships, the guidance during my thesis, and study rights. I will go step by step.

The 1-to-1 mentorships were a prelude to the guidance we'd be offered for the thesis. During three semesters, we had 10 hours of mentoring with an artist or researcher. In my case, it was Saara Hannula, Leena Kela and Pilvi Porkola. My dialogue with them didn't extend over time, but they were very supportive, and I'm grateful for their advice. Saara helped me think about a performance project we had to present in November 2017, when I hadn't landed in Helsinki yet. Leena helped me prepare for a research panel, and she invited me to land my interests within an artistic practice. Pilvi took over and helped me foresee the foundations of such practice. For both parties, 1-to-1 mentorships require careful attention, and the exercise can be very fruitful. These mentorships must exist. However, given the pedagogical context, I used mentoring more as educational therapy than as an exercise to deepen and question my work. To a certain extent, I believe a programme's negative externalities are taken care of through mentorships, who bear the weight.

Regarding the thesis, the conditions were excellent. We have two supervisors, two examiners, a budget —originally 1 500 euros, I later got 2 000 euros—, and we're assigned a producer —I worked with Maria Kaihovirta, who is wonderful. We can also request help from TeaK's technical departments if needed. LAPS gives us the opportunity to choose our supervisors and examiners, which is priceless. It requires us to think carefully how to accompany a process that doesn't exist yet, and that has a clear objective —graduation— but no shape. It also involves negotiations with the programme's professor. It's a mere procedure, but we still need to convince and argue our case, and that's important to me. I've experienced the thesis as a regenerative process and made the most of it *to understand what is my desire and whom I can share it with*¹². My supervisors Maija Hirvanen and Amador Fernández-Savater were empowering, especially during the first nine months of this process. It was a period of strong readjustments, and the two were very patient and generous. They helped lay the foundations for a performance yet to come. Their comments, questions and

¹² This is taken from a feminist love song in Spanish, but I find it fits this context too. The song is Rumbita del Sano Amor by Rosa Zaragoza: <https://www.youtube.com/watch?v=NChLJPYuWX4> (last accessed on January 3rd 2021).

recommendations allowed me to challenge myself with confidence and rigour, and make my own choices. They sharpened my awareness, which prepared me to work with my colleagues, whom I write about in the next essay.

For the time being, let's focus on study rights. In Finland, a two-year master's degree can be completed in four years, and even in five years if the extension is justified. It seems to me this measure contributes to a balance between studies and other areas of life: family, work, unexpected events. I came from abroad, and I intended to finish the programme in two years, but I changed my mind after the summer holidays. On the one hand, the first two semesters had been too intense. On the other hand, we'd dedicate most of our third semester to organise a festival that'd take place in February, and I knew I wouldn't be able to focus on the thesis until the spring. I decided to extend my studies one year and then two, using the four years available by law, but I couldn't have afforded it if I weren't a European citizen.

I began my studies in August 2017. That autumn, English degrees in Finnish universities became subject to fees¹³, except for citizens of the European Union, the European Economic Area, Switzerland, or people with specific residency permits. Programmes in Finnish and Swedish remain free for everyone, but I assume only a handful of international students are fluent in these languages. Privatisation is always dangerous and something to regret, but Finland is still a better place to study than many other countries. In fact, it provided me with better conditions to live and study than Spain, and I'm a Spanish citizen. However, were I to pay tuition, I wouldn't have been able to extend my studies. I was able to do so because I'm in a privileged position: I was born in Ecuador, but I also have European citizenship, I live in a student flat, I found a part-time job at a Mexican restaurant, and I receive financial support from my family.

¹³ Fees vary depending on the university. For instance, studying at Aalto University can cost between 12 000 and 18 000 euros/year, and between 13 000 and 18 000 euros/year at the University of Helsinki. In comparison, Uniarts Helsinki is much more affordable: between the 2020- 2022 academic period, enrolment fees for English degrees cost 5 000 euros/year, and it's possible to apply to scholarships to cover 50% of 100% of the fee. I've mentioned these two institutions because they are in Helsinki's Metropolitan Area and because I find the quality of their studies and international reputation is comparable to that of Uniarts. I checked the fees at <https://www.study.eu/article/tuition-fees-in-finland> (last consulted on November 28th, 2020).

Notwithstanding, these studies left me feeling very vulnerable and confused. And if I share this, it's not to victimize myself: students too, have agency. My classmates and I surfed the waves despite (in)tense relationships. On a personal level, I believe everyone figures out how to make sense of their experience by mobilizing existing tools or inventing new ones. Uniarts has its agenda, but so do we. I extended my studies one year out of necessity, to give life to a process with love. The second time, however, it was 50% necessity, 50% convenience. I've postponed twice submitting the pages you're reading, and I thank everyone involved for their patience. My fourth year of studies has been a buffer zone, it's allowed me to address uncertainties that were present before Covid-19, but that were sharpened by it. I'm ready to say farewell and leave lightheartedly. However, if a degree is designed to last two years, it shouldn't be challenging to complete it within that time frame. It raises even more concerns if we consider that extending one's studies is more costly for students who already have to pay enrollment fees in the first place.

This essay has been the most difficult one to write. Partly because I have mixed feelings, partly because I don't want to be unfair. I know it's got many holes, but I've written it because it's important to reflect on our environments —or at least try to. *There is nothing old under the sun* didn't come out of nowhere. Although there are many great professionals at TeaK and good infrastructure, the two don't guarantee emancipatory learning experiences. And the latter is valid anywhere in the world. I must also admit I haven't been too involved in TeaK's student life. I've answered surveys, held conversations with my programme's professors, and mentored a couple of new LAPS students. In this sense, my participation hasn't transcended the boundaries of my degree. And my thoughts won't solve any of the concerns raised in this essay. For this to be possible, we need to look at each other in the eye and exchange on multiple levels. Common issues shouldn't be confined inside the four walls of a programme or group of workers.

Miraflores

I met Mercedes Balarezo Fernández, Georgina Goater and Anni Pellikka during my studies at TeaK. We worked together on the spreads, the content of the zine, and we gave card-readings in the garden. We had already started working together when I invited two more people: Carlos Puentes Ramiro, a colleague from Madrid who was in charge of the graphic design, and Riku-Pekka Kellokoski, also from TeaK, who was in charge of the soundscape. Our working group was called *Miradores*, but after we moved to the garden, Anni named us *Miraflores*¹⁴, and that's our name now. The central question I wish to share here is the following one: how do we lay the foundations of the working environments we want to belong to? And by this, I mean preparing the circumstances for ways of working where empathy and respect for life prevail.

*

This process has given me lots of joy, but there are things to improve. I'm going to focus on two old acquaintances: time and money. I had a budget of 2000 euros, and I used most of it to pay the salary of Anni, Georgina and Carlos. The law did not allow me to pay Mercedes and Riku-Pekka: they were students and could only receive credits in exchange for their work. Hiring is costly, and it played a role in how we structured our work.

We calculated Anni and Georgina's salary according to the wage suggested by the theatre and dance union TEME: 147,17 euros per performance, half of it for rehearsals, namely 73,6 euros. To this, we must add 32% of employer expenses. Anni and Georgie only charged for rehearsals and performances. We organised ourselves in three phases.

Phase 1: workshops (52 h, unpaid)

- January: weeks 3-4-5, Fridays 10:00 to 17:00 and Saturdays 10:00 to 16:00.
- February: week 6, Friday and Saturday, same schedule.
- February, week 7: rest.

¹⁴ In Spanish, *mirar* means to see, and *flor* means flower, so Anni suggested a play on words.

Phase 2: rehearsals at the Winter Garden (12h, paid)

- February: weeks 8 and 9, Saturdays from 12:00 to 16:00.
- March: week 10, Saturday, same schedule.

Phase 3: performances (8h, paid)

- March: Saturday 14 and Sunday 15 from 12:00 a 16:00.

According to this schedule, Anni and Georgina were paid for three rehearsals and two performances. They received the same salary, 516 euros, and with employer taxes, the cost rose to 681,12 euros. Thus, both salaries summed a total of 1362,24 euros. After meeting with Carlos, we decided he would charge 400 euros net for the card's layout. The rest of the budget was spent on five uniforms and in printing the deck. The cost of the zine —pictures, design and printing— was on me. Asking LAPS for a second budget increase didn't seem right, and I could cover the expenses with my salary from the Mexican restaurant.

Not everyone received a salary and those who did also worked for free. We discussed this at the beginning of the project, and nobody objected, and I believe it's because I was unable to question the rules. There were no tensions because we organised ourselves in a way that worked for everyone, and because, in this case, the motivation to participate did not depend on money. However, thinking of the working environments I want to contribute to, it was a serious mistake. It would have been more challenging, but also fairer, to discuss salaries in detail to consider and imagine other ways of allocating resources (time and money). Even if it meant breaking the rules. Even if we'd reached the same agreement. It's one of the only things I'd do differently if I had the chance to. Despite good intentions, our working conditions were asymmetrical. They were not equitable even though everyone contributed with the same effort, dedication and love. At the end of the day, these people gifted me their time.

Having this in mind, group dynamics were flexible and respectful. Scheduled days were fully dedicated to the creative process. Already in November, we knew who couldn't make it and which dates, or when someone would arrive late. We agreed it was

not a problem, but if decisions were to be taken that day, they'd be made only among those present. I was responsible for organising and facilitating the working sessions. In retrospect, I think the process worked well because we imagined the "final performance" step by step. We needed to establish a system for card-reading, and we had to agree on the content of the zine, but we never forced an image of the "performance day". I made a general plan that I adjusted every week. Overall, it was not a stressful process, and schedules were respected.

The collaboration with Carlos and Riku-Pekka followed other rhythms. Carlos and I worked on the deck intensively from the end of December to mid-January. We coordinated each other very well, and the deck was in Helsinki by the end of the month. However, the making of the zine was more complicated, because I drafted the content in late February, after its assigned session at the garden. As such, we had less room for action, and the two of us stressed out a little, which created some tension. And since I'm not well versed in sound art, I didn't really know what to ask from Riku-Pekka. I gave him *carte blanche*, my only instruction was that it should be something simple. We met a couple of times to discuss it, and Riku-Pekka participated in the group sessions according to his needs and schedule. It worked well, but I could not accompany his process the same way I attended everything else, and that's something to improve.

*

I thought I'd go over the material conditions and work rhythms that informed the process before delving into the question of autonomy within the group. For me, each person needed to have their space and margin for manoeuvre. Initially, I wanted *There is nothing old under the sun* to serve as a platform to explore, through the lens of plant life, an aspect of everyone's artistic practice. This was very ambitious, and it did not happen. Unquestionably, each of us contributed to the piece from our trench. However, if there was time to settle the performance's logic, we lacked time to take it further valuing our respective perspectives.

To be a card-reader, it's vital to get to know and appropriate the cards. Ours were not accompanied by a traditional meaning, so we had to invent one ourselves. We also established a score for the readings (see next essay). And, on a personal level, it was

essential to develop a card-reading style. We'd need to focus on three things: the relationship with the cards, the relationship with the plants, and the relationship with the garden. Concerning the cards, I shared in Chapter 1 the exercise we did to get acquainted with them. Regarding the plants and the garden, I've included in Chapter 3 the activities I prepared, and you can find all *plant cheat sheets* in Annex 1. I believe they illustrate my approach well enough, how I tried to stimulate our curiosity and our gaze.

These efforts began with our first meetings and excursions in the spring and summer of 2019, before having agreed on a work schedule. During our first session, I proposed the exercise below to get to know each other better. It is an adaptation of another one I learned from Costa Rican artist Mariela Richmond in a workshop at Casa Mitómana, Quito, in December 2018. I don't know if it has a name, so I've called it *shoes&dwelling*s.

*shoes&dwelling*s

Step 1: Everyone takes their shoes off and sit in a circle.

Step 2: Each person introduces their shoes for 5 minutes (max). The action ends when everyone has spoken.

Step 3: The person in charge of facilitating the session explains the next step, namely constructing a dwelling.

Step 4: With the objects they carry in their bags, pockets or backpacks, each participant will build their own dwelling. If there are objects they prefer not to show, that's ok, it's up to them. There are only two rules: the dwelling must have an entrance, and the shoes must be by the entrance.

Step 5: Each participant introduces their dwelling to the rest of the group. It's customary to not enter inside them during the presentations unless otherwise stated.

I also brought three kinds of tape and a pair of scissors to use them to construct the dwellings if needed. Since I learned Mariela Richmond's exercise, I use it and adapt it to land in different places with what I have on me. The objects I carry with me say a lot about my situation at that moment. That's why I thought it was a good task for our first session. I knew everyone, not everyone knew each other, and none of us knew what the others were up to.



Two dwellings, one in the middle and one by the corner, in the back. Image: Daniela Pascual.

During that session, I also handed out notebooks. Everyone chose their *Miraflores* notebook, and Riku-Pekka inherited the only one left when he joined us. I wished to designate a space for the project and make sure everyone could write their reflections in one place. It would facilitate personal and group work. I'd be in charge of providing more notebooks if needed. The covers of our notebooks were made of the same poster. They're fragments of a drawing: the notebooks share the same style, they belong to a whole, but they are not the same. This logic extended to the clothes I chose for the performance: green jackets and black trousers, the same for everyone; black T-shirt and black boots, performer's choice. It was then up to each person to provide their personal touch. And the same thing happened with the readings: we had a standard score, and each of us a different accent.

Other significant steps were the first and only excursion to Tähtitorninmäki, and a meeting we had after the summer holidays. On both occasions, the group was incomplete. I adapted some activities and shared them with our missing colleague so they could do them in their own timing. When we arrived at Tähtitorninmäki, I

suggested that we spend an hour discovering the park in solitude through our individual artistic practices. We later contrasted our experiences to address *viewpoints* as a concept and physical space. In our post-summer meeting, we focused on the months to come, they'd be the most intense. I began by naming why I needed the input of each person involved in this process, why I'd reach out to them. After, we answered these questions to figure out how to organise ourselves:

- What do you think will be your situation this year regarding your study and/or working schedules? What rhythms and organisation of your time does it suggest?
- What do you desire (at the moment)?
- How wouldn't you like to be involved in an artistic process?
- What resonates with you or catches your attention about *Miradores*? How would you be happy as part of it?
- What would be too much for you?

More or less, this is how I tried to exercise autonomy at a relational level within this process. If you invite people to work with you, it's important to make it clear there's room for everyone. Beyond the initial agreements without which our collaboration wouldn't be possible, involvement was not predetermined. Everyone should be able to voice and decide to what extent they can and wish to commit, and it's from that place that we can negotiate and take care of each other. Finding such a balance is not easy. For instance, I'm bossy by nature. However, and especially in a context like this one, what is the point of giving orders? You can't control the desire of others. Thinking in terms of autonomy allowed me to overcome the hierarchy vs horizontality debate. I wouldn't dare say this was a horizontal process. It was my thesis, I'm the one being examined, and *There is nothing old under the sun* was my responsibility. Now, this doesn't mean I was anyone's boss, or that I held authority by divine grace. My role was to guide and take care of the process, but I couldn't do it alone.

*

At the Winter Garden, interdependency became evident through the delegation of tasks. It wasn't merely a demonstration of trust towards my colleagues: even if I'd wanted to,

I couldn't control everything. I already had enough with orchestrating the sessions and doing the exercises myself. The delegation occurred in two stages.

The first concerned the reading of the book *What a Plant Knows* by Daniel Chamovitz. We all read the epilogue and then divided the chapters between us. The book has seven chapters, and we were five people. Each person chose two chapters of their interest so we'd read the whole book, albeit in fragments. We didn't have enough time to become experts in plant life. The idea was to acquire some notions, related to each person's interests, and try to use them during the readings or in the sound design for the performance. Nobody checked who did the task and who didn't.

The second was when Georgina, Anni, Mercedes and I divided the deck between us. We drew lots to become the guardian of three cards/plants. I'd be in charge of standardising our card's traditional meanings, but first, we needed to choose its criteria. Likewise, retaining information about all twelve plants wouldn't be easy. Splitting the deck and asking my colleagues to research three plants was like feeding two birds with one seed. On the one hand, it'd be wise to have an idea of what we were looking for. Therefore, I prepared a series of questions that we answered separately before researching the plants. Our answers determined the criteria for the *plant cheat sheets*. On the other hand, I believed actively looking for information on three plants would help us remember them better. When I made the *plant cheat sheets*, I started again from scratch to use similar references for all plants. Still, it's different to get a ready-made cheat sheet with everything you need to know than carrying out research yourself. As we will see in Chapter 3, the work of plant guardians continued throughout the process.

Finally, we all invited people to practice and get feedback for our rehearsals. At first, we each took care of our own guests. When we became more confident, we began to exchange them or practice with strangers. Before each session, we went card by card to share what we knew. However, we did not have time to give card-readings to each other. Nor did we manage to test the soundscape—we had scheduled it on a day there was an orchid event at the garden. In a different context, this would've made me very nervous, but I'd reached out to my colleagues guided by a strong intuition, and that allowed me to stay calm all along. Otherwise, delegating tasks wouldn't have been so

easy. Trust had been present since the beginning, the process was a time to nurture it and take care of it. And we were ready.

*

On the weekend of March 14th and 15th, each performer had a paper sheet with all participants' names. We could check who would card-read to whom and when. There was food, hot drinks, and hydroalcoholic hand sanitizing gel. All that was left was to enjoy ourselves and be cautious. Miraflores was not a commune or a Temporary Autonomous Zone like Hakim Bey's. But it was, at least for me, the occasion to learn how to support that which we cannot see. To share what puts me into motion without fearing contaminations, change, this is. Learning, as well, to accept and welcome the help of other people. And finally, being able to let it go. Indeed, a precarious agreement gave birth to this performance. To continue collaborating with my colleagues and transform the proposal together, both my role and material conditions need to change. We made a few attempts back in the spring, but we are not planning to meet again, at least for now.



Miraflores at the Winter Garden. Image: Julius Töyrylä.

The audience

During one of our meetings, Maija asked me:

- What is your practice as a maker?
- What is your practice when you're with the working group?
- What is your graduation's work practice? How will it be for the participant's who'll come?

When my supervisor shared these questions with me, I hadn't made it to the Winter Garden or card-reading yet. I'm still unsure about what my practice as a maker is. I hadn't worried about it during my studies, and it stressed me out during the first months of my thesis. In the end, it's simple. There are a series of activities I enjoy doing, a few people I share my time, affections and thoughts with, and a way of structuring my reasoning that I've been taught and which I'm still trying to figure out: it all informs my work.

A performance is a research process on its own and, in my case, it's usually triggered by something I cross paths with in my everyday life. Perhaps that encounter sparked my curiosity, perhaps I'm upset by it. Either way, its origin is often bodily and mundane, even if sometimes I only manage to express it abstractly. Like any artist, I have interests and concerns, but I have no thread or regular practice. Despite recurring tools, I've always thought that whatever I do will change drastically depending on where I live and my life in that environment. In this sense, plant life might have become a temporary thread to weave through these issues. Anyway, until I figure out what I'm dealing with or find a format of interaction I wish to explore, I never think about the audience. It's like hosting a gathering: if your intentions are unclear, you'll likely have a hard time welcoming your guests.

This said, during my studies, I've mostly performed one-on-one. One reason is that I wanted to spend time with people, and this format is more engaging for both parts. The other is that I'm new to performance art. Even today, when I imagine myself performing in front of a large audience, only clichés come to mind, but I'm fond of non-academic

lectures like Mroué's. However, I remember he refers to them as non-academic lectures rather than lecture-performances because —and it's the case in *The inhabitants of Images*— he is not questioning the space or altering the relationship between the lecturer and its audience. Indeed, they often take place in a black box, he is on stage while he speaks, and we listen from the seating area. To delve in such formats, I feel I need to have something to say and disclose to an audience, and perhaps a more robust body of research. At the moment, instead of performing in front of a large group, I prefer *doing with* participants, be it one-on-one or in small groups. It makes it easier to listen and adjust. In this sense, although I wasn't a professed card-reader, I'd gone through the experience a few times and felt confident to play with it in the context of a performance.

Regarding autonomy, what room do I leave for participants to tag along or subvert my proposal? To negotiate with it on their own terms? I can't control their reactions and behaviour, but I can make an effort to foresee that my audience might disagree with me. If you're bringing something to life and its recipients turn it upside down, it might feel uncomfortable. I'm figuring out how to be less defensive, and learn how to embrace conflict with integrity. But first things first: one can't be challenged by an audience without audience members. How do I reach people? Who is my audience? When it comes to *There is nothing old under the sun* I soon realised it'd be mostly people from TeaK, for the promotion of the piece would predominantly occur through its institutional channels: its Spring 2020 booklet, their website and newsletter, etc. In that sense, approaching my potential audience was inseparable from how I dealt with TeaK's PR options and deadlines.

I have difficulties drafting promotional texts, especially when the piece doesn't exist yet, so I wrote something very general for the Spring booklet. It was sent to print in mid-December: I only included the dates and times, and I provided an informal concept of the piece. I didn't know the length of the readings yet, or if pre-registration would be actually needed, so I asked people to drop me a message if they wished to stay updated. I included my email address and, as expected, nobody wrote back. When the time came to share the registration link and make a formal invitation, I contacted people myself rather than have my producer, Maria, do it on my behalf. We only had 40 spots

available, and I desired to share my MA's final work with people I'd met during this time, or my colleagues' acquaintances. Maija also suggested artists who might be interested in the piece. The information was available online through the Winter Garden and TeaK, but we didn't send a general email to students and staff. I sent an invitation with the registration link to 80 people of my choice, while my colleagues shared the info on their channels. In three days all spots were filled. From then on, I was in direct contact with participants. This proximity made me feel less nervous, and it was congruent with the initial invitation in TeaK's booklet.

Being in touch with participants meant more work for me, but it proved beneficial. Some people who didn't get a spot joined our rehearsals, and we also had a waiting list. This saved us for the performance took place when everything began to shut down due to Covid-19. On Friday, March 13th, around 5PM, TeaK and the Winter Garden confirmed that we could go through with the piece, and my colleagues also agreed to it, so I sent an email to participants to let them know we'd be at the garden. We received many cancellations throughout the weekend, but I was able to fill all the spots thanks to the waiting list and people who approached us on site. At the time, I couldn't even imagine how much everything would change due to the SARS-CoV-2 virus. I was calm because *There is nothing old under the sun* is an easy production to reschedule or to adapt to another format, even if this means shifting the relationship with the garden entirely.

Most importantly, the performance came to life within a threshold: everything around us was already changing, yet we didn't know much about the virus. The event hadn't been cancelled because it didn't involve a big crowd. Still, there was a risk, but what were we risking? What were we really exposing ourselves to? I think nobody knew. Personally, I was not worried about not being able to present my work because, for the first time in years, I was ready. I had done my job, and I was happy with it. I felt my colleagues and I had enjoyed the process, and that's what I cared about the most. When we got permission to do it, we all said yes, probably because we didn't think we risked much. Regardless, performers and participants alike had to ask themselves this question: what is at stake? An uneventful gathering at a garden suddenly became something to consider, and this is what I rescue from that weekend. We often take

presence for granted, especially in contexts where state or other types of violence don't represent a daily threat. On this occasion, we were all reminded that we are bodies, and that when bodies come together, they affect each other. We breathe the same air. Suddenly, the atmosphere changed. Whether people decided to come or withdraw, it wasn't random, and their decision is what mattered the most. My thesis was not at stake, life was —life in a way we could not quite imagine. We were interacting like we no longer do, and many of us ignored the extent to which our health was at risk. But we knew, or at least suspected, each other vulnerable. In that sense, my respect and gratitude go to those who decided not to come, the same way that I'm infinitely thankful for those who did.

Why do we gather? To me, a performance is an occasion to look at each other in the eye. In 2021 it will be 10 years since I first set foot in a university, and ever since my challenge has been not to kill my curiosity. More precisely, it's been about discovering what I'm actually curious about, what I'm committed to. I conceive performances as pedagogical experiences that I tailor to my needs. They're my scaffolding against apathy. A performance is never an opinion, it's an act of creation. And it's through these gestures that I intend to re-enchant my presence in the world. And I'm never on my own. The readings in the garden were a moment of sharing research, of inviting others into a universe we'd brought to life, but that didn't belong to us. There was not much we could do about the coronavirus, except embracing any last-minute changes. But we could take care of each other, which we tried to think of the best we could. How to resist the temptation of governing the audience? How could we invite others to inhabit this proposal? Were we really willing to let go of our control?

There is nothing old under the sun was framed, were it not it'd mean I'd failed to do my job. Now, the fact that the options were limited does not mean there was no room for agency. Before the performance, my ways of sharing agency were subtle:

- *Invitation.* I reached out to people I wanted to share this piece with, but I cannot expect others to be interested in my work —nor reply to my emails, for that matter. My policy is to leave to chance as little room as possible but to not be pushy. If people don't show up, it's ok. If I worked on audience mediation, I'd

feel differently, but as an artist, all I can do is prepare rigorously and be aware of my choices. Moreover, card-reading is a practice many feel sceptical about. Pushing people to get a reading is condemning it to failure.

- *Registration.* I sent an invitation with a registration link that allowed to considerably customize one's reading. My colleagues and I worked in English, but I thought it'd be nice to have the option to give and receive readings in one's native languages. Therefore, if all sessions could be experienced in English, participants could also choose to have it in Finnish or Spanish. There were four card-readers, and their identity was public, so it was relatively easy to do the math. If you chose to have a reading in English/Finnish, Anni would be your reader. If you chose English, it'd be Georgina. If you chose Spanish, it'd be either Mercedes or myself. In the latter case, it was a 50/50 chance; I tried to distribute people evenly so that Mercedes and I read the cards to friends and strangers alike. There were only 40 spots, and it was first-arrived first-served, so not everyone got to choose their preferred reader, but the intention was there. It was important because many people joined to support their friends, and because card-reading is an intimate encounter: it's better when you feel comfortable with your reader. When registering, participants could base their choice on availability (day and time), on language, or on the reader they'd hope to get. It made our life easier, for having to distribute all consultants between the four of us would've been messy, time-consuming, and too Machiavellian.
- *Follow-up email.* About a week before the performance, I contacted every participant. I confirmed the day and the timeslot of their reading. I also let them know who their reader was and how to spot her in the garden. Indeed, there wouldn't be someone to welcome them at the door, so they'd need to find us directly in the garden's left-wing. It worked out pretty well, nobody got lost. Reminding participants the performance was approaching was also a way to make both of us accountable. It allowed people to cancel in advance if they couldn't make it. The coronavirus email was an add-on to my initial follow-up message. Had I not sent it, and given the situation, I'm sure many would have forgotten to let me know they were not coming.

The invitation, the registration form and the follow-up emails allowed me to connect with participants before the performance. They reminded me, and hopefully the audience too, that a performance is a gathering, that people are caring for it, and that there's nothing to fear: it can be adjusted, and it's always ok not to come. The piece's vibe and context asked for proximity, and I appreciate being in touch with the audience. It's not necessarily possible nor pertinent but, at least for me, reaching out to people is part of the performance itself. Artistic choices are involved, and they must be negotiated with those in charge of producing and promoting the work. Given that *There is nothing old under the sun* was my thesis project, this was not an issue: in general, TeaK let me do my thing as long as I respected deadlines, and my producer, Maria, was of generous support.

In the garden, participants were asked to make concrete choices. While structuring the spreads, we had to acknowledge that not everyone who'd come to the performance would necessarily be into card-reading. Therefore, we couldn't expect people to share a personal question with us out of the blue. Moreover, these readings had been thought in dialogue with the garden, so we chose to offer participants two options. We could either focus on a question of their preference, or on their presence in the Winter Garden. The two spreads followed the same structure, *me/my path/my potential*. We preferred the latter over one like *past/present/future* because the readings were not about fortune-telling. Having one spread instead of two was also more practical, as it helped avoid confusions and mistakes from our end. In that sense, *me/my path/my potential* was easy to adjust for both a personal question or a visit in the garden. I will attempt to unfold their logic.

SCORE FOR A CARD-READING SESSION

1. Greeting & opening questions:

- Is it the first time you're getting a reading?
- What is your relationship with plants?

2. Introducing the options available:

- A question of your choice.
- Your presence in this garden today.

Option 1: personal question.

- This deck does not answer yes or no questions.
- Ask yourself what it is that you want to know and why it matters to you. It's important you don't ask a question you already know the answer to.
- Timeframe: how long would you like this question to keep you company?
- The card-reader and the consultant reformulate the question if needed. The consultant must feel comfortable with the question and its phrasing before moving on.

Option 2: presence in the garden.

- The reading's purpose is to help consultants be surprised by the garden's inhabitants. How to encounter each other? —meaning the consultant and the space. The reading is part of their visit, it operates as the preamble of the rest of it. The cards suggest consultants what to focus on, where to go, and an attitude to embrace during their visit.

3. Shuffling & spreading the cards:

- At this point, card-readers handle the deck to consultants.
- Shuffling is a moment of concentration, of connecting with the deck. Consultants silently set their intentions for the reading.
- When they're done shuffling, consultants break the deck in two and then put the half in the bottom on top of the other one. Then, they spread the cards on the table however they prefer.

4. Choosing the cards:

- They choose three cards: the first one for *me*, the second for *my path*, the third for *my potential*. After selecting the three cards, they can turn them around.

5. Interpreting the cards (questions & suggestions to consultants):

- 1st card: *me*. What do you see in this image? What is happening?
- 2nd card: *my path*. Look at the card and think about your habits concerning the topic of this reading. (Consultants don't share their answer).
- 3rd card: *my potential*. What do you feel when you look at this image? What sensations manifest?
- After going through all the cards, the card-reader makes connections between the three and the consultant's question (or Option 2's).

6. Farewell:

- The readings end with a short bodily meditation. Each card has a movement associated with it. Consultants choose the card they feel the closest to, and card-readers guide and improvise the meditation based on that specific card. It's the occasion to let the information sink in or drift away, to reawaken the body and leave with a general and embodied sensation of the reading.
- When the meditation is over, consultants turn the cards around and return the deck to the card-reader.
- The card-readers hand them a piece of paper and a pencil to write what they wish to remember from the reading. They also give them a zine.
- The zine is an invitation to keep exploring the garden. Inside, participants will find the cards, photographs of the plants to spot them, and scores to engage with each plant.

In Chapter 1, I mentioned I prefer the word *score* rather than *technique* to refer to our spreads' logic. Like an astrologer or tarotist, we needed to establish a conversation with our consultants and keep it rolling. However, this was a performance, not a regular consultation. We didn't have a technique to help us decipher the future or *give energy* to our audience. We had a score to unveil each plant's features while addressing a question of interest for the person in front of us. Let's zoom in to point **5) Interpreting the cards.**

Option 1: personal question

- **1st card: *me*.** What do you see in this image? What is happening?

The first card sets the tone for the reading, it's like a warm-up. It draws our attention to the consultant's daily life, to what already manifests in their existence concerning the question at stake. It aspires to shed some light on how the subject has been addressed until now, or give new insights.

Queue for the card-reader: focus on the drawing to open up the card and value the actuality of that plant in the garden. However, let the consultant's answer trigger the conversation and guide your contextualization. In this position, you decide what other aspects of the card to highlight.

- **2nd card: *my path*.** Look at the card and think about your habits. How do you usually approach this subject matter?

When it comes to the second card, participants don't share their answer. We invite them to think about their habits and patterns privately and without judgement. The card-reader will then let them know what they see, and consultants will draw their own comparisons. My path focuses on temporality. It focuses on the question's time frame as chosen by the consultant and the experience of time. It also gives hints about what to pay attention to during one's path —a path not traced in advance.

Queue for the card-reader: the plant's life cycle and whether it is fast or slow-growing will inform your interpretation. Mention which environmental factors are best suited for this plant; what it needs to grow without difficulty, and any limiting factors that affect its growth. The drawing adds another layer to what consultants should be observant of during their path. In this position, value plant physiology. For example, if the illustration depicts a flower, explain in your own words what a flower is to a plant, and try to create a *flower-path* connection.

- **3rd card: *my potential*.** What do you feel when you look at this image?

The last card emphasizes sensations. It alludes to the consultant's potential, to what is part of their essence but might not manifest in their everyday life (cf. 1st card). It makes visible a trait or attitude that the consultant carries within, which could help them approach the question differently, uniquely.

Queue to the card-reader: listen carefully to the consultant's sensations to start your interpretation. Bring forward why that particular plant can grow in its original habitat, and how it adapts to other environments—for example, the garden. Mention its uses and properties.

- **Ending:** wrap-up.

Queue to the card-reader: recap your interpretation of each card very briefly, and share the connections you're able to weave between the three, and that you find pertinent concerning the consultant's question. Ask the consultant if they have any doubts or if they want to know more about a particular card/plant.

Option 2: *presence in the garden*

Option 2 follows the same structure and queues as Option 1 but adapts it to the consultant's visit in the garden. We provide the question. My phrasings tend to change, but I have two questions of reference:

- *How to let myself be open to surprises here, today?*
- *How to encounter the garden during my visit?*

Particularities of the spread in Option 2:

- **1st card: *me*.** What do you see in this image? What is happening?

The first card focuses on the consultant's arrival. Why are they here? What are they bringing to the garden? How to give birth to their encounter? And what mood does this

card suggest? Locate the beginning of their visit to the room where this plant can be found.

- **2nd card: *my path*.** Look at the card and think about your habits. What is your relationship with gardens? Have you visited this one before?

The second card draws awareness to the particular space where the reading is taking place. It invites participants to think about their experiences of gardens, how they inhabit them. On this occasion, temporality is bound to the length and pace of the visit, to its rhythm. The drawings hint to tangible things to pay attention to. The plant's location is another spot to visit and from where to approach the garden.

- **3rd card: *my potential*.** What do you feel when you look at this image?

The third card appeals to the consultant's potential to listen. To their capacity to connect with the garden beyond the original purpose of their visit or the performance. The consultant's sensations about the card could significantly inform the rest of their visit. This card complements or provides another mood than the one in the 1st card.

*

Lewis Mumford tells us there are utopias of escape and utopias of reconstruction. The former help us evade, while the latter allow us to negotiate with the world on our terms¹⁵. And I think we can say something similar about card-reading. It can help us to weigh a situation, create space to think and maybe change our perspective, or we can use it to (try to) impose a narrative or find refuge in automatisms. That's why I mentioned in Chapter 1 that I prefer to distance our proposal from mobile apps dealing with tarot or astrology. Due to the medium through which they operate, they're prone to immediacy and nonsense consumption. A face-to-face reading takes time, and it's an encounter with another person. I'm less fond of card-reading over the phone, which I've done several times, but liveness still manifests through voice. No doubt there will be those who do card-reading to make easy money. And there are consultants who, in a

¹⁵ I quote from memory.

reading, look for an answer instead of a question. I, for example, swing between the two. *There is nothing old under the sun's* readings have been designed to foster encounters and intimacy through plant life, but they don't have a therapeutic vocation. It's not that I deny or reject a card-reading's potential for it, it's just that we are performers, not psychologists, therapists or spiritual guides. We have a responsibility with our audience, caring for the situation is imperative, but we cannot guarantee a specific or optimal result. In his book, Esquerre also reminds us that, during a consultation, both astrologers and consultants contribute to keeping the conversation going. Indeed, we must also avoid falling into the cliché that card-readers manipulate their interlocutors. Both parties have power; it is a negotiation that comes and goes, that's being built. We've tried to share our research through card-reading while leaving empty spaces so we can meet consultants. In fact, without the audience, the scores I've shared wouldn't exist, for participants themselves have helped us make sense of the spreads. If we have been able to alter our guidelines, it's because during a card-reading two people are looking in the same direction and we, performers, need to be able to react, adapt, and respect the person in front of us.

CHAPTER 3: HOW TO WORK FOR SPACE?

for space

On January 14th, 2020, I wrote in my notebook:

This performance is not about:

post-humanism

climate change

actor-network theory

queering Botanic

eco-dramaturgies

working for space (doesn't feel like it anymore)

How do I get closer to a place?

What's at stake in this process?

How do I make choices?

What are we doing in this garden?

Our group sessions would soon begin, and I was feeling a little anxious. It's the same anxiety that visits me when I need to position myself, but I don't know how to. *Where do I want to go with this?*

I know more about what I don't want than about what I do want. Frequently, although not always, I proceed by elimination. The list in green reflects pressures I felt concerning *There is nothing old under the sun*. I became fascinated by plants a few months before leaving Madrid, and when I arrived in Finland, it flowed through my veins. At TeaK, I discovered through performances, lectures or workshop discussions other ways of conceiving and approaching non-humans. However, I wasn't sure there was room for me in those circles, or if I'd manage to engage with these discourses without losing the thread of my intuition. Anyway, as I mentioned in Chapter 2, our courses were short and diverse, and I didn't find a way to feel/think about my relationship with plants within my artistic practice. My list is not a rejection of theories or concerns as such, it is a rejection of them as labels and buzzwords. They're seas I haven't sailed, but they're very present in my circles: I felt, without anyone having to say a word, that I had to follow those paths. Reminding myself in my notebook that *no, we're not taking that route, not right now*, helped focus on what I already carried with

me. It had been latent for two years, and it was a place where I could and desired to work from.

There is, however, one exception. It's *working for space (doesn't feel like it anymore)*. That I'd chosen. It doesn't embody rejection but a change in perception. The name of this chapter is How to work for space? I formulated this question and the other two that structure this report during a session with Amador in October 2019. It was shortly after I'd left the Observatory. It echoes *for space*, a book by British geographer Doreen Massey. A few fragments were enough to nourish this process. Throughout its pages, I rescue a deep affection and respect for space. Thus, I wanted to keep Massey close to me while laying the foundations to work at the Winter Garden. Hence the question's formula: a desire—to work for space—and a doubt, not-knowing—how. To address my change in perception about *working for space (doesn't feel like it anymore)*, I will review some concerns that will also allow me to clarify how this piece relates to site-specific art.

Let's start with the book, or rather, with a sub-part of a sub-part, *Traveling imaginations*. A paragraph will do:

For the truth is that you can never simply 'go back', to home or to anywhere else. When you get 'there' the place will have moved on just as you yourself will have changed. And this of course is the point. For to open up 'space' to this kind of imagination means thinking time and space as mutually imbricated and thinking both of them as the products of interrelations. You can't go back in space-time. To think that you can is to deprive others of their ongoing independent stories. (...) You can't hold places still. (Massey 2005, 124-125).

Massey invites us to conceive space in its multiplicity. Being in a place is already altering it: space is the product of social relations (Massey 2005, 118), the meeting of human and non-human trajectories. This statement may seem obvious, but in my experience, it is often overlooked. We often think of space as a surface, as something static. Quoting Henri Lefebvre, Massey reminds us we use the term space unconsciously, and how difficult it is to challenge inherited imaginaries. Having studied urban policy, I consider myself part of the problem. One of my tasks—which I've begun, but it's still pending—is to figure out what I mean when I use the word space in different contexts.

Regarding the garden and our performance, I wonder how to communicate with a flower or an ant. Several disciplines help us to better understand what a plant or an insect is, but the truth is I can never know for sure what happens when we cross paths. I can only play and commit to playing. In this sense, working for space means working for a wholesomeness that exceeds me, and that goes beyond any human construction or concept. Therefore, this chapter's question is utopian, and I wrote in my notebook (*doesn't feel like it anymore*) to recognise my limits. Still, it is a necessary question. It pushes me to not take things for granted and question my ideas, presence, and relationships with what surrounds me and is surrounded by me.

I'm concerned about what environments we're able to imagine, create, and nurture. With the mass production of images and the compression of time and space through the web, it seems we're witnessing a decline in our capacity to imagine and in our autonomy regarding what we see and remember. Richard Kearney argues we are no longer aware of who produces and controls the images that condition our consciousness (Kearney according to Pallasmaa 2013, 13). I'm determined to resist, and for me, it involves exploring how architects, urban planners, public servants or engineers, among other profiles, conceive space. What informs their imaginaries? This requires going beyond theories and ideologies, and I'd like to research it through my artistic practice, for it's one of my favourite ways of being in the world and creating worlds.

However, although I use the word site-specific or site-oriented to refer to my artistic practice, my relationship with space finds its roots elsewhere. I read Miwon Kwon's book, *One place after another: site-specific art and locational identity*, at the beginning of my research and it's been instructive. I hope to establish a more conscious dialogue with these references in time, but it is not my priority at the moment. In fact, if I didn't work in a black box at TeaK or in a gallery, it's because I'm still afraid of these spaces. I find it more natural to work in the street than in a theatre.

Regarding the Winter Garden, which belongs to Helsinki's City Council, it's worth mentioning we decided to go with the flow. We adjusted to their opening hours - from 12:00 to 16:00 on weekends - and we didn't insist on special requests. Sometimes, changing the rules of the game is pertinent, but on this occasion, I did not consider it

appropriate. On the one hand, the more simple the proposal, the more autonomous we'd be. On the other hand, the language barrier didn't help establish a more informal relationship with the garden's team. I also have the impression it's a small team, and they're rather busy. However, we chose to distance ourselves from some trendy activities in the garden, for instance, taking pictures. Indeed, it's a famous spot for wedding, graduation, and fashion photoshoots. And I feel like the plants become nothing more than a green background. It explains why there are no videos or photographs of the day of the performance. We took the plants and our group's photos on a Saturday morning before the garden officially opened its doors. Precisely, let's not forget this is a public place, working there means negotiating with the people in charge and all the beings that, like us, arrive at the garden or inhabit it, who make the garden. It's what Massey tells us: you can never go back to the same place, all you can do is catch up.

I don't know how to work for space, I think it's impossible, but I also believe our gestures create realities. In this chapter, I will not reflect on the quality of our work. I will simply share our working materials, for that's how we got closer to the Winter Garden and developed our relationships with this place.

Ways to approach a garden

During November, I cultivated the habit of visiting the garden. I got there without any clear intention, except spending time there at different moments of the day. I didn't bring a notebook nor prepared any exercises. I did sit down to eat, I also walked around and looked at people. Sometimes, I only managed to arrive 15 minutes before closing time. On other occasions, I'd spend a few hours there. Going to the garden every week was the ultimate test, for I had failed to do so with the Observatory.

After having visited the garden on my own several times, I organised four visits with Mercedes. The first time, I suggested she go around the garden as she pleased; for the following ones, I prepared activities she'd try out while I started to focus on other things. The visits during November and December triggered many thoughts and ideas, but I knew I'd have to follow different guidelines in January for we'd have less time available for our group work.

Over the Christmas break, I focused on two things: drawing the cards and planning our group sessions. Regarding the latter, I wasn't clear about how to facilitate a rapprochement between my colleagues and the garden. Some of them knew it relatively well, and one had never been there before. Participant observation is a method I'm quite fond of, but it's also strict. Since its aim is to gather data, its questionnaires are actually very targeted. If I were faithful to it, I would find myself preparing questions for my colleagues as if I wanted them to verify something about the garden. On the contrary, I wished to invite them to look at certain things without corroborating anything.

In a bookstore in Burgos, I found the book *How to Read Gardens: A Crash Course in Garden Appreciation* by Lorraine Harrison. I'm not an expert in gardens, so it helped me guide my gaze beyond what had caught my eye at the Winter Garden. I prepared an observation form following Harrison's suggestions and the idea of a bastard participant observation. We worked with it during our first visit to the garden as a group. Since we all have different backgrounds and pay attention to different things, the guide would allow us to ask ourselves the same questions, on the same day, in the same place.

Comparing our answers helped us become aware of our respective points of view, which I tried to integrate into future sessions.

Weeks later, I booked a guided tour of the Winter Garden. I had no other way to access information about its history: there isn't much data available on the internet, and I don't speak Finnish, so I ruled out archival work. Thus, tourism ceased to be an object of study to become a tactic of rapprochement. During the tour, we learned basic yet necessary lessons: when was the building built, why and by whom, how it's changed over time—the entrance is no longer the same, the floor used to be sand—or what is nearby. Our guide also told us anecdotes about a coffee plant and some agaves—it seems the oldest one was planted in the 1970s. This information didn't influence the readings significantly, but it gave me confidence. The tour dissipated some of our doubts and allowed us to contrast the impressions we'd gathered through observation form with other types of references. The experience also made us aware to what extent our proposal differed from tourist activities.

The questions and clues for plant guardians generated links between performers, the deck, and the plants. They also helped us find the criteria for the plant cheat sheets, our deck's equivalent of tarot's traditional meanings. As I stressed in Chapter 2, delegating tasks was essential. Although we'd need to study all cheat sheets in-depth, I found it unrealistic to expect we'd manage to get to know all plants equally well. Therefore, I decided to distribute the twelve plants and have each performer focus on three of them. These exercises shaped our respective ways of engaging and referring to the plants. They informed the way we each interpret the cards and guide our meditations. In other words, they allowed us to develop our accent. They were also useful while preparing the zine, and were accompanied by a couple of readings. Overall, this is how we approached the garden and some of its inhabitants while preparing for the readings. You will find more details in the following pages.

OBSERVATION FORM

(to be read after having spent some time in the garden)

Is this your first visit to the Winter Garden? When was the last time you were here?

Do you often go to gardens? What do they look like? Is this one similar to the ones you're used to?

What is the purpose of this garden? What kind of garden is it? Does it have a particular style, or does it remind you of a particular one?

How old do you think this garden is? Why?

Who do you see around you today? What are they doing?

What are the plants of this garden like? Are they the same in each room? How do the different rooms relate with one another? Is there one you prefer, why?

What do you think was going through the mind of the person who designed/owns this garden? Do you think they imagined it would look like this today? What do you think they desired, and what do you desire here today?

What are the ingredients of this garden? Name them and make a list (it doesn't need to be exhaustive).

Do you think this space has limits (or stretches them)? How about your limits in this space?

Have you taken a look outside? How do the outside and the inside of the garden communicate?

Pay attention to colours, smells, surfaces, the temperature.

How would you like to (re)connect with this place and spend your time here?

*

CLUES FOR A PLANT GUARDIAN

Introductory questions

(TeaK's library, before researching the plants)

- Had you encountered or heard of this plant prior to this project?
- If yes, what do you know about it? Which lived experiences/situations does it echo for you?
- What would you like to know about plants in general?
- What do you need to find out about these 12 plants for them to hold meaning for you?
- What do you think we must know about them in order to structure a spread (reading context) and read the cards (interpretation, sense-making)?

Score for a plant guardian

(to do at the Winter Garden either for 1 plant or 3 plants)

- How does this plant look like? Based on what you perceive, what is it like? *Allow anthropomorphism to flow at this stage if you find it helpful.*
- What is this plant doing? Focus on actions and this plant's characteristics. *Use the "-ing" verb form to answer this question.*
- Is it inviting you to carry out an action? Which one? Can you try it in this context (here-now)? *If yes, do it. If not, how do you imagine it?*
- How do you feel now? How would you invite this plant to tune in with this feeling/sensation of yours? *Make a sensorial portrait of the meeting between you and this body (a movement, a sound, a way of breathing...).*

Follow-up questions and observations

(at the Winter Garden, if you have time)

- Where is this plant located within the garden? And in relation to the other plants you're guarding? Are they close or far?
- While you're sitting or standing near this plant, are you able to locate yourself in relation to all the other plants in the deck? Do you know where they are? Try to draw a mental map.
- Take a look at this plant and at the card associated with it. How do you feel? Can you find what you're looking at in the image? What are the resemblances and dissonances? Write down your sensations/impressions/thoughts.
- Imagine this plant disappears. What would you like to remember? Or what's the first thing that pops up in your mind? Make a quick sketch of the plant...something you see or perceive right now that you want to remember.

*

CRITERIA FOR THE PLANT CHEAT SHEET

(chosen collectively & to be compiled by Daniela)

- **NAME(S):** scientific and colloquial ones; keep an eye for symbolic meanings & contexts.
- **HABITAT & CURRENT STATE:** is it wide-spread, in danger of extinction, considered invasive, etc.
- **CARE:** type soil, lighting, watering, etc. What does the plant need to grow and survive without "struggling".
- **LIFE CYCLE:** does it live long or not, how it reproduces, if it has a special collaborator in the task, etc.
- **USES & PROPERTIES.**

Two books, two gifts

The first one, *What a Plant Knows* by Daniel Chamovitz, is courtesy of Essi, for I discovered it during her workshop. The book provides parallelisms between plants and human senses —sight, smell, taste, touch, hearing; orientation and memory— and was crucial in approaching an experience of life that is very different from our own. We all read its epilogue, “The Aware Plant”, and shared the rest of the chapters between us according to our interests. Therefore, none of us has read the whole book.

Chamovitz was useful to address anthropomorphism. I believe the latter, freed from anthropocentric inclinations, helps us being in the world —to know ourselves, care for others, and love each other. I’m sure my colleagues and I humanised the plants at some point in the creative process. Moreover, the readings also trigger parallelisms and associations between the cards, the plants, and consultants. In this sense, Chamovitz became the voice of a healthy detachment. He taught us basic notions of plant biology, pinpointing how plants are aware of their environment. But above all, he made it very clear that we’re only a part of that environment, our relationships are asymmetrical. It’s not unusual for someone to become fond of a plant, but the truth is that, for that plant, that person is only an external pressure, not a singular being. Likewise, plants don’t get sad or happy, these are our interpretations and projections. During a reading, it was forbidden to fall into this trap. One thing is to speculate with an image, and another to attribute human emotions to plants. However, it’s true that, in the zine, the symbolism associated with each plant alludes to human qualities —perseverance, independence, nostalgia, etc. They are a reinterpretation of some of these plant’s features —for instance, their name or their uses— and they’re an echo of the readings. All in all, this piece is our way of sharing our curiosity and awe about the plant world: becoming attached or establishing links with these beings is part of the experience, but we must understand that it’s not reciprocal, and here lies, for me, the beauty of *There is nothing old under the sun*.

Amador recommended *The life of plants* by Emanuele Coccia during a meeting in Madrid in December 2019. Contrary to Chamovitz’s book, I read it entirely and then shared some passages with my colleagues. One morning, I read chapter 10, on roots,

while Anni, Georgie and Mercedes laid on the floor with their eyes closed. As I was reading, sounds and fragments of words guided their movements in space. The three of them have a solid somatic and bodily practice, so it felt very natural. Actually, it was Mercedes' suggestion. Coccia's style made the task easier, for it is very poetic, and I'd say erotic: he shares reflections on plants and the cosmos rather beautifully. This said, we didn't always understand what he meant, so we decided to keep a safe distance. We didn't share with consultants expressions or information that we couldn't clarify or translate, for example, *cosmic mixture*. In fact, about a week before the performance, I selected sixteen passages that I considered simple and evocative alike. They were the cherry on the cake: we could evoke them to spice up a reading, but they were not essential. A stem could become a *mezzanine*, a leaf, a *bird without flight*, a flower, an *attractor*, the roots, an *esoteric body*, and breath, the *art of mixture*. Each of us was free to become absorbed by these passages as long as we managed to bring them to our respective terrains.

Both books belonged to our Winter Garden toolkit. We used them like manuals, discovering their content according to emergent needs. We are artists, not biologists or gardeners, so it was evident some books would be necessary to get to know the world of plants, but only to a certain extent. My ambition was to create a performance valuing the garden and the knowledge my colleagues and I already carried with us. I took great care to not impose books on our process. In this sense, Chamovitz and Coccia are two complementary voices that have accompanied us, but they are not the only ones nor the most relevant. Without doubt, when I reach out to them, I always learn something, which gives me peace of mind because it reminds me this has only begun. I've got lots of work ahead of me. The metaphors and knowledges associated with each card are infinite. They feed on readings, songs, and other experiences, like random encounters in the street with some of the twelve plant species that give life to our deck. Finally, knowing everything is not on the agenda. To know is not to accumulate. If there's something I rescue from *There is nothing old under the sun*, it's the value of making art with friends—both in the colloquial and political sense of the term—and with what's within our reach—a little is good enough, fertile enough.

The zine

The zine gives life to the second part of the performance. We gave it to participants as a gift after a card-reading. Its function was to keep them company during the rest of their journey at the Winter Garden. Given that each reading introduced only three cards, the zine also allowed us to share all the plants and the deck.

I proposed a zine because I'm fond of them. It's a publication format I haven't explored as much as I'd liked, which partly explains the sobriety of its design. At this stage of the piece, written words act as a counterpoint to the readings, which draw upon oral traditions. Writing becomes a bridge. We end our encounters with participants with a short bodily meditation, and the zine's these texts are an extension of them, except they direct our senses towards the outside world. Our attention pauses on the plants, on their environment, in our presence in their corner of the garden.

This said, my relationship with the zine is ambivalent. When I reread its texts, I find them too cheesy. However, I remind myself they have a practical function. The zine was designed to be read after a card-reading at the Winter Garden, which in principle alters one's presence. My inspiration was a small map I received at Quito's Botanical Garden. The map and the zine are very different, but they act as a support, they're purpose is to potentially guide a visit. I don't think our texts' style works for everyone, but each includes a score, a suggestion to focus on details and external stimuli. And that's enough. The zine exists to accompany participants, but its secret ambition is to provide detours, sidetracks. The phrasing of scores might work for some people—and that's great—but if it doesn't, these texts might become a distraction that makes us connect with the surroundings our way. It's easy to ignore them or hijack them.

Initially, the actions that appear in the zine were part of Option 2's spread which focuses on the presence of participants in the garden. The idea was to give consultants a piece of paper with the score so they could interact with one plant of their choice, out of the three they'd encountered during their reading. Later on, we decided to include these actions in the zine because we felt a bodily meditation was a good ending for both spreads. Moreover, dealing with so many papers during the performance could get

clumsy, and I lacked material for the texts. With the scores, the latter, once merely informative, became an active element in the piece.

The general content was decided between Anni, Georgina, Mercedes and I. We visited each plant together to figure out what actions we could suggest to participants. If there was doubt or stalemate, the guardian of that plant had the last word. Afterwards, I took care of drafting the texts. I combined the scores with information about the plants or their location in the garden. I also incorporated three symbols per card based on the data we'd gathered in the cheat sheets, and I consulted them with my colleagues. All texts are in English, our working language, and in Spanish, my mother tongue. The pictures by Julius Töyrylä are in black and white to highlight both the colours of the deck and the plants, for participants got to visit them after the readings. Carlos was in charge of the graphic design of the publication. The cover is a drawing I made a few years ago in Ecuador, at my grandfather's house. It depicts *Chenopodium Album* leaves, one of the plants we found along the Manzanares River, and that I drew for the *Soil City, Soil Memory* zine (see Chapter 1). I'd kept the drawing *just in case*, and Carlos and I thought it'd be a good idea to use it on this occasion.

I don't know if I'll keep working with card-decks, but let's suppose *There is nothing old under the sun* travels to another garden. In that case, the second part of the performance would need to be rethought entirely. The zine is site-specific, but the cards are less so since they evoke plant species we can find elsewhere. The zine format is not necessary either: depending on the context of the readings, it'd be interesting to imagine what other devices could take over the second part of the piece. In the meantime, the zine is both a part of the work and a documentation of it. You can consult its digital version here:

https://issuu.com/daniela_pascual/docs/fanzine_there_is_nothing_old_under_the_sun_07.03.2

EPILOGUE

What has been overlooked? Let's focus first on the garden, and then on this written section. Understandably, I'm only referring to what I've been able to identify: that which escapes me, I leave to you.

At the Winter Garden

We approached the garden with respect, listening carefully and enjoying ourselves, but, deep down, we don't know the garden very well. During the months we were there, and even after the summer, it was easy for me to notice any change. For example, if there was a new plant pot or a plant was no longer where I last saw it. In fact, in a garden, *Echium Wildpretii* needs lots of care, and two of them have not survived water leaks. There are also a couple of agaves that disappeared, and I don't know if they'll come back. In other words, the frequency and rhythm of our visits allowed this space to become a singular place for me, and I imagine it was the same for my colleagues.

I had to ask permission to perform in the garden, and there was good communication between the team of gardeners and us. Still, the language barrier prevented us from establishing closer links. We were welcomed very well, but we didn't grasp the dynamics at play in this space. We know very little about the garden's maintenance and the people who work there. They have a zine and a card deck, but I didn't manage to offer them the possibility of getting card-reading. And it's a pity. This said, there are many concerts and performances at the Winter Garden, so it's important to not romanticise our significance: we were just another group of artists. But I'd have liked to learn what's at stake in this garden for caretakers, regular users, and also on a larger scale —what this garden is for Helsinki. We didn't get to focus on social, political and historical aspects that I'd have liked to know, even if they don't seem fundamental for our proposal. Likewise, if we'd gotten to know the gardeners better, perhaps we'd have been more aware of gardening as a practice. Indeed, we studied plant biology and interacted with the garden through the cards and somatic practices, but we know very little about how to care for these plants in practice.

Regular garden-goers were also left in the background. The number of spots available was limited, and we actively sent invitations to people, meaning we didn't sit in the garden waiting for strangers to approach us. The performance was not a secret, it was announced on the Winter Garden's website, but people who found out about it through its channels did so when we no longer had spots available. However, we did get to interact with garden visitors during rehearsals, and on the performance weekend random, curious, souls helped us resolve last-minute cancellations. I now have a list with the emails from people who'd like to get a card-reading. My intention is to contact them sooner than later to meet at the garden. Card-reading is a practice, and if you stop doing it, you forget it. Going to the garden once a month with my deck and a little sign that says 'free readings' sounds like a good idea. It will also be an opportunity to develop another relationship with the garden, and to sharpen the logic of Option 2's spread, which was designed for this space, and that I find quite challenging. After all, what does it mean to be surprised? What about encountering a garden? More work is needed.

In this written section

I've avoided any analysis of the piece from a performance studies or an artistic research perspective. Essentially, these are theories and approaches that I haven't managed to integrate yet, and I didn't find they were necessary for this exercise, namely the documentation of the process and a personal reflection. Actually, I've always been more drawn to performance studies from within the social sciences. When I studied urban planning, I dedicated my efforts in observing and thinking social phenomena as performance. They were just clumsy flirtations, but they motivated me to apply to LAPS.

However, when it comes to my artistic practice, my reflexes are different. I've consulted different reading materials throughout the creative process —on botanics, philosophy, tarot, sociology, geography, art history— but not many on performance art or studies. I believe it's because I've consulted these materials very instrumentally, pragmatically. They helped me shape an idea, one I haven't tried to understand nor

justify a posteriori. My artistic practice is still in diapers: I'm more focused on discovering how I make choices and use my resources during a creative process, than in reflecting on the performativity of the piece. I know it's contradictory and I'm not necessarily right, but I'm trying to say that I'm not ready to approach my work through performance studies yet—it's easier for me to do so with other people's work. When the time comes, I'll have to (re)discover readings and do my research, it'll be almost a learning from scratch.

As far as artistic research is concerned, reading excerpts from Juha Varto's book, *Artistic Research: What is it? Who does it? Why?* helped me rescue my research questions from oblivion to structure this written section. As with performance studies, I still have a lot to learn. I want to be in dialogue with artistic research, but not within academia. Truth is I need a break from the university: I need to get out there again.

What I take with me

From LAPS, I take with me a life experience that has allowed me to learn and get closer to how I want to be in the world. I say farewell with a creative process that, more than a lock is a seed, and now it's up to me to keep nurturing and caring for it during future endeavours.

Many people have asked me what's happened to viewpoints. Well, since *There is nothing old under the sun*, I conceive my performances as viewpoints. It's about enabling a situation to pay attention to something in particular and in the company of other people. A few days ago I found this quote:

The term theatre stems from the Classical Greek *the-in*, which denotes ways of seeing. Together with related terms such as *thea-tron*, *theo-ria* and *thea-mai*, it refers to specific rules and arrangements related to the activity of the gaze. *Thea-tron* is 'a place for looking' and *theo-rein*, root for 'theory', is the Greek verb meaning 'to consider, to speculate, to look at'. (...) Performance, on the other hand, derives from the 16th century Middle French term *parfournir* (to accomplish, provide, supply, furnish) and Middle English *perform* (to accomplish, to alter form, to carry out). Compared with the etymology of theatre, performance foregrounds action as opposed to perception. (Bala 2013, 14-15).

People with a long trajectory in theatre or performance might be used to matters of the gaze. But they're new to me. What I rescue from this quote is that I'm looking for places that foreground action and perception alike. In this sense, when I mention performances as viewpoints, I'm thinking of a whole scaffolding, a construction process. Connecting with a desire, landing somewhere, creating a frame, doing with others, seeing together. And by this, I mean paying attention, going beyond the physiological act of seeing. Paying attention to resist, to never stop being amazed by what surrounds us. My words may seem obvious, but I didn't think of this way when I started working on *There is nothing old under the sun*. A viewpoint was a type of space, an object of study, but now it's a metaphor that allows me to understand my work in practical terms. And I will only sharpen my intuition through practice.

Meanwhile, I take with me a deck, a gardener's uniform, several zines, and warm memories of the time spent with my colleagues, my supervisors, the plants, participants, and everyone who's been involved in this process. The cards have become a working tool, a window to other dynamics and research paths. They've led me to discover things I ignored, many of which I haven't mentioned because they're still too fresh. I won't focus on them until I let go of these pages, so perhaps it's time to say farewell: thank you, and goodbye!



Jardín de invierno de Helsinki. Imagen: Julius Töyrylä.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas las personas que nombro en esta tesina, a todas las que han alimentado mi trabajo, y a todos los seres que me han acompañado a lo largo del camino.

Siento una sincera gratitud por las personas que me han dado la oportunidad de estudiar en la Academia de Teatro de la Universidad de las Artes de Helsinki, y también por aquellas con las que he compartido mis estudios: Jaakko Hannula, Siiri-Maija Heino, Harold Hejazi, Katriina Kettunen, Ray Langenbach, Heli Litmanen, Eeva Maija, Tero Nauha, Yuan Mor'O Ocampo, Olga Spyropoulou, y Nicolina Stylianou.

Esta performance no existiría sin la generosidad, confianza y apoyo de Mercedes Balarezo Fernández, Amador Fernández-Savater, Georgina Goater, Maija Hirvanen, Maria Kaihovirta, Riku-Pekka Kellokoski, Anni Pellikka, Carlos Puentes Ramiro, y Julius Töyrylä. Habéis hecho que este viaje sea curioso y placentero.

Gracias al equipo del Jardín de invierno de Helsinki por recibirnos, en particular a Raija Mohell, Ninni Oikarinen, y Hilikka Pynnönen.

Agradezco también a mis examinadoras Satu Herrala y Tuija Kokkonen por su interés, paciencia y generosidad. Quedar en el jardín tuvo sus desafíos, pero lo conseguimos.

Con amor y gratitud doy las gracias a mi familia en Ecuador y en España. Vuestro apoyo ha sido infinito y no lo hubiese conseguido sin vosotros. Gracias a mi madre, Mirian Esparza Jácome, a mi padre, Moisés Pascual Pozas, a mi tía, Julia Pascual Pozas, a mi abuelo, Gary Esparza Fabiani, y a Bruno Jouannem. También quiero agradecer a mi familia mexicana: La Comedia Humana, Jaranas del Norte, y mi hermana María.

Last but not least, gracias infinitas a mis amigxs: sois la sal de la vida.

LLEVABA UN SOL ADENTRO

Mi proyecto final de maestría nació en la primavera del 2019. Su nombre es *Llevaba un sol adentro* y se presentó en el Jardín de invierno de Helsinki el 14 y 15 de marzo del 2020. Inspirándonos en el tarot como práctica especulativa, planteamos lecturas de cartas de treinta minutos como un ejercicio de observación e imaginación. Las cartas de nuestra baraja evocan doce plantas del jardín. Investigamos cada una de ellas y luego diseñamos dos tiradas. La primera exploraba una pregunta de interés para la persona que hacía la consulta, mientras que la segunda prestaba atención a su presencia en el Jardín de invierno aquel día. Las tiradas poco tenían que ver con adivinar o predecir el futuro: más bien, buscaban habilitar un espacio para jugar, hilar y pensar en compañía. Después de las lecturas, cada participante podía seguir explorando el jardín con un fanzine que incluía la baraja, fotos de las plantas para identificarlas y algunas sugerencias para acercarse a ellas. Tras varios intentos fallidos, escribo la otra mitad de esta tesina en Vivar del Cid, a inicios del mes de noviembre del mismo año.

En esta etapa mi intención es hacer un balance del proceso. La referencia a otros artistas y autores será limitada, pues prefiero partir de lo que tengo y no participar, de momento, en discusiones ajenas. Sin dejar de tener presentes a mis colegas, voy a compartir mi versión de lo vivido para dar continuidad a algunas reflexiones. Concretamente, hay tres preguntas que me han acompañado a lo largo del camino y que hoy me permiten estructurar este ensayo.

¿Qué significa mirar?

¿Qué significa ser autónoma?

¿Cómo trabajar al servicio de un lugar?

La primera es un intento de liberar mi propia mirada, de alejarme del bullicio que en distintos ámbitos de mi vida no me permite sentir y pensar como lo necesito. La segunda se engarza con la anterior y transmite la voluntad de plantarle cara a un medio laboral precario y a experiencias pedagógicas poco amigables. La tercera se nutre de mis vivencias en el campo del urbanismo y la tengo muy presente cuando me acerco a un espacio desde mi práctica artística. Los ensayos de esta tesina no esclarecen necesariamente las razones que me llevaron a hacerme estas preguntas, pero sí que están relacionados. De hecho, no pretendo dar respuesta a estas interrogantes, no son asuntos que haya que zanjar. Al contrario, me han ayudado a resolver cuestiones prácticas, es decir, a darle forma a este proceso. Las tres se entrelazan y me resulta extraño separar

aquello que las nutre a todas, gesto que también implica algunos solapamientos. Por ende, os invito a que vayáis tejiendo sobre la marcha vuestras propias asociaciones.

Respecto a la escritura, no es algo que disfrute particularmente. Mi horizonte será la concisión y el pragmatismo. Este texto tiene una vocación instrumental. Solo busco compartir algunas cuestiones que hasta ahora no había podido atender. Se trata, ante nada, de una documentación del proceso creativo. Es lo que puedo ofrecer y con lo que me gustaría dar cierre a mis estudios antes de encaminarme quién sabe adónde. Por lo demás, seré feliz si algún día estas páginas sirven de consuelo a alguna estudiante perdida, pues solo nosotras desempolvamos de los archivos los trabajos de nuestras compañeras.

Por último, he decido escribir en inglés y en castellano porque me gustaría que mi familia —si algún día así lo desea— pueda leerme en su lengua. Además, el bilingüismo ha sido, desde un inicio, una característica de esta pieza, y sería incongruente sacrificarlo a estas alturas. Algunos pasajes los redacté originalmente en castellano y otros en inglés. Aunque he respetado el contenido, las traducciones no son exactas porque mi manera de expresarme no es la misma según el idioma. No obstante, las diferencias son mínimas. Un pequeño aviso respecto a los nombres: me refiero a las personas y plantas que conozco con nombre y apellidos la primera vez que aparecen en el texto, pero luego me decanto por su nombre de pila. Es una cuestión de economía, familiaridad y aprecio que espero no se malinterprete: *Llevaba un sol adentro* no existiría sin sus contribuciones. En cuanto a artistas y autores que no conozco en persona, utilizo su apellido por cuestiones formales. *Last but not least*, algunas abreviaciones para que el camino nos sea más leve:

University of the Arts Helsinki = Uniarts Helsinki (mi universidad)

Theatre Academy = TeaK (la academia de teatro, donde estudio)

Live Art and Performance Studies = LAPS (mi programa de maestría)

Dicho esto, no me queda más que agradeceros por vuestro tiempo y deseáros una buena lectura. ¡Vamos a ello!

CAPÍTULO 1: ¿QUÉ SIGNIFICA MIRAR?

Mirador Usera¹⁶

Vine a Helsinki porque aquí me dieron una plaza y unas condiciones para estudiar que en España no tenía. Cuando me mudé, apenas llevaba un año y medio en Madrid. No era económicamente independiente —no lo soy ahora— y mis experiencias laborales allí fueron precarias —algunas, muy decepcionantes. Pero me sentía vivir y me gustaba lo que hacía. Por eso, desde que estoy en Finlandia, he seguido con frecuencia lo que sucede en Madrid.

Cuando llegó mi tercer semestre en TeaK empecé a tantear maneras de regresar. Aunque no envié ninguna solicitud, revisé todas las convocatorias que encontré. Una de ellas se llamaba Mirador Usera. Me sorprendió el nombre: mirador es una palabra que no solía utilizar; en Madrid no había visitado ninguno y en Helsinki tampoco. Nunca supe por qué le pusieron así. Olvidé el asunto hasta que meses después regresó como un rayo. Estaba pesando unos tomates —me acuerdo perfectamente— y dije en voz alta: voy a hacer mi tesis sobre los miradores. Y así fue como empezó este proceso, por lo menos de manera consciente.

Hago hincapié en esta anécdota por dos razones. Primero, recordar que hacer la compra es muy valioso. En mi experiencia, todo cuaja mejor fuera de clase y de la biblioteca. Me parece importante no separar vida y estudios, vida y trabajo. Y aquí hay varias vertientes. En términos generales, durante el año y medio que lleva este proceso he viajado por razones familiares a Ecuador, a España y a Francia. Nuestros ritmos de trabajo —y mientras escribo, solo el mío— han tenido que acoplarse a estos viajes, relativamente largos, y también al de mis compañeras. A su vez, nos hemos nutrido de todos ellos y algunos giros significativos sucedieron fuera de Finlandia. De manera más concreta, todas teníamos que trabajar y atender distintas necesidades en nuestro día a día. Abordaré esto en el capítulo sobre la autonomía, pero lo menciono aquí porque una de las etapas más importantes fue establecer cómo y cuándo íbamos a trabajar juntas.

¹⁶ Usera es un distrito del sur de Madrid.

Esto supuso reconocer que no solo se trabaja durante un ensayo. No estoy diciendo que haya que hacer de las tareas y los momentos de cuidado algo productivo, sino que respetar el tiempo que estas necesitan me permitió darle sentido a mi tesis y facilitar el trabajo en grupo. Tanto en la dimensión colectiva como más solitaria de *Llevaba un sol adentro* he procurado no forzar nuestra mirada, es decir, dejar que llegue hasta donde la vida nos lo permita en ese momento.

La segunda razón por la que traigo a cuento Mirador Usera es porque antes de llegar a formular la pregunta *¿qué significa mirar?* me interesé por los miradores como espacios físicos.

mirador,ra:

1. adj. Que mira.
2. m. Corredor, galería, pabellón o terrado para explayar la vista.
3. m. Balcón cerrado de cristales o persianas y cubierto con un tejadillo.
4. m. Lugar bien situado para contemplar un paisaje o un acontecimiento.

Real Academia Española¹⁷

Un mirador es un lugar que ha sido escogido, diseñado o reconvertido para el ejercicio de la mirada y que implica una peregrinación del cuerpo. Esto último me dio qué pensar, pues hoy mucho de lo que miramos nos llega a través de pantallas. ¿Qué es aquello que vamos a ver? ¿Por qué tiene valor? Y más que en un paisaje, que también, me hizo pensar sobre mi propio trabajo. En el fondo, me estaba rompiendo la cabeza imaginando un encuentro con otras personas. ¿De qué invitación era yo capaz? ¿Con qué intención?

Una tesis también es esto, tejer una mirada y maneras de mirarnos. La escena de los tomates sucedió en vísperas de LAPSody, un festival desgastante que mis compañeros y yo llevábamos meses organizando. Me puse en marcha sin mucha vitalidad: sentía curiosidad por los miradores pero los últimos meses me habían dejado muy desorientada. Intenté sacar partido de mis obligaciones post-festival para *ir viendo*. Entre ellas, tareas de producción como ponerle fecha a la performance, reservar o no un espacio en TeaK, comunicar si tenía un grupo de trabajo, encontrar supervisores, sugerir

¹⁷ Se puede consultar el diccionario aquí: <https://dle.rae.es/mirador> (última consulta 20 de noviembre del 2020)

examinadores, etc. Tuve que aprender a cumplir con trámites administrativos sin comprometer el futuro de una pieza que aún no existía. No tenía nada claro, así que empecé de manera muy intuitiva y no sin tropiezos.

Respecto a los miradores, quería averiguar qué caracteriza a estos espacios y qué cosas pasan allí. Estuve varias semanas haciendo lluvias de ideas. Me venían imágenes de personas haciendo movimientos extraños en sitios anónimos y de *performance scores* con enfoques arquitectónicos. Mis primeros tanteos se cobijaron en viejos reflejos: involuntariamente, estaba intentando rescatar talleres que había facilitado o en los que había participado para adaptarlos a una tipología espacial que era nueva para mí. Era lo contrario de lo que pretendía. No me divertí preparando *What's it like?*, mi contribución para Episodi¹⁸, pero me ayudó a ir más despacio y encauzar algunas cuestiones. Haciendo un repaso, me di cuenta de que los miradores que había visitado estaban en el campo o en zonas turísticas urbanas. Me pareció buena idea enfocarme en miradores turísticos en Helsinki.

Ahora bien, no solo tenía que encontrar un mirador: después de un año y medio de estudios en los que apenas tuvimos tiempo para respirar, era mi mirada con la que tenía que reconectar. Con mi capacidad de propuesta. En los ensayos de este capítulo, procuro esclarecer algunas cuestiones: cómo llegué al jardín, cómo surgieron las ilustraciones de la baraja, qué relación mantenemos con las técnicas predictivas, y qué metáforas me ayudan a pensar mi práctica artística. Continuemos.

¹⁸ Episodi es una publicación que acompaña al festival de LAPSody. Todos teníamos que escribir algo, pero no tenía por qué estar relacionado con el festival. Lo hicimos en la primavera del 2019 y la publicación está disponible aquí: <https://www.researchcatalogue.net/view/638018/638019> (última consulta 20 de noviembre del 2020)

Del observatorio al jardín de invierno

Caminaba por una calle de edificios bajos y colores pasteles mientras pensaba en lo bonita que es Helsinki y lo poco que la conozco. Unos pasos más allá me di cuenta de que ya había caminado por allí, pero en otoño. Adiviné entonces que antes de doblar la esquina aparecería aquel árbol que meses atrás me había hecho detenerme y admirar sus hojas rojas. En verano el mismo árbol destaca mucho menos, pero me acerqué y subí por unas escalinatas que había ignorado la última vez. Llegué a otra calle, saqué el móvil, y el puntito azul de Google Maps me dijo que había llegado a orillas de Tähtitorninmäki.

También conocido como Observatory Hill Park, este parque está al sur de la ciudad, muy cerca del mar. Según varios *bloggers*, tiene una de las mejores vistas de Helsinki. El nombre me pareció afortunado para mi investigación y fue el primer mirador turístico que visité. Allí se encuentra el Observatorio, hoy un museo de astronomía que pertenece a la Universidad de Helsinki. De su puerta nace Unioninkatu, una calle alargada que atraviesa espacios emblemáticos de la capital, como Esplanadi y la Plaza del Senado, para luego cambiar de nombre a la altura del puente Pitkäsilta, continuando como Siltasaarinkatu hasta la iglesia de Kallio, donde también hay un mirador. La escena era ideal: dos miradores turísticos y ciencia y religión unidas por una línea recta.

A los pocos días regresé con Georgina y Mercedes. Estuvimos trabajando en el parque y luego visitamos el Observatorio. Era el día internacional de la astronomía y entramos gratis. El edificio es muy bonito por fuera, pero por dentro ya se anunciaba un tanto complicado. Aún así, les dije a mis colegas que trabajaríamos allí. Aquel día también fuimos al SkyWheel. Ninguna había estado allí y he de admitirlo: mirar Helsinki desde una rueda moscovita mola. A finales de agosto, después de las vacaciones, Anni, Georgina y yo fuimos a Torni. Nos tomamos un vino mientras buscábamos el Observatorio desde allí. Comentamos la estética del bar —caro es, bonito no—, nos fijamos en el perfil de los clientes, y visitamos los baños, casi más famosos por sus vistas que la terraza. Todo esto se debe a que los primeros meses de mi investigación estuvieron enfocados en el turismo. Me interesaban tanto las imágenes y

narrativas turísticas de una ciudad, en este caso Helsinki, como las prácticas asociadas al turismo, que involucran varios sentidos además de la vista.

En otoño viajé a Quito, la ciudad donde nací, y decidí visitar su observatorio. Rodeado también de un parque, se parece bastante al de Helsinki. Entendí entonces que los observatorios son lugares evocadores, pero que su poesía viene siempre en capsulitas de cristal que no se pueden oler ni tocar. Desde allí, los astros me parecieron estar aún más lejos. Mi prima estaba a pocos días de casarse y los amigos de mi cuñado, que es de Usera, nunca habían estado en Ecuador. Tenían planeado dar un tour por la ciudad en uno de esos buses rojos para turistas y los acompañé. Una de las primeras paradas fue el Jardín Botánico. No nos bajamos y yo nunca había estado, así que regresé al día siguiente con mi prima —la hermana de la novia— que también había venido conmigo al observatorio.

Es curioso, los Jardines Botánicos son también atracciones turísticas, pero menos populares que otros museos o monumentos. A raíz de un taller con Malcolm Manning en el que fuimos al Jardín Botánico de Helsinki, procuro visitar estos lugares cuando viajo. En Quito estaba atravesando una crisis creativa aguda —el tiempo empezaba a acabarse y seguía sin saber qué hacer— así que fui al jardín para despejarme. El haber estado acompañada durante las visitas al Observatorio y al Jardín Botánico me permitió contrastar mis experiencias. Mi prima y yo tuvimos vivencias similares. Habíamos salido bastante cansadas del Observatorio y un tanto confundidas porque sabemos muy poco de astronomía y de física. Estuvimos mucho tiempo mirando telescopios y otros utensilios que no conseguimos vincular con nuestra vida —una pena pues el lazo existe. Las plantas, sin embargo, tuvieron un efecto contrario. Aunque en principio no se pueden tocar, no había una barrera física entre nosotras y era mucho más fácil relacionarnos con ellas. No hacía falta entender mucho para apreciarlas y además lo que leíamos iba generando conversaciones mundanas —*¿qué plantas hay en Finlandia?*, *esta flor me recuerda a, en casa yo tengo romero y lavanda*, etc. A mi prima y a mí nos gustan mucho las plantas, así que además de diferencias formales, el Jardín Botánico gozaba, sin duda, de una ventaja comparativa sobre el Observatorio. Eso no quita que, tras estas visitas, tuve que asumir por fin que me había empeñado en trabajar en un lugar con el que no conectaba.

Como parque y mirador, Tähtitorninmäki me había llamado la atención, pero el parque se transforma por completo con el cambio de las estaciones. Sin mencionar que imaginar una performance en la calle, en Helsinki y en marzo, es casi un acto suicida. Por otro lado, trabajar desde dentro del observatorio era forzarme a hacer algo que no iba conmigo. Hubiese sido provechoso en otro contexto, uno en el que no hubiese un tiempo límite ni por qué hacer una performance, y en el que mi atención estuviese completamente volcada en aquel lugar y en su vocación, la astronomía, y pudiendo mantener un diálogo con las personas que trabajan allí. Se trataba de un contexto que me era muy extraño, más del que quise admitir, y eso me pasó factura. Dicho esto, también empiezo a creer que es mi manera de trabajar. Me empeño en una idea o me afinco en un lugar, empiezo a investigar y a sacar todas mis frustraciones —suelen ser frustraciones— para intentar encontrar un hilo, y una vez que creo haber agotado las posibilidades, entro en crisis. En ese momento, hay que decidir: o me comprometo con la idea y/o el lugar que había escogido y me lanzo a la piscina, o me voy. Y esta vez me fui.

No significa que todo lo anterior desaparece, pero se diluye, se transforma en otra cosa. El Jardín de invierno es un mirador, la gente va, en parte, a ver plantas, y nosotras propusimos aquello también. En este punto del proceso, lo que cambió y que no había conseguido con el Observatorio, fue que pude aterrizar la idea del mirador. Dejó de ser una tipología espacial que suscitaba en mí ideas abstractas. Al encontrar un mirador singular con el que congeniaba pude afinar mi escucha, tener más confianza respecto a cómo acercarme a él (ver Capítulo 3).

Cuando decidí dejar el Observatorio por un jardín, pensé en dos opciones que ya conocía: el Jardín Botánico o el Jardín de invierno. Me decanté por el segundo por razones prácticas. Primero, la entrada es gratuita. No quería que los participantes tuvieran que pagar nada y yo no podía pagar por ellos. Además, como espacio público y recreativo es más concurrido que el Jardín Botánico y alberga una diversidad más rica de actividades. Prefería el ambiente del Jardín de invierno. Segundo, es un jardín más pequeño. Me parecía más sencillo recibir allí a la gente y su colección de plantas no es una colección científica. Esto último me permitía marcar distancias con la botánica

taxonómica: era algo que todavía tenía que investigar y que en el Jardín Botánico está muy presente —estructuraría demasiado la propuesta. Tercero, según yo, el Jardín de invierno también es un lugar turístico pero menos conocido que el Jardín Botánico. De hecho, varias personas que vinieron a *Llevaba un sol adentro* nunca habían estado.

La idea de generar una baraja de cartas fue simultánea a la decisión de trabajar en el Jardín de invierno. Es importante decirlo, pues el tercer capítulo está dedicado a la pregunta ¿cómo trabajar al servicio de un lugar? Esta idea no nace de mis experiencias en el jardín, sino que llegué allí con ella. Esto me permite subrayar que no somos hojas en blanco y que tener una propuesta no significa imponerse. Precisamente, la baraja pudo cristalizarse gracias a los encuentros y momentos compartidos en el jardín. Respecto a por qué una baraja de cartas, sigo sintiendo que la idea *me cayó del cielo* pero, como veremos a lo largo de estas páginas, es un formato y un contexto que ya me era familiar. Decididos el lugar de la performance y qué tipo de encuentro quería proponer —una lectura de cartas— trabajar y enriquecer la propuesta fue mucho más sencillo y ameno.

Imágenes (una paréntesis)

Me parece pertinente hacer un breve comentario sobre mi relación con las imágenes, entendidas aquí como toda representación gráfica sobre un soporte plano. Antes de *Llevaba un sol adentro* no había trabajado con imágenes pero sí que me interesaban y esto a raíz de mis experiencias como público de teatro.

Rabih Mroué es un artista libanés cuyo trabajo se centra, entre otras cosas, en las imágenes de guerra y en la representación de la muerte en dichas imágenes. Durante mi primer año en LAPS, escribí un ensayo sobre *The Inhabitants of Images*, una conferencia no académica que Mroué estructura en tres capítulos y un epílogo. Cada capítulo trata sobre una imagen. En el primero descubrimos un poster de Gamal Abdel Nasser y Rafik Hariri¹⁹ juntos y que Mroué fotografió en una calle de Beirut. Sabe a ciencia cierta que estos dos hombres no se conocieron en vida: la foto tuvo que ser tomada en el mundo de los muertos y el artista intenta averiguar quién visitó a quién y por qué tuvo lugar el encuentro entre ambos líderes políticos. El segundo capítulo concierne una serie de pósteres de mártires de Hezbollah en Dahieh, un suburbio de Beirut²⁰. Aquí, Mroué empieza por preguntarse cuándo fueron tomadas y por qué son idénticas. El tercer y último capítulo se centra en fotografías que provienen de video testimonios filmados por miembros del Partido Comunista Libanés antes de cometer misiones suicidas. En los dos primeros capítulos, Mroué deconstruye los fotomontajes —muestra qué es lo que la mano ha hecho— a la vez que los rechaza para proponer otras pistas de lectura y subvertir así su narrativa propagandística. En el tercer capítulo, el artista se dice sentirse incapaz de analizar estas fotografías, quizás por falta de distancia pues él también perteneció a aquel partido. En su lugar, nos habla sobre la ausencia de estas imágenes en los muros de la ciudad —solo existen en cintas extraviadas— y sobre cómo estas personas, después de muertas, se convierten en una fotografía en la pared detrás de otra persona que filma su testimonio. Yo fui público de

¹⁹ Gamal Abdel Nasser (1918-1970) fue presidente de Egipto y Rafik Hariri (1944-2005) fue primer ministro del Líbano. El póster en cuestión estaba firmado por el Movimiento Nasserista Libre, sirviendo así fines propagandísticos.

²⁰ Hezbollah es un partido político musulmán chiíta y un grupo militante con base en el Líbano. Compuesto por cinco distritos, Dahieh es un suburbio del sur de Beirut controlado por Hezbollah. En el 2006 fue la zona que más daños sufrió tras el ataque de las fuerzas israelíes.

aquella pieza años atrás y de unas pocas más. Cuando llegué a Finlandia, Mroué era uno de los artistas que más me gustaban y por eso escribí sobre él.

Nunca tuve la intención de hacer lo que él hace, no podría. Es algo más sencillo. Como público, Mroué me da mucho que pensar y me remueve muchas cosas: mientras él habla de lo suyo y yo lo escucho, siento que también habla de lo mío. Como estudiante, para mí es un ejemplo a seguir por su sencillez y perspicacia, por cómo hace las cosas. A través de él descubrí también a Hito Steyerl y Harun Farocki. Todos tres nos invitan a pensar y desconfiar de las imágenes. Sin embargo, no fui capaz de vincular su trabajo con mi realidad en Helsinki. Tras escribir el ensayo no intenté dialogar con la obra de Mroué y durante mis estudios las imágenes y sus manipulaciones fueron solo un interés, no el material o el objeto de mi práctica. Sí que rescato una actitud, una manera de acercarse a las imágenes, de desarticularlas con humor y especular con ellas:

Finalmente, todo esto empieza con un tal vez. Y no hay nada a ciencia cierta. Salvo estas suposiciones que empiezan con las palabras “tal vez”. Y tal vez, esto es lo más interesante y emocionante sobre todas ellas. Tal vez. Definitivamente, tal vez (Mroué 2008, 325).

En *Llevaba un sol adentro* movilizamos imágenes muy distintas, nos acercamos a ellas desde otro lugar y con otras intenciones. Eso no quita que Mroué sea, desde la lejanía, una de las voces que ha potenciado mi curiosidad y motivado mi trabajo.

Cuando empecé a trabajar sobre los miradores mi enfoque iba dirigido al acto de mirar, al hecho de orientar nuestra atención en una dirección. Me interesaban las imágenes mentales, las proyecciones y representaciones internas, pero hasta que llegué al jardín no me planteé trabajar con imágenes tangibles. Había dibujado plantas para un fanzine, y también hice unas ilustraciones para un ejercicio de clase, pero no había contemplado seriamente utilizar en una performance imágenes fruto de mis manos. En gran parte porque siempre me había pensado como una receptora-intérprete. Yo no creaba imágenes, las consumía. Por eso había que observarlas detenidamente, aprender a interpretarlas o intervenirlas, pues su banalización y uso indiscriminado puede llegar a convertirse en un atentado contra la memoria visual, contra la atención cuidadosa y la consciencia crítica (Rivera Cusicanqui 2016, 313). También se trataba, para mí, de no mirar solo con los ojos, de activar otros sentidos durante la performance.

Una baraja de cartas puede ser una herramienta potente para cultivar la atención cuidadosa. Es una manera, entre otras, de preguntarnos cómo una imagen nos mira, nos piensa y nos toca (Didi-Huberman 2013, 14). No recuerdo cómo llegué a la decisión de diseñar mi propia baraja, pero la elección no me sorprende pues ya tenía un vínculo con el tarot. *Llevaba un sol adentro* no es una reinterpretación del tarot, como veremos más adelante en este mismo capítulo, pero sí se nutre de algunos de sus métodos. Para poder interpretar las cartas del tarot, es preciso conocer el significado tradicional asignado a cada carta, pero también desarrollar nuestra intuición y una relación propia con estas imágenes. Una lectura de cartas siempre es una combinación entre lo que se sabe sobre aquella imagen y lo que se es capaz de ver en aquel momento, cuantas asociaciones se es capaz de hacer. En su guía de iniciación al Tarot de Marsella, Karlota Alevosía subraya que a pesar de la existencia de significados tradicionales, no hay una visión completa o inmutable de un arcano. Todos los grandes tarotistas han partido de sus propias interpretaciones, que a su vez están influenciadas por la época y la visión del mundo de los mismos (Alevosía 2019, 6). Ese es justo el propósito de la guía: permitir que el lector se vuelva consciente de sus primeras impresiones e introducir los significados tradicionales de cada arcano para que pueda sacar sus conclusiones personales.

Salvo un par de cartas cuyos colores decidí cambiar poco antes de enviar las maquetas a la imprenta, la baraja de *Llevaba un sol adentro* estaba lista cuando mis compañeras y yo empezamos a trabajar en la performance en el mes de enero. Contrariamente a los arcanos del Tarot de Marsella, estas cartas eran nuevas. A pesar de tener una lógica que yo había escogido, carecían de un significado tradicional que tuvimos que construir nosotras mismas (ver Capítulo 3). Sin embargo, las pautas que propone Alevosía en su manual nos podían ayudar a desarrollar nuestra sensibilidad. Durante nuestro primer encuentro con la baraja respondimos a las siguientes preguntas para cada una de las cartas:

- 1) ¿Cuál fue la primera sensación que sentiste cuando miraste esta imagen?
- 2) Describe la imagen en pocas palabras.
- 3) ¿El habitante de la carta te recuerda a algo en particular? ¿Por qué?

- 4) ¿Te recuerda a una situación que hayas vivido?
- 5) Si tuvieses que escoger una emoción para describir esta imagen, ¿cuál sería?

El ejercicio propuesto por Alevosía en su manual nos permitió acercarnos a las cartas y a que cada una, incluida yo, se apropié de las ilustraciones. Durante las lecturas la interacción es distinta, pero decidimos reformular y compartir con el público algunas de estas preguntas (ver Capítulo 2) para activar sus sentidos y su imaginación.

Las imágenes pueden evocar muchas cosas pero no hablan por sí solas. El significado tradicional de las cartas del Tarot de Marsella les fue atribuido siglos después de su creación. Esto nos recuerda que las imágenes son dependientes. Las palabras o sonidos que las acompañan influyen en su interpretación e incluso el sentido de las imágenes más potentes puede ser distorsionado (Gervereau 2018, 74). Como hemos visto, las imágenes de *Llevaba un sol adentro* no son fotografías ni imágenes de guerra como aquellas que interesan a Mroué y tampoco son una adaptación de los arcanos del tarot. Son ilustraciones de plantas. En el siguiente apartado os cuento más sobre ellas.

Las cartas

Durante noviembre y diciembre me enfoqué en la baraja. Lo discutí con mi supervisora, Maija Hirvanen: ¿dibujó las cartas? ¿Pido ayuda a otra artista? ¿Qué está en juego en ambas opciones? Por aquella época también asistí a uno de mis mejores talleres en TeaK. No solo era un buen taller, sino que sentí, por primera vez, que tenía algo concreto entre manos. Era un taller para nuevos estudiantes de LAPS a cargo de Essi Kausalainen, y que concebía la performance y la vida vegetal en términos de relación, colaboración y camaradería. La intención de Essi era ayudarnos a trazar un camino, el nuestro, y fue muy generosa al respecto. Parte del taller tuvo lugar en el Jardín Botánico de Helsinki. Una de nuestras tareas era reubicarnos en el jardín y elegir una planta compañera. La mía fue *Crassula Marnieriana*, también conocida como ‘Collar de jade’. Hacia el final del curso, dibujé a *Crassula* en mi habitación durante una hora. Mi directriz: no te juzgues, no arranques ninguna página, y utiliza todos tus lápices y bolis. Todo los dibujos fueron de memoria, ecos del tiempo que había pasado junto a *Crassula*. Compartí los dibujos el último día del taller.

Dibujar es, para mí, extraño. No se me daba bien de niña y tampoco me gustaba. Sin embargo, sí que garabateaba, eso molaba. Me mudé a Madrid para trabajar con Improvistos, un equipo de arquitectos que, además, cambió mi percepción sobre el dibujo. Recuerdo que decían que todo el mundo puede dibujar, *el dibujo te ayuda a prestar atención y a conocer tu entorno*. Poco a poco, su entusiasmo disipó mi escepticismo. Improvistos también me proporcionó una herramienta mágica: el bolígrafo negro Pilot G-Tec C-4. Fue con este último y con el 0.05 *pigment liner* de Staedtler que hice la mayoría de los dibujos para *Llevaba un sol adentro*.

Durante ese periodo, es decir, unos meses antes de mi partida a Helsinki, me uní al *Grupo de estudios sobre Ecologías del Sistema del Arte, Nuevos Paisajes y Territorio en Cultura Contemporánea*, promovido por Campo Adentro-Inland y Matadero Madrid. El grupo trabaja con los conceptos de paisaje, biopoder, ruralidad y naturaleza a través de la producción artística y el pensamiento crítico. En este contexto, mi amiga y paisajista Malú Cayetano facilitó un taller con su colega Daniel Balbontín que se llamó *La Memoria del Suelo*. Durante seis meses, los participantes nos acercamos a procesos

naturales en la ciudad que suelen pasar desapercibidos. Buscamos semillas en muestras de suelo de los alrededores de Matadero y las plantamos en bandejas de cultivo. Luego esperamos a ver qué crecía. En otras palabras, procuramos documentar la flora espontánea que yacía latente en el suelo de la ciudad.



Taller La Memoria del Suelo, Madrid 2017. Imagen: Daniela Pascual Esparza.

Y así me entró el bichito de las plantas. Recuerdo la experiencia como el más bello amor mundano: un grupo de extraños se reunía cada dos semanas para buscar semillas y a través de estos encuentros surgió una colectividad tan genuina como efímera. Al final del proceso, Campo Adentro-Inland y Matadero invitaron a Open Jar Collective, una cooperativa de artistas de Glasgow, para una residencia en Madrid. Tienen un proyecto que se llama Soil City y que busca reimaginar la ciudad como si el suelo importase. Open Jar aportó nuevas pistas a Memoria del Suelo y yo pude ser parte del equipo que acompañó la residencia. Durante dos semanas, investigaron el ecosistema del río Manzanares y organizaron una serie de eventos públicos. Editaron un fanzine para documentar el proceso y yo contribuí dibujando las plantas que habíamos encontrado a

capturar el movimiento, ya sea el que percibí al mirar la planta de cerca o de lejos, o la traducción de lo que sentí en aquel momento. Conversar con Maija y con Essi me ayudó a pensar cómo detonar las lecturas a través de las imágenes. Nuestros intercambios me permitieron reconocer tres capas: (i) la actualidad de la planta en el jardín, *esa planta en particular*; (ii) la cultura en torno a esa planta, *ideas y asociaciones*; (iii) su evolución, *la botánica*. Mi desafío sería encontrar cómo entrelazar las tres en una misma carta y durante una lectura.

Pero sobre todo, había empezado a preocuparme por las imágenes antes de haber elegido las plantas. Dibujaría la baraja durante las vacaciones de Navidad, lejos de Helsinki, así que tenía que decidirme relativamente pronto. El proceso de selección conllevó varias rondas, pero después de unas cuantas visitas al jardín me decanté por doce plantas. Escogí el número doce porque medimos el tiempo en docenas y porque hay tres salas en el Jardín de invierno: la de los cactus, la de las palmeras y la que yo llamo ‘el patio interior’. Pensé que este último sería un buen lugar para las lecturas y preferí no incluir plantas que estuvieran allí. De tal manera que la baraja se divide en partes iguales entre la sala de los cactus y la de las palmeras. El por qué de cada planta es una mezcla de intuición y conveniencia: ya que la gente iba a venir al jardín, quería que las cartas fuesen una excusa para visitar sin prisas su interior. El fanzine que entregamos a los participantes al concluir las lecturas incluye, entre otras cosas, la baraja completa y fotos de cada planta para dar con ellas. Si vamos de una en una, recorreremos ambas salas en bucle y nos detendremos en varios puntos, incluyendo una escalera y un mirador. Seleccioné las plantas por afinidad, pero también por su ubicación.

Sala de las palmeras

Myriocarpa Stipitata

Jacaranda Mimosifolia

Magnolia Grandiflora

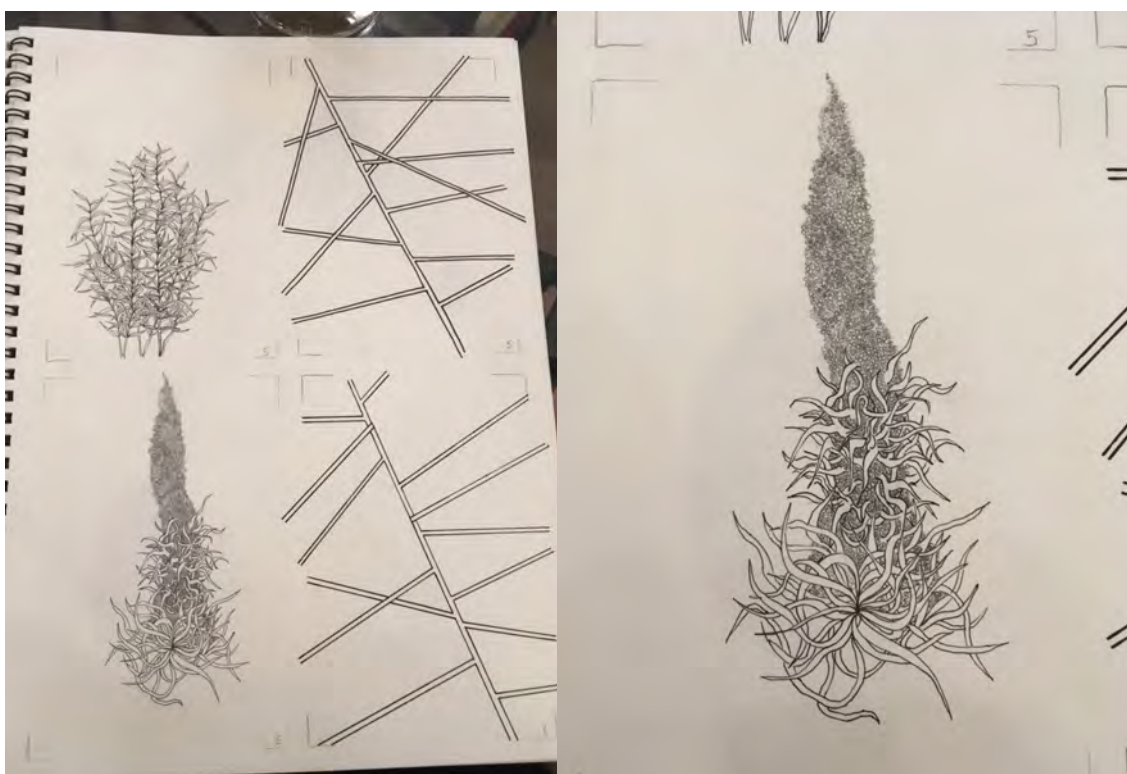
Nerium Oleander

Momordica Charantia

Strelitzia Nicolai

—con color o sin color, dibujos abstractos o no, etc.— pero compartí con Carlos dibujos y fotos de las plantas. Discutimos ideas y aspectos prácticos, y luego fuimos por la ciudad en busca de magnolias. Una vez en casa, estuve pensando un par de días: no sabía cómo empezar. Para aquel entonces ya conocía algunas especificidades sobre cada especie de planta, así que mis recuerdos del Jardín de invierno se mezclaron con datos e imágenes que había visto en internet. Eventualmente, empecé a garabatear por la noche en mi cuaderno, justo antes de irme a dormir. Los diez días que siguieron sucedieron así:

- Me despertaba por la mañana con una imagen borrosa de una de las plantas en mi mente y la dibujaba rápidamente en formato postal.
- Pasaba el día dibujando diferentes versiones de aquel boceto.
- A veces, las visiones de las cartas aparecían justo antes de ir a la cama. En tal caso, hacía un boceto o hacía apuntes para empezar a dibujar el día siguiente.



Nerium, Myriocarpa, y Echium. Zoom en Echium. Imágenes: Daniela Pascual Esparza.

En este sentido, para mí las cartas tienen una esencia onírica: las pistas siempre me llegaban al despertar o la hora de dormir. Y fue en dicho contexto que decidí también la

lógica y la estética de la baraja. No estaba segura si incluir colores además del blanco y del negro porque el jardín ya es muy colorido y el propósito de las cartas era despertar nuestra curiosidad sobre este lugar. Sin embargo, sentía que no sabría sugerir imágenes evocadoras solo en blanco y negro —mis capacidades como dibujante siguen siendo bastante limitadas. Más que pensar en las cartas del tarot, me vino a la mente la Lotería Mexicana, cuyas cartas son muy coloridas. Me gustan mucho y me motivaron a encontrar mis propios tonos para la baraja. De hecho, como ya he mencionado anteriormente, nuestras cartas no venían acompañadas de un significado tradicional pero sí que tenían una lógica.

Si mi memoria no me traiciona, Polonio dice que la locura tiene método. En la mayoría de las cartas, el color hace alusión a rasgos de las plantas que no eran visibles en el jardín durante mis visitas de noviembre y diciembre. Por ejemplo, el color de sus flores o de sus frutos. A veces, el color simplemente refleja un contexto — el agua para Nerium; la tierra para Agave— y en otras evoca anécdotas de nuestra historia con estas especies vegetales —Bougainvillea o Strelitzia. Asimismo, algunas ilustraciones representan partes de las plantas que no eran visibles, mientras que otras destacan un elemento de su fisiología. Las particularidades de cada carta aparecen en las fichas de identidad (ver Anexo 1)²¹. El uso del color aportó matices a las cartas y nos ayudó a introducir aquello con lo que podríamos cruzarnos pero que no encontraríamos en el jardín. Los colores también crean una atmósfera para cada lectura, pues no nos son indiferentes: desencadenan asociaciones que trascienden su rol dentro de la baraja.

En cuanto a los dibujos, me reconozco en ellos, es mi mano. Existen similitudes entre las ilustraciones del río Manzanares y las del Jardín de invierno, pero también vislumbro más variedad en las segundas. Evidentemente, soy muy subjetiva al respecto, estas imágenes me gustan mucho. Para mí, algunas consiguen evocar el movimiento sin contenerlo, otras son más estáticas. La representación visual y la reinterpretación de cada planta nos permitió enfatizar la manera en que cada una se adapta y crece en el contexto del jardín. Al mismo tiempo, las imágenes nos ayudaron a compartir lo poco que sabíamos sobre fisiología vegetal —¿qué es una raíz, qué es una hoja? ¿Cómo podrían informar la lectura?

²¹ Por desgracia, el Anexo 1 está disponible solo en inglés.

jerarquías. La cultura New Age ha supuesto una mayor fluidez e inventividad de las barajas de tarot, adaptándolas abiertamente a distintos contextos, usos y causas. Sin embargo, la autora recuerda que muchos siguen atribuyéndole al tarot los falsos orígenes que promovieron ocultistas franceses e ingleses a partir del siglo XVIII.

Así como la astrología se vincula a sí misma con la ciencia para desmarcarse de otras técnicas predictivas, situar sus orígenes en un pasado sabio y remoto, aquel del antiguo Egipto, haciendo uso de términos complejos, también le sirve al tarot para reivindicar su autoridad. Los cruces con el psicoanálisis o la psicología cumplen una función similar, pues promover el autoconocimiento es menos sospechoso que la predicción. Yo no sabía nada de la historia del Tarot cuando imaginé la baraja de *Llevaba un sol adentro*, pero sí me habían tirado las cartas algunas veces sin fines predictivos. Haciendo eco de aquellas experiencias y siendo yo misma escéptica respecto al uso predictivo del tarot, dejamos muy claro al inicio de cada lectura que nosotras no sabíamos ni queríamos leer el porvenir. Las tiradas apenas buscaban habilitar un espacio para jugar, hilar y pensar en compañía en el Jardín de invierno.

La baraja no nació con fines predictivos o terapéuticos, sino para hacer de intermediaria entre el jardín y sus visitantes. Aunque del tarot pedimos prestado su fórmula —alguien hace una consulta y otra persona interpreta las cartas— no replicamos su contenido. Si existen muchas barajas que proponen una iconografía diferente de la del Tarot de Marsella o del de Colman-Waite, por lo general sus habitantes siguen siendo los mismos: La Sacerdotisa, El Mago, El Loco, La Templanza, etc. Por el contrario, nuestra baraja tiene doce cartas, no veintidós o setenta y ocho, y cada carta alude a una planta que se encuentra en el Jardín de invierno de Helsinki. La planta tiene valor en sí misma, su representación no es la reinterpretación de un arquetipo, pues la intención no era crear una baraja de tarot sino imaginar baraja de cartas a partir del jardín.

Mis compañeras y yo aprendimos del tarot cómo acercarnos a una imagen desde la intuición, cómo reformular preguntas, y también a hilar datos y subjetividades. Marcar distancias con el uso predictivo de las cartas fue una manera de recordar que esto no era una sesión de cartomancia, sino una performance. Tampoco se quiere una experiencia

terapéutica, pues no parte de ese lugar y no sabemos apaciguar dudas. La baraja fue el dispositivo que escogí para compartir mi curiosidad por las plantas y el jardín, para transmitir aquello que aprendimos durante el proceso creativo y también lo que no. La intención era que el mundo vegetal diese voz a un encuentro y una lectura de cartas es un acercamiento íntimo entre personas. También por ello compartimos algunos de los desafíos que los astrólogos y tarotistas enfrentan durante sus consultas, a saber obtener la confianza de su interlocutor y no perder su atención. En este sentido prefiero la palabra “score” a “técnica” para referirme a la lógica de nuestras tiradas, cuestión a la que regresaré en el Capítulo 2 cuando hable de la autonomía del público.

Por último, al contrario de aquellos astrólogos profesionales que prefieren no asociar arte y astrología, nosotras sí nos reivindicamos como artistas: en nuestro caso, que los consultantes valoren las lecturas y nuestras interpretaciones de manera muy subjetiva no es una amenaza, es necesario. Recordemos también que *Llevaba un sol adentro* es un trabajo de fin de maestría. Se trata de un proceso que nace dentro de una institución, Uniarts Helsinki, y cuya función es demostrar que yo, estudiante, he adquirido una serie de conocimientos y habilidades en el ámbito de las artes vivas. He gozado de un presupuesto y de supervisión especializada; seré evaluada por profesionales y según criterios avalados por el consejo docente de TeaK. El público de esta pieza pudo disfrutarla más o menos pero, dado el contexto, mi legitimidad no corría peligro. Por lo menos no de la misma manera que la de los astrólogos entrevistados por Esquerre, quienes se juegan todo en una sesión. Es decir, estaba por verse la calidad de mi propuesta, pero dudo que el público asistiera con afán de averiguar si eso era o no un gesto artístico.

Me ha parecido necesario dedicar algunas páginas al tarot y a la astrología porque ambos han estado presentes en conversaciones alrededor de la pieza. Encanten o espanten, son prácticas muy enraizadas en la cultura popular de occidente. De hecho, la cultura New Age ya es *mainstream* y está muy comercializada: abundan las aplicaciones móviles sobre astrología, tarot y espiritualidad, de las que también procuro desmarcarme. No así, la sombra del tarot fue provechosa para *Llevaba un sol adentro*, pues si ahuyenta a los más escépticos también engatusa. Durante los ensayos y la performance, muchas personas se acercaron porque vieron que estábamos *tirando las*

cartas. El detalle está en cómo explicar que *Llevaba un sol adentro* no es ni una baraja de tarot ni un oráculo. Tampoco astrología invertida, solo unas cartas para un jardín.

CAPÍTULO 2: ¿QUÉ SIGNIFICA SER AUTÓNOMA?

Autonomía

Se dice que una persona es independiente cuando obra por sí sola o cuando no se deja influir por opiniones ajenas. Y sin embargo, nadie es por completo independiente. Yo he podido dedicarme a lo que me dedico porque me sostiene todo un entramado material y afectivo que se nutre de mis ancestros, que va más allá de mi familia y que sigue vivo gracias a complicidades y amistades que han sabido navegar ríos y mares; también gracias al apoyo de ciertas instituciones. *Llevaba un sol adentro* me invita a extender esta cuestión a un nivel planetario. Emanuele Coccia, voz compañera, nos recuerda que el mundo es lo que las plantas han hecho de él, y que “todo viviente se construye a partir de esa misma materia que diseña las montañas y las nubes” (Coccia 2017, 571). Y me digo: si todo está relacionado es porque aún hay conexiones que vislumbrar y pasajes por hacer. Cuestión que me lleva a la autonomía.

Según el diccionario, una persona autónoma es aquella que tiene la facultad de gobernar sus propias acciones, sin depender de otro. Puesto así la distinción entre autonomía e independencia resulta menos obvia, pero sabemos que no es lo mismo. La autonomía reconoce que para bien o para mal nunca estamos solos, es el arte de hacer alianzas y mantener distancias. Yo llegué a un programa de maestría en el que el proceso de admisión fue largo y solitario. Las personas seleccionadas tuvimos que ejercer como grupo antes de tantear acercamientos. Al mismo tiempo, el objetivo era que desarrollásemos nuestras respectivas y singulares prácticas artísticas. La imagen del *solo artist*, de alguien que trabaja por su cuenta, me era ajena y supuso un desafío.

Vine a Helsinki para aterrizar experiencias y darme el tiempo para pensar desde dónde y con qué herramientas me gustaría desenvolverme en el mundo. Así que, de cierta manera, ese camino era algo a transitar. Por otro lado, soy generalista de formación: mi trabajo siempre ha sido complementario al de otros y esos otros han sido perfiles muy variados. Las colaboraciones solían darse dentro de un marco establecido, donde cada quién tenía más o menos claras sus funciones y estaba allí porque su contribución era necesaria para el desempeño de una tarea concreta. Pero mis colaboraciones favoritas son aquellas que se fueron dando espontáneamente, a raíz de encuentros con personas con quienes compartía necesidades y aficiones similares.

Sin embargo, el contexto de LAPS fue diferente. Éramos seis estudiantes, de los cuales cinco veníamos de fuera. Compartimos un interés por las artes vivas pero desde vivencias, culturas y saberes muy distintos. También fuimos una promoción intergeneracional. Esta diversidad de alumnado es rica en potencia, pero para ser fértil necesita de buenos cimientos, de una puesta en común. Hay un cuidado inicial, un tiempo de aclimatación y de acompañamiento necesario que, desde mi punto de vista, quedó en un segundo plano. Esto tuvo consecuencias en las dinámicas de grupo, independientemente de que hubiese o no afinidades entre nosotros.

La estructura del programa, con nuevos y eclécticos talleres cada semana, y proyectos innecesariamente demandantes —viajes, exhibiciones y la organización de un festival— no contribuyó a un equilibrio entre actividades grupales y práctica individual. A esto hay que sumar que cambiamos de director entre el primer y segundo año, transición que sufrió retrasos y tuvo repercusiones pasajeras. Comparto aquí mi visión de lo sucedido, mis colegas y el equipo pedagógico tendrán la suya. Asimismo, el programa no deja de cambiar y reinventarse: si hago esta reflexión y meto el dedo en la llaga es porque *Llevaba un sol adentro* es el fruto de mis aprendizajes, pero también una reacción a mis estudios.

Decía que la autonomía reconoce la interdependencia y, por tanto, se basa en la negociación. Hasta que llegué a Helsinki toda reflexión al respecto había surgido en lazo con procesos artísticos y luchas sociales en México y España, en compañía. ¿Quiénes somos los que estamos? ¿Qué podemos hacer juntas? ¿Cómo nos organizamos? Este tipo de preguntas yo nunca me las había planteado sola y las asocio con experiencias muy concretas. Aunque he leído algunos textos, no tengo una definición teórica de la autonomía, pero la entiendo como una pulsión de vida; es el deseo de vivir una vida que no sea mera supervivencia y la tarea de ponerla en marcha aquí y ahora. Pero vuelvo a repetir, nunca sola y nunca en abstracto.

Ahora bien, en LAPS tuve que velar por mi autonomía como miembro de una agrupación. Hablo de gestos que en su momento fueron reflejos y que hoy reconozco como intentos por cuidarme y hacerme cargo de mí misma. Negociaciones a puerta

cerrada. Durante mis estudios dediqué mi energía a proteger a mi niña interior, es decir, a no perder la ilusión y reivindicar la alegría en sus vertientes más íntimas. Poder escoger y tener la oportunidad de estudiar performance es un privilegio y un esfuerzo que trasciende mi persona. ¿Qué sentido tendría hacerlo sin placer? No obstante, la travesía estuvo llena de tropiezos y malentendidos. No sabría definir, y quizás sería contraproducente, la relación con mis compañeros, pero sin duda fue compleja. Conseguimos organizarnos para pasar los malos tragos, pero fue muy desgastante para todos. No es sencillo ser tan pocos, tan diferentes, y estar constreñidos a tomar tantas decisiones juntos.

Empecé a trabajar en mi tesis una vez cumplidos nuestros compromisos grupales. En año y medio había conseguido evitar más de un *burn out* y mantener un cierto equilibrio, pero de cara a mi trabajo final me descubrí apática, con desidia, perdida. Eso despertó en mí mucha rabia que tuve que aprender a encauzar para no caer en el lamento y el victimismo, para dar con una propuesta que me gustase y de la cual me pudiese responsabilizar. Crear es siempre un acto social y no estuve sola.

Aliviar el *chuchaqui*²³

Al inicio de nuestro primer año, Ray Langenbach, nuestro director de aquel entonces, nos pidió que hiciéramos un árbol genealógico, un esquema de nuestro círculo social y un organigrama de Uniarts Helsinki. El árbol como el esquema y el organigrama podían adquirir cualquier forma, pero teníamos que presentar uno de los tres con una performance. Recuerdo que para mi árbol genealógico imprimí las últimas páginas de *Cien años de soledad* de García Márquez y el inicio de un capítulo de *Las Voces de Candama*, una novela que escribió mi padre y que me recuerda mucho a su pueblo, desde el que hoy escribo. En ambos textos todo aquello que me interesaba era paisaje: la topografía del pueblo, el viento, el color de la tierra, las hormigas que se comían al hijo de Aureliano y Amaranta Úrsula, el orégano, la maleza, las polillas. Para el organigrama institucional dibujé plantas y para el esquema diseñé mi propia baraja de tarot, reinterpretando los 22 arcanos mayores y asociándolos con personas de mi entorno cercano.

Hice el revés de las cartas con recortes de pósters del New Performance Turku Festival y las ilustraciones con crayones de óleo. Si, mientras atendía a las preguntas de mis compañeros, olvidaba el significado de un arcano, hablaba de la persona que me había hecho pensar en aquella carta. La intención del ejercicio de Ray era hacernos conscientes de redes que, según él, siempre nutrirán nuestro trabajo y de las cuales no podemos escapar. Parte de mí comparte este enfoque y otra parte de mí lo rechaza. Pero quizás en esta ocasión Ray acertó. La fascinación por el mundo vegetal me lo transmitió mi amiga Malú, mientras que mi curiosidad por prácticas como el tarot es cosa de mi infancia: solo he propuesto un cruce entre ambas, a mi manera. Mucho de lo que alimenta *Llevaba un sol adentro* ya estaba presente en noviembre de 2017 cuando tuvo lugar el ejercicio: ¿qué sucedió entre tanto?

Lo cierto es que me cuesta escribir sobre mi experiencia porque mi relación con estos estudios ha sido visceral. Alterno drásticamente entre la gratitud y el resentimiento.

²³ *Chuchaqui* en Ecuador quiere decir resaca. Es una palabra de origen quichua pero se desconoce su etimología. Sin embargo, *chaqui*, de origen quechua, quiere decir seco.

Quizás unas preguntas sean la mejor manera de introducir lo que considero como las causas de mi malestar.

- ¿Por qué todas o casi todas nuestras asignaturas se organizaron en talleres de cuatro días, de 10:00 a 17:00?
- ¿Por qué los talleres prácticos y los talleres teóricos siguieron el mismo formato sin tener en cuenta que implican distintos procesos de aprendizaje?
- ¿Por qué tuvimos tantos talleres? Y qué hay de los proyectos y de los viajes, ¿eran necesarios?
- ¿Por qué las clases optativas son, salvo alguna excepción, el único momento en el que podemos conocer y trabajar con otros estudiantes de TeaK?

Mi principal crítica a LAPS es la sobrecarga de asignaturas y proyectos, y sobre todo el formato en el que se organizan. Y mi hipótesis es que esto concierne, con sus especificidades, a más de un programa en TeaK. Dicho esto, mi campo de visión es muy acotado: se nutre solo de mis experiencias como estudiante y extranjera.

Estudié gobernanza urbana y no puedo evitar sentir que, para entender, o por lo menos intentar entender, por qué las cosas en LAPS y en TeaK son como son, haría falta un análisis de política pública. Uno que tuviese en cuenta que Uniarts Helsinki — una universidad muy joven, con prestigio nacional e internacional pero que aún está pensando sus cimientos— es más que la suma de sus partes. Partiendo de ahí y tras una breve contextualización, valdría la pena enfocarse en el entorno de TeaK antes y después de convertirse en una de las tres academias de Uniarts. Y, más específicamente, en LAPS: cuándo surge, por qué, qué decisiones marcaron sus inicios y cuáles han sido sus efectos acumulativos, cómo ha ido cambiando a lo largo de los años, cómo se ha percibido y se percibe al programa dentro de TeaK, qué recursos tiene y cómo se manejan, cómo encaja hoy dentro de la universidad, etc. Asimismo, habría que informarse sobre política educativa en Finlandia e interesarse también por maestrías similares a LAPS en otras universidades del mundo, o de Europa por lo menos. Tampoco estaría de más repasar por qué la formación en artes suele organizarse en talleres y cómo estos han ido evolucionando a lo largo del tiempo y en distintos contextos. De ponerme a ello tendría que recoger datos y desempolvar más de un

manual, pero estas serían las pautas que, por lo menos en un principio, guiarían mi análisis.

¿Tengo la energía, la información y las herramientas para hacerlo? No. Solo intento decir que no conozco bien cómo funciona TeaK, ni siquiera LAPS, mucho menos Uniarts Helsinki. No sé cómo se deciden los planes de estudio, cómo son las relaciones entre los equipos pedagógicos de los distintos programas, tampoco cómo se distribuyen los recursos entre las tres academias o dentro de las mismas. Mi ignorancia me impide matizar mucho de lo que voy a escribir. No pretendo ser neutra —tengo muy claro qué dinámicas y contextos educativos no defiendo— pero sí me gustaría ser más objetiva. Conseguirlo me parece difícil y por ello me gustaría hacer una aclaración antes de continuar.

Siento que cuando hablamos de LAPS —no sé si pasa lo mismo con otros programas— solemos poner mucho énfasis en sus directores. Desde que el programa existe ha habido tres —Annette Arlander, Ray Langenbach y Tero Nauha— y, sin duda, su visión del mundo y de la pedagogía han tenido un peso significativo en el currículum, en las maneras de enseñar, y en las dinámicas de grupo. Ahora bien, identificar el programa con su director sería un error y perderíamos de vista algunas cuestiones estructurales. Un/a jefe de programa tiene poder para decidir cómo es su plan de estudios y decantarse por un programa más intenso o más pausado, más teórico o más práctico, etc. No obstante, no conozco su margen de acción real. Tampoco se trata de buscar explicaciones únicamente en las estructuras institucionales de TeaK y de Uniarts. Para ser objetiva con mis comentarios tendría que ser capaz de vislumbrar tanto las limitaciones a las que se enfrenta el equipo pedagógico a la hora de tomar ciertas decisiones, como a la capacidad que tienen dichas personas para influir y hacer cambios dentro de su contexto. Puesto que no lo sé, voy a proseguir con una reflexión muy personal.

Ray dijo en varias ocasiones que nuestro programa era como una cata de vinos y yo acabé con tremendo chuchaqui. Ahora bien, si pienso en TeaK veo tres túneles. El primero es mi proceso de admisión. Duró seis meses y se hizo en tres etapas: primero tuve que enviar una serie de papeles y una carta de motivación que incluyese un plan de

investigación; luego, una vez considerada admisible, me pidieron que escribiese tres ensayos y que preparase un portfolio y un video; por último, tuve que presentar una performance de 5 minutos por Skype, que se siguió de una entrevista de unos 25 min. Todos los estudiantes pasamos por el mismo túnel o por uno similar para acceder a TeaK. El segundo comienza una vez que llegas a TeaK y arranca tu programa de estudios. Ya no estaba sola sino que éramos seis personas confinadas en el mismo túnel, yendo de taller a taller, de proyecto en proyecto. Es un túnel pero se parece más a una rueda de hamster. Como yo estaba dale que dale en mi túnel, no sé a ciencia cierta cómo funcionan los otros programas, pero no me cabe duda de que también son túneles. Recuerdo conversaciones con estudiantes de otras maestrías y todos estábamos muy solicitados por nuestros respectivos programas: hacer otras cosas o mirar en otra dirección era difícil o muy costoso. El tercer y último túnel empieza cuando se acaban las clases y los proyectos obligatorios. Se trata de la tesis. Contrariamente a los dos túneles anteriores, su estructura se caracteriza por ser más indefinida. Ya no es cuestión de intervenir el túnel sino de construirlo y, si es posible, de transformarlo en otra cosa. No me gustan los túneles, pero esta metáfora y la del chuchaqui son las que me sirven, de momento, para digerir y describir mi experiencia. Mi paso por LAPS y por TeaK me ha abierto los ojos a otros mundos, pero mis estudios me dejaron con una sensación de desolación que no sienta bien a nadie.

Me identifico con Sruti Bala cuando se pregunta qué pasa cuando el *formato taller* no permite una implicación a largo plazo o se convierte en la única manera de vivenciar y practicar Teatro del Oprimido (Bala 2019, 312)²⁴. En el marco de LAPS, tuvimos talleres con muchas personas pero era un *nos vemos cuatro días y adiós*. Puesto que el tiempo que tenemos juntos es muy acotado, yo hubiese preferido tener menos talleres pero que fuesen más largos y quizás menos densos, con un horario más aireado. Un ejemplo fue el curso de Art and Consciousness. Durante seis semanas nos enfocamos en seis disciplinas distintas pero de manera entrecruzada gracias a una coordinación entre facilitadores. El curso estaba abierto a estudiantes que no eran de LAPS, incluso de TeaK, y eso hizo que la experiencia fuese más placentera. También pudimos establecer

²⁴ En el otoño de 2017 Sruti Bala dio una conferencia en TeaK sobre algunos desafíos del formato taller en la enseñanza y práctica de Teatro del Oprimido. Rescato ahora algunos argumentos de una entrevista que le hizo Julian Boal para articular mis vivencias.

una interacción más pausada con los facilitadores y hubo un cierre de ciclo correcto. ¿Por qué este curso tuvo que ser una excepción? ¿Por qué no tuvieron esa posibilidad otros talleristas? Para mí tendría mucho más sentido organizar los talleres en bloques afines para que dialoguen entre sí, y en el caso de las asignaturas teóricas, abandonar el formato de taller.

Se trata también de una cuestión de fondo. Un taller, sea práctico o teórico, no te permite profundizar aquello que te invita a investigar. Sobre todo si es corto e intenso. Se asume que los estudiantes tendrán la oportunidad de interiorizar esa información *más tarde* (Bala 2019, 313). La estructuración de las asignaturas en talleres de cuatro días desembocó, para mí, en aprendizajes fragmentarios, desorientadores, alienantes. Para esquivar las avalanchas de información y depurar el organismo aprendí a distraerme con discreción y a no preocuparme si olvidaba lo que habíamos dado en clase. Mi afán nunca fue ofender, simplemente no agotarme. Eso no quita que durante dos años fui acumulando lecturas y nombres de artistas *para después* y que me dediqué a correr de un lado a otro. Me sumo aquí a las palabras de Gloria Fuertes: *la gente corre tanto porque no sabe dónde va, el que sabe dónde va, va despacio, para paladear el “ir llegando”*. El cocktail de experiencias que vivimos es innecesario, es encapricharse con más cosas de las que se pueden digerir en dos años.

A su vez, las ocasiones para mirarnos a los ojos fueron escasas. Cada programa es su propio mundo: una vez que entras a LAPS pasas casi todo tu tiempo con las mismas personas, y creo que esto sucede también en otros programas. Así, si por un lado es difícil perder de vista a tus compañeros de promoción —creo que verse tanto, siendo tan pocos, es malsano— por el otro es igual de difícil conocer a otros alumnos y descubrir qué están haciendo, por qué están aquí. Y lo es más si vienes de fuera y no hablas finés. Por eso, aunque los semestres fuesen intensos, me apunté a muchos talleres *extra*, contribuyendo así a la sobrecarga. Primero, por curiosidad. Segundo, por un imperativo de sociabilidad. Inscribirse a los cursos optativos era una de las pocas ocasiones en las que podíamos coincidir e intercambiar con estudiantes que no fuesen de LAPS. El taller no es solo el formato más común para organizar las clases, sino que es también el contexto donde suceden la mayoría de las interacciones sociales.

En este sentido, las clases optativas son una de las cosas que más agradezco y celebro de TeaK. Me permitieron escoger, de cierta manera, mis propios contenidos. Darle a mi formación un sabor más propio. También me brindaron estabilidad: nunca repetí taller pero sí intenté volver a encontrarme con artistas que ya conocía. De hecho, esa fue una de las razones que me llevaron a pedirle a Maija Hirvanen que fuese mi supervisora. Maija había sido parte del panel de investigación que tuvimos en el primer semestre, nos dió un taller en LAPS en el segundo semestre, y luego yo me apunté a dos talleres suyos, en el tercer y cuarto semestre respectivamente, que eran parte de las clases optativas. Sin aquellas clases optativas no hubiese sido posible conocer mejor el enfoque pedagógico de Maija y no me hubiera planteado el ponerme en contacto con ella. Estas clases suelen tener lugar al final de cada semestre y no se solapan con las asignaturas obligatorias. Es decir, hay un espacio asignado para ellas, también en cuestión de créditos, y se reconoce su valor. ¿Qué pasaría si fuéramos un poco más allá? ¿Si en vez de considerarlas como algo *extra*, complementario, reconociéramos que las clases optativas son tan o incluso más importantes que las asignaturas obligatorias? ¿Cambiaría algo en los currículums? Además, si hay clases optativas de cuatro o cinco días, lo cierto es que suelen durar dos semanas o ser un poco más versátiles en su estructura: ya existen tanteos dentro de TeaK que exploran otros formatos de taller.

Asimismo, soy consciente de que existen excepciones y contra-ejemplos para cada uno de mis comentarios. Mi intención no es desacreditar ni minimizar el esfuerzo que maestrxs, funcionarixs y técnicxs hacen todos los días en TeaK. Al contrario, yo he recibido un buen trato y he cultivado algunas amistades. Sin embargo, en su conjunto, TeaK me parece un entorno hostil. Como subraya Bala, “el razonamiento neoliberal se ha filtrado en la gramática de nuestras emociones y pensamientos en formas que aún no hemos comprendido completamente” (Bala 2019, 314). Yo sigo preguntándome cuáles son las relaciones que tanto LAPS como TeaK desean entretener con su alumnado. Estudiar en Uniarts Helsinki no es sencillo, solo entra el 7% de quienes solicitan una plaza²⁵. No voy a detenerme aquí en los procesos de admisión ni en el perfil de los estudiantes que consiguen entrar, pero sí me pregunto qué pasa una vez que estás dentro. Para mí los programas de TeaK son como islas, están muy atomizados. La

²⁵ Según los datos de Uniarts, en 2020 postularon 3 690 personas y fueron admitidas 265. Por tanto: $(265 \times 100) / 3690 = 7,18\%$. Ver <https://www.uniarts.fi/en/general-info/key-figures/> (última consulta el 3 de enero del 2021).

institución no puede forzar ni garantizar colaboraciones entre estudiantes de un mismo programa o de programas distintos, pero sí puede sembrar vacíos, dar tiempo y espacio para que los encuentros se puedan dar y que las colaboraciones surjan orgánicamente si tienen que surgir. En muchos talleres hemos hablado y hemos intentado acercarnos a prácticas feministas, queer, anticoloniales, antirracistas, fomentar espacios seguros, habilitar otros ritmos. Es importante reconocer lo que ya se está haciendo y yo he aprendido muchísimo. Sin embargo, si no cuestionamos la manera general en la que se organiza la enseñanza —talleres cortos, intensos, y aislados— o si cada programa intenta resolverlo por su cuenta, sin poner recursos y afectos en común, resistir y combatir el razonamiento neoliberal del que habla Bala será cada vez más difícil.

Este ensayo se llama *Aliviar el chuchaqui* y, por ende, no puedo irme sin profundizar en su *alivio*. Tanto LAPS como TeaK me han proporcionado soportes para aliviar el chuchaqui. Ya he mencionado uno de ellos, a saber las clases optativas. Los otros son las mentorías individuales, el acompañamiento durante la tesis y el derecho de estudios. Iré por partes.

Las mentorías individuales fueron como una antesala del acompañamiento que recibimos una vez que empezamos la tesis. Durante los tres primeros semestres tuvimos 10 horas de mentoría con un/a artista o investigador/a. En mi caso fueron Saara Hannula, Leena Kela y Pilvi Porkola. Mi diálogo con ellas no se ha extendido en el tiempo, pero en su día fueron una ayuda y un apoyo que agradezco. Saara me ayudó a pensar el proyecto que tuvimos que presentar a mediados del primer semestre, sin aún haber aterrizado del todo. Leena me ayudó a preparar mi presentación para un panel de investigación y a pensar no en términos de intereses, sino de práctica artística. Pilvi fue su relevo y me ayudó a intuir los cimientos de una práctica artística que no terminaba de nacer en vísperas de mi tesis. Las mentorías individuales son, para ambas partes, un ejercicio de atención cuidadosa que puede ser muy fecundo. Es importante que existan. Sin embargo, dado el clima pedagógico, aproveché mis mentorías más como terapia escolar que como un ejercicio para profundizar o cuestionar mi quehacer. En cierta medida, creo que a través de las mentorías se externalizan también la carencia de cuidados o los efectos negativos que puede producir un programa.

Respecto al acompañamiento durante la tesis, las condiciones son muy buenas. Tenemos derecho a dos supervisores dos examinadores, a un presupuesto —1500 euros que se convirtieron en 2000—, al apoyo de una productora —en mi caso fue Maria Kaihovirta, maravillosa— y también del equipo técnico de TeaK si es preciso. LAPS nos da la oportunidad de elegir a nuestros supervisores y examinadores y esto para mí es invaluable. Para empezar, requiere que pensemos con más detenimiento cómo acompañar un proceso que aún no ha nacido, que tiene un objetivo formal —graduarse— pero que no tiene forma. Segundo, implica una negociación con el director del programa. Es un trámite, pero hay que dialogar y convencer y eso me parece importante. He vivido esta etapa como un proceso regenerativo, la he aprovechado para *tener claro cuál es mi deseo y con quién lo voy a poder compartir*²⁶, como dice la canción. Mis dos supervisores, Maija Hirvanen y Amador Fernández-Savater, han sido un bálsamo, sobre todo durante los primeros nueve meses de este proceso. Fue un periodo de reseteo en el que ambos fueron muy pacientes y generosos, me ayudaron a prepararme y a sentar los cimientos de lo que estaba por venir. Sus comentarios, preguntas y recomendaciones me permitieron cuestionarme desde un lugar sano y riguroso, para tomar así mis propias decisiones y acompañar con más seguridad el trabajo con mis compañerxs, que abordaré en el próximo ensayo.

De momento, ocupémonos del derecho de estudio. He podido metabolizar y amortiguar muchos aspectos de LAPS gracias a la extensión del tiempo de estudio que me permite la legislación. En Finlandia un programa de maestría de dos años puede ser completado en cuatro años, incluso en cinco si la extensión tiene razón de ser. Me parece que esta medida contribuye a un equilibrio entre los estudios y otros ámbitos de la vida: familia, trabajo, bajas imprevistas. Vengo de fuera y mi intención era terminar el programa en dos años, pero cambié de opinión después de las vacaciones de verano. Por un lado, el ritmo de los dos primeros semestres había sido demasiado intenso. Por otro lado, la mayor parte del tercer trimestre estaría dedicada a la organización de un festival que tendría lugar en el mes de febrero, y sabía que no podría enfocarme en la tesis hasta primavera. Decidí extender mis estudios, primero un año y luego dos,

²⁶ Rumbita del Sano Amor de Rosa Zaragoza: <https://www.youtube.com/watch?v=NChLJPYuWX4> (último acceso el 3 de enero del 2021).

haciendo uso de los cuatro años que me corresponden por ley, pero no me lo hubiese podido permitir si no fuese ciudadana europea.

Empecé mis estudios en agosto del 2017. Aquel otoño, la universidad dejó de ser gratuita para todos y los programas en inglés pasaron a ser de pago²⁷, excepto para ciudadanos de la Unión Europea, del Área Económica Europea, de Suiza, o para aquellos con un permiso de residencia específico. Los programas en finés y en sueco siguen siendo gratuitos para todos, pero se entiende que pocos extranjeros dominan estos idiomas. A pesar de una privatización de la enseñanza, peligrosa como siempre, Finlandia sigue siendo un lugar menos hostil que otros para estudiar. En mi caso, me ofreció mejores condiciones que España para vivir y estudiar, siendo yo española. Si hubiese tenido que pagar la matrícula, este tiempo *extra* no me lo hubiese podido permitir. Pudo ser así porque mi situación es privilegiada: tengo nacionalidad europea, tengo acceso a un piso de estudiante, conseguí un trabajo de medio tiempo en una taquería y cuento con el apoyo económico de mi familia.

Eso no quita que estos estudios me dejaron muy quemada y confundida. Ahora bien, los estudiantes también tenemos agencia. Lo que he compartido aquí no lo he compartido para hacernos víctimas. Dentro de mi grupo nos las arreglamos para surfear la ola, a pesar de relaciones (in)tensas. Y a nivel personal, creo que cada quien va viendo cómo darle sentido a su experiencia, utilizando las herramientas que existen e inventando las que hagan falta. Tejiendo las alianzas que fuimos capaces de hacer en su momento. La escuela tiene su agenda, pero nosotros también. El primer año de estudios lo extendí por pura necesidad, para poder dar vida a este proceso desde el cariño. El segundo lo hice en parte por necesidad, en parte por conveniencia. Esto ha supuesto postergar dos veces la entrega de las páginas que estáis leyendo: ha sido posible y agradezco la paciencia de todas las personas involucradas. Mi cuarto año de estudios está siendo un colchón, me ha permitido apaciguar, en todos los sentidos, incertidumbres que ya estaban aquí pero

²⁷ Los precios varían según las universidades. Por ejemplo, estudiar en la Universidad de Aalto puede costar entre 12 000 y 18 000 euros anuales y en la Universidad de Helsinki entre 13 000 y 18 000 euros. En comparación, Uniarts Helsinki es mucho más asequible: durante el periodo académico 2020-2022 el precio de una matrícula de una licenciatura o de una maestría en inglés es de 5 000 euros y es posible postular a una beca que cubra el 50% o el 100% del coste anual. Menciono estas dos instituciones porque están en Helsinki o su zona metropolitana y tanto la calidad de su enseñanza como su reputación internacional me parecen comparables a la de Uniarts. Consulté los precios de las matrículas en <https://www.study.eu/article/tuition-fees-in-finland> (28 de noviembre del 2020).

que el Covid-19 ha enardecido. Me despido bien y he aprovechado mi tiempo aquí. No obstante, si un programa se dice de dos años no debería de ser tan complejo completarlo en ese margen de tiempo. Y esto es aún más problemático si tenemos en cuenta que la prolongación de los estudios, en un principio elección más forzada que deseada, tiene un precio económico para quienes de por sí tienen que pagar para estudiar.

Este ensayo es el que más me ha costado escribir. En parte porque tengo sentimientos encontrados, en parte porque no quiero ser injusta. Sé que este texto tiene muchos agujeros, pero existe porque es preciso intentar pensar nuestros entornos. *Llevaba un sol adentro* no surge de la nada. TeaK cuenta con buen profesorado y muchos medios materiales, pero la presencia de ambos no garantiza, en ningún rincón del planeta, experiencias pedagógicas emancipadoras. Reconozco que, más allá de responder a encuestas y sostener conversaciones con mis directores de programa, o de sesiones de mentoría con algunxs nuevxs estudiantes de LAPS, no me he implicado en la vida estudiantil de TeaK. Cada quién encuentra sus maneras de participar. Y no será mi relato de estudiante lo que solucione las cuestiones aquí expuestas. Hace falta mirarse a los ojos y poner en común, que ni lo bueno ni lo menos bueno se vea confinado a las cuatro paredes de un programa o de un solo gremio de TeaK.

Miraflores

Conocí a Mercedes Balarezo Fernández, Georgina Goater y Anni Pellikka durante mis estudios en TeaK. Las cuatro trabajamos en las tiradas, en el contenido del fanzine, y leímos las cartas en el jardín. Ya habíamos empezado a trabajar juntas cuando invité a dos personas más: Carlos Puentes, un colega de Madrid que se encargó del diseño gráfico, y Riku-Pekka Kellokoski, también de TeaK, que se ocupó del paisaje sonoro. Nuestro grupo de trabajo se llamaba *Miradores*, pero tras el salto al jardín Anni nos bautizó *Miraflores* y con él nos quedamos. La pregunta central que quiero compartir aquí es la siguiente: ¿cómo sentar las bases de los entornos laborales a los que queremos pertenecer? Me refiero a preparar las circunstancias para que otros modos de trabajar sean posibles, unos donde primen el respeto a la vida y la empatía.

*

Este proceso me ha dado muchas alegrías pero también hay cosas que mejorar. Me voy a enfocar en dos viejos conocidos: el tiempo y el dinero. Tuve un presupuesto de 2000 euros y la mayoría lo utilicé para pagar el salario de Anni, Georgina y Carlos. La ley no me permitía pagar a Mercedes y a Riku-Pekka: eran estudiantes y sólo podían recibir créditos a cambio de su trabajo. Las contrataciones tienen un precio y jugaron un rol a la hora de estructurar el tiempo de trabajo.

El salario de Anni y Georgina se calculó según el sueldo sugerido por TEME, el sindicato de teatro y danza: 147,17 euros por función, la mitad por ensayo, a saber 73,6 euros. A esto hay que sumar un 32% de impuestos sobre la nómina. Anni y Georgie solo cobraron por los ensayos y las performances. Nos organizamos en tres fases.

Fase 1: taller (52 horas, no remuneradas)

- Enero: semanas 3-4-5, viernes de 10:00 a 17:00 y sábados de 10:00 a 16:00.
- Febrero: semana 6, viernes y sábado, mismos horarios.
- Febrero, semana 7: descanso.

Fase 2: ensayos en el Jardín de invierno (12h, remuneradas)

- Febrero: semanas 8 y 9, sábados de 12:00 a 16:00.
- Marzo: semana 10, sábado, mismo horario.

Fase 3: performances (8h, remuneradas)

- Sábado 14 y domingo 15 de marzo de 12:00 a 16:00.

Siguiendo este esquema, Anni y Georgina recibieron un pago por tres ensayos y dos performances. Cobraron lo mismo, 516 euros, y con los impuestos el coste salarial subió a 681,12 euros. Así, los salarios de ambas supusieron un total de 1362, 24 euros. Tras reunirme con Carlos, decidimos que cobraría 400 euros netos por la maquetación de las cartas. El resto del presupuesto se fue en comprar cinco uniformes y en la impresión de las barajas. El coste del fanzine —tomar las fotos, más su maquetación e impresión— corrió por mi cuenta. Pedir un segundo aumento de presupuesto a LAPS no me parecía correcto y podía cubrir los gastos con los ingresos de la taquería.

No todo el mundo cobró y quienes recibieron un salario también trabajaron horas gratis. Discutimos esto al inicio del proyecto y nadie lo cuestionó, pero fue así porque yo misma fui incapaz de cuestionar lo que dictaba el reglamento. No hubo crispaciones porque nos organizamos de una manera que funcionaba para todos y porque en este caso la motivación no dependía del dinero. Dicho esto, y pensando en el tipo de entorno laboral al que quiero contribuir, me parece un error muy grave. Hubiese sido más complejo, pero también más justo, discutir la cuestión de los salarios con más detenimiento para sopesar e imaginar otras maneras de repartir los recursos (tiempo y dinero). Aunque supusiera esquivar la ley. Aunque hubiésemos llegado al mismo acuerdo. Es de las pocas cosas que hoy haría de manera diferente. Mis intenciones fueron buenas, pero eso no quita que las condiciones de trabajo hayan sido asimétricas. No fueron equitativas a pesar de que todo el mundo contribuyó con el mismo esfuerzo, dedicación y cariño. Estas personas me regalaron su tiempo.

Teniendo esto en cuenta, las dinámicas de grupo fueron flexibles y respetuosas. Los días que habíamos agendado los dedicamos de pleno al proceso creativo. Desde noviembre supimos cuándo una persona no iba poder asistir a las sesiones o si llegaría

tarde. Acordamos que no era un problema, pero que si aquel día había que tomar decisiones, las tomaríamos sólo entre los presentes. Yo era la responsable de organizar y facilitar las sesiones de trabajo. De manera retrospectiva, creo que el proceso funcionó bien porque fuimos imaginando la “performance final” a medida que íbamos avanzando. Es decir, había que establecer un sistema para leer las cartas y acordar el contenido del fanzine, pero fuimos paso a paso, sin imponer desde un inicio una imagen de la muestra final. Hice un plan general que fui adaptando sobre la marcha. El tiempo fluyó bien, no fue un proceso estresante y los horarios se respetaron.

La colaboración con Carlos y Riku-Pekka siguió otros ritmos. Carlos y yo trabajamos en la baraja intensamente desde finales de diciembre hasta mediados de enero. Nos coordinamos muy bien y la baraja estuvo en Helsinki a finales de ese mismo mes. Sin embargo, maquetar el fanzine fue más complicado ya que generamos su contenido durante las sesiones en el jardín. Esto suscitó pequeñas tensiones entre ambos, simplemente porque tuvimos menos margen de acción y nos estresamos un poco. Respecto a Riku-Pekka, puesto que yo no estoy muy versada en arte sonoro, no tenía muy claro qué pedirle. Le di *carte blanche* y mi única instrucción fue que fuese algo muy sencillo. Nos reunimos un par de veces para discutir al respecto y Riku-Pekka participó en las sesiones grupales según sus necesidades. Funcionó bien pero no fui capaz de acompañar su proceso de la misma manera que acompañé todo lo demás, y eso podría mejorarse.

*

Me pareció oportuno hacer un repaso de las condiciones materiales y los ritmos de trabajo que informaron el proyecto antes de adentrarme en la cuestión de la autonomía a nivel grupal. Para mí era importante que cada persona tuviese su espacio y un margen de acción. En un inicio, quería que *Llevaba un sol adentro* sirviese de plataforma para explorar, a través del lente del mundo vegetal, algún aspecto de nuestras respectivas prácticas artísticas. Esto fue muy ambicioso y no sucedió. Es incuestionable que cada quien nutrió esta pieza desde su trinchera pero, si hubo tiempo para establecer la lógica de la performance, no lo hubo para que cada quien la investigue o la transforme más a fondo desde su perspectiva.

Para leer las cartas es muy importante ser capaz de apropiárselas. Las nuestras no venían acompañadas de un significado tradicional y tuvimos que inventar uno nosotras mismas. También establecimos un *score* para las lecturas, que podéis consultar en el ensayo sobre el público. Esto era indispensable. También lo era desarrollar, a título personal, nuestro propio estilo de lectura. En este sentido, era preciso enfocarse en tres cosas: la relación con las cartas, la relación con las plantas y la relación con el jardín. Respecto a las cartas, compartí en el capítulo 1, en el ensayo sobre las imágenes, el ejercicio que hicimos para acercarnos a ellas. En cuanto a las plantas y el jardín, he incluido las actividades que preparé en el capítulo 3 y las fichas de identidad de cada planta están en el Anexo 1. Me parece que bastan para ilustrar mi enfoque, de qué manera procuré impulsar nuestra curiosidad y guiar nuestra mirada. Asimismo, considero que para conquistar cierta autonomía era preciso respetar y valorar los ritmos de cada una, también cultivar la confianza en nosotras y entre nosotras.

Esto empezó desde los primeros encuentros y excursiones que tuvimos en la primavera y el verano del 2019, cuando aún no habíamos acordado un calendario de trabajo. A continuación comparto un ejercicio que propuse al inicio de nuestra primera sesión para conocernos mejor. Fue una adaptación de otro ejercicio que aprendí de la artista costarricense Mariela Richmond durante un taller en Casa Mitómana, Quito, en diciembre del 2018. Lo he bautizado con el nombre de *zapatos&moradas*.

zapatos&moradas

Paso 1: todas las personas se sacan los zapatos y se sientan formando un círculo.

Paso 2: cada persona presenta sus zapatos durante un máximo de 5 minutos y la acción termina cuando todas hayan hablado.

Paso 3: la persona a cargo de facilitar la sesión explica el siguiente paso, a saber la construcción de una morada.

Paso 4: con los objetos de sus bolsos, bolsillos o mochilas, cada participante ha de construir su propia morada. Si hay un objeto que alguien no quiere mostrar, que no lo saque. Solo hay dos reglas: la morada tiene que tener una entrada y los zapatos tienen que estar en la entrada.

Paso 5: cada participante presenta su casa al resto del grupo. La costumbre es no entrar en las casas durante las presentaciones, a menos de que se proponga lo contrario.

Llevé tres tipos de cinta adhesiva y un par de tijeras para poder utilizarlas, si ocupaba, en la construcción de las moradas.



Una morada en el centro y otra a lo lejos, en la esquina del fondo. Foto: Daniela Pascual.

Desde que conozco el ejercicio de Mariela Richmond, lo utilizo y lo adapto para aterrizar en cualquier lugar con lo que traigo encima. A su vez, los objetos que viajan conmigo dicen mucho sobre mi situación del momento. Por eso me pareció oportuno para nuestra primera sesión. Yo conocía a todas, no todas se conocían y ninguna sabíamos en qué andaban las demás.

Durante esa misma sesión repartí unos cuadernos. Cada una escogió su cuaderno *Miraflores* para el proceso y Riku-Pekka heredó el que sobraba cuando se incorporó. Mi objetivo era designar un espacio para este proyecto, asegurarme de que cada quien pudiera tomar notas y escribir sus reflexiones en un mismo lugar. Esto facilitaría el trabajo personal y grupal. Yo era la encargada de proveer más cuadernos, pero no hizo falta. La cubierta de los cuadernos que utilizamos está hecha de retazos de un mismo afiche. Son recortes de un dibujo, es decir, los cuadernos son del mismo estilo, pertenecen a un todo, pero no son iguales. Esta lógica trascendió a las prendas que escogí para la performance: chaquetas verdes y pantalones negros, los mismos para todo el mundo, y una camiseta y calzado negro a discreción de cada performer. Luego, cada persona le dio al conjunto su toque personal. Y lo mismo ocurrió con las lecturas: una partitura común pero cada una su acento.

Otros momentos significativos fueron la primera y única excursión al Parque del Observatorio y también una reunión que tuvimos a la vuelta del verano. En ambas ocasiones el grupo no estuvo al completo. Esbocé la sesión colectiva y luego adapté algunas de las actividades para compartirlas con la compañera que faltaba. Así podría hacerlas por aquellas fechas, a su ritmo. En Tähtitorninmäki, nada más llegar, propuse dedicar la primera hora a descubrir el parque en soledad y a través de nuestras prácticas artísticas. Después contrastamos nuestras experiencias para relacionamos con el mirador como concepto y como espacio físico. En la reunión post-veraniega, nos enfocamos en los meses por llegar, pues serían los más cargados y aún no estaban bien definidos. Empecé nombrando por qué necesitaba el aporte de cada una en el proceso, por qué las había convocado desde un inicio. Luego, respondimos a estas preguntas para definir cómo organizarnos:

- ¿Cuál crees que será tu situación este año respecto a tu horario de clases o de trabajo? ¿Qué ritmos y organización de tu tiempo sugiere?
- ¿De qué tienes ganas en estos momentos? ¿Qué deseas?
- ¿De qué manera no te gustaría involucrarte en un proceso artístico?
- ¿Qué aspectos de *Miradores* como proyecto resuenan contigo o te llaman la atención? ¿Cómo serías feliz siendo parte del mismo?
- ¿Qué sería demasiado para ti?

Estos fueron algunos de mis tanteos para acercarme a un ejercicio de la autonomía dentro de un proceso creativo y a un nivel relacional. Si invitas a personas a trabajar contigo es importante habilitar un espacio para todas ellas. Que más allá de los acuerdos iniciales, sin los cuales la colaboración no sería posible, exista un margen de implicación que no esté determinado. Que cada quién pueda decidir hasta qué punto puede y desea comprometerse y desde ese lugar cuidarnos todos. Encontrar estos equilibrios no es sencillo. Yo, por ejemplo, soy mandona por naturaleza. Pero en un contexto como este, ¿de qué sirve mandar? Nadie puede controlar el deseo de los demás. Asimismo, pensar en términos de autonomía me permitió ir más allá del debate jerarquía vs. horizontalidad. Yo no me atrevería a decir que este fuese un proyecto horizontal. Era mi tesis, a quién iban a evaluar era a mí, así que *Llevaba un sol adentro* era mi responsabilidad. Ahora bien, eso no significa que yo fuese jefa de nadie, ni que tuviese más autoridad por gracia divina. Mi rol era guiar y encargarme del proceso, pero tampoco podía hacerlo sola.

*

En el jardín, esto se manifestó a través de la delegación de tareas. No era solo un voto de confianza hacia mis compañeros: aunque hubiese querido, yo no podía controlarlo todo. Ya tenía bastante con orquestar las sesiones y hacer yo también los ejercicios. La delegación se hizo en dos momentos.

Primero, respecto a la lectura del libro *What a Plant Knows* de Daniel Chamovitz. Todos leímos el epílogo y luego nos repartimos los capítulos. El libro tiene siete capítulos y éramos cinco personas. Cada persona escogió dos capítulos de su interés de manera que, en conjunto, nos leímos todo el libro. El tiempo que teníamos no era suficiente para convertirnos en expertos del mundo vegetal. La idea era adquirir algunas nociones, afines a los intereses de cada quien, y procurar hacer uso de ellas durante las lecturas o en el diseño sonoro de la pieza. Nadie verificó quién hizo la tarea y quién no.

El segundo momento fue cuando Georgina, Anni, Mercedes y yo nos dividimos las plantas. Por sorteo, cada una se convirtió en guardiana de tres plantas. Yo era la

responsable de homologar los criterios para el significado tradicional de las cartas, pero primero había que escogerlos. También eran muchas plantas y retener la información de todas ellas no sería sencillo. Repartirlas y pedir a mis compañeras que investigasen las tres que les había tocado me permitió alimentar dos pájaros con un bollo. Por un lado, en este caso, para empezar a buscar convenía tener una idea de qué se quería encontrar. Preparé una serie de preguntas que respondimos por separado antes de iniciar la búsqueda y a partir de nuestras respuestas pautamos los criterios. Por otro lado, el haber hecho una búsqueda sobre tres de las plantas contribuiría, según yo, a que las recordásemos mejor. Cuando hice las fichas de identidad volví a empezar de cero, una cuestión de fuentes. No obstante, es distinto que te den una ficha ya hecha con toda la información, a que tú hayas también investigado un poco por tu cuenta. Como veremos en el capítulo 3, el trabajo de las guardianas siguió manifestándose a lo largo del proceso.

Por último, para los ensayos todas invitamos a personas para practicar y recibir feedback. Las primeras veces cada una se encargó de sus propios invitados y a medida que fuimos ganando confianza empezamos a intercambiarlos o a practicar con extraños. Antes de cada sesión íbamos carta por carta poniendo en común lo que sabíamos. Sin embargo, no tuvimos tiempo de aprender las cartas las unas a las otras. Tampoco de probar el sonido en el jardín —lo teníamos agendado un día que había un evento de orquídeas. En otro contexto esta situación me hubiese puesto muy nerviosa, pero me acerqué a mis colegas guiada por una fuerte intuición. De lo contrario, delegar tampoco hubiese sido tan sencillo. La confianza estuvo allí desde el inicio y el proceso fue el momento de alimentarla y de cuidarla. Estábamos listas.

*

El fin de semana del 14 y 15 de marzo cada performer tenía una hoja con el nombre de los participantes. Podíamos consultar quién le leería las cartas a quién y cuándo. Había comida y bebidas calientes. También gel hidroalcohólico. Sólo quedaba disfrutar y ser precavidas. *Llevaba un sol adentro* no fue una comuna ni una Zona Temporalmente Autónoma como las de Hakim Bey. Pero sí fue, para mí por lo menos, la ocasión de aprender a sostener aquello que no se ve. De compartir con otros lo que nos mueve y no tener miedo a que se contamine, a que cambie. Aprender también a aceptar la ayuda de

los demás. Y al fin, ser capaz de dejarlo ir. Ya vimos que esta pieza nace de un acuerdo precario. Para continuar la colaboración con mis compañeros y enriquecer la propuesta juntos, tanto mi rol como las condiciones materiales tendrán que cambiar. En primavera hicimos algunos tanteos, pero de momento no está planeado volver a reunirnos.



Miraflores en el Jardín de invierno. Imagen: Julius Töyrylä.

El público

Durante una de nuestras reuniones, Maija me preguntó:

- ¿Cómo es tu práctica artística cuando estás sola?
- ¿Cómo es tu práctica artística cuando estás con tu grupo de trabajo?
- ¿Y qué hay de la práctica de la performance? ¿Cómo será para los participantes que asistan?

Cuando mi supervisora me hizo estas preguntas, yo aún no había aterrizado en el Jardín de invierno ni pensado en las lecturas de cartas. Sigo sin saber muy bien cuál es mi práctica artística. Durante mis estudios tardé en prestarle atención —pensaba en términos de intereses— y este asunto fue una fuente de estrés durante los primeros meses de mi tesis. En el fondo, no es tan complejo. Hay actividades que disfruto, algunas personas con quienes comparto mi tiempo, afectos y reflexiones, y una forma de estructurar mi razonamiento que es heredada y que intento desentrañar: todo ello informa mi trabajo.

Una performance es en sí misma un proceso de investigación y, en mi caso, el vínculo con mi vida cotidiana suele ser muy estrecho. Por lo general, parte de un encuentro que despertó mi curiosidad o que me causó un profundo malestar. Independientemente, su origen es a menudo muy corpóreo y mundano, aunque a veces sólo consiga expresarlo de forma abstracta. Como cualquier artista, tengo intereses y preocupaciones, pero no tengo una práctica regular o un enfoque específico. A pesar de herramientas recurrentes, siempre he pensado que lo que haga cambiará drásticamente dependiendo del lugar en donde viva y de mi vida en aquel entorno. En este sentido, el mundo vegetal podría convertirse en un hilo que me acompañe y me ayude a abordar intereses y temáticas muy dispares. De todos modos, mientras no entienda qué traigo entre manos, o hasta que no dé con un dispositivo que desee explorar, nunca pienso en el público. Es como cuando organizas una reunión: si no tienes claras tus intenciones, seguramente te resulte difícil acoger a tus invitados.

Dicho esto, durante mis estudios la mayoría de mis performances han sido 1-a-1. En parte porque quería pasar tiempo con la gente y este formato supone, para ambas partes, un involucramiento más activo. Y en parte porque sigo siendo nueva en el arte de la performance. A día de hoy, cuando me imagino *performing* frente a un público, sigo imaginando clichés. Sí que me interesan las conferencias no académicas como las de Mroué. Sin embargo, recuerdo que él las llama conferencias no académicas en lugar de conferencias performáticas porque —y es el caso con *The Inhabitants of Images*— en ellas no cuestiona el espacio ni altera la relación entre público y conferencista. De hecho, suelen ocurrir en teatros, Mroué habla desde el escenario, y nosotros escuchamos desde el patio de butacas. Para explorar un tal formato, siento que necesito tener algo que decir y exponer ante un público, un cuerpo de investigación más robusto. De momento, en lugar de pronunciarme frente a un grupo numeroso, prefiero *hacer junto con* los participantes, sea cara a cara o en pequeños grupos. Favorece la escucha y me permite adaptarme con más facilidad. En este sentido, aunque no tenía mucha experiencia tirando las cartas, ya lo había vivido un par de veces y me sentía segura jugando con ellas en el marco de una performance.

Respecto a la autonomía, ¿qué margen tienen los participantes para unirse o piratear mi propuesta, para negociar con ella en sus propios términos? Si bien no puedo controlar sus reacciones ni su comportamiento, sí que puedo hacer un esfuerzo para prever que mi público quizás no esté de acuerdo conmigo. Dedicarle tiempo y energía a una pieza y que alguien le dé la vuelta, la cuestione y la critique, puede llegar a ser incómodo. Estoy aprendiendo a estar menos a la defensiva y a abrazar el conflicto con integridad. Pero no saquemos el paraguas antes de que llueva: para que un público desafíe una propuesta, primero tiene que haber público. ¿Cómo contacto con la gente? ¿Quién es mi público? En lo que concierne *Llevaba un sol adentro*, no tardé en darme cuenta de que mi público sería principalmente gente de TeaK, pues la promoción de la pieza se haría a través de sus canales institucionales: el folleto de primavera 2020, su página web y newsletter, etc. Por tanto, cualquier acercamiento a posibles participantes sería inseparable de mi manera de lidiar con los plazos y canales de comunicación de TeaK.

Me resulta difícil redactar textos promocionales, sobre todo si la pieza aún no existe, así que me decanté por algo muy general para el folleto de primavera. Lo enviaron a imprimir a mediados de diciembre, por lo que sólo incluí las fechas y horarios de la performance y una descripción informal de la misma. No sabía todavía cuánto duraría cada lectura o si sería necesario registrarse con antelación, así que propuse a mis lectores que me enviaran un mensaje si querían estar al día. Incluí mi correo electrónico y, como era de esperar, nadie me escribió. Cuando llegó el momento de hacer una invitación formal y compartir el formulario de inscripción, yo misma me puse en contacto con la gente, no quise que mi productora, Maria, lo hiciese por mí. Solo teníamos 40 plazas disponibles y deseaba compartir mi trabajo final de maestría con personas que había conocido durante esta etapa o con gente cercana a mis colegas. Maija también me sugirió artistas y profesionales que podrían estar interesados en la pieza. La información estaba disponible en las páginas web del Jardín de invierno y de TeaK, pero no mandé un correo electrónico masivo a estudiantes y personal, como suele ser el caso. Envié una invitación con el enlace del formulario a 80 personas de mi elección, mientras que mis colegas compartieron la información en sus círculos. En tres días se llenaron todos los lugares y a partir de entonces estuve en contacto directo con los participantes. Esta proximidad me hizo sentir menos nerviosa y también era congruente con la invitación inicial que había escrito para el folleto de primavera de TeaK.

Estar en contacto con los participantes supuso más trabajo para mí, pero resultó provechoso. Algunas personas que no consiguieron registrarse vinieron a nuestros ensayos y también teníamos una lista de espera. La lista nos salvó pues la performance tuvo lugar a la par que todo empezaba a cerrar debido a la Covid-19. El viernes 13 de marzo, alrededor de las cinco de la tarde, TeaK y el Jardín de invierno me confirmaron que teníamos luz verde para presentar la pieza. Mis colegas también estuvieron de acuerdo, así que envié un correo electrónico a los participantes para hacerles saber que sí nos veríamos en el jardín. A raíz del correo tuvimos muchas cancelaciones pero pude cubrir todas las bajas gracias a la lista de espera y a que hubo personas que se acercaron a nosotras directamente en el jardín. En aquel entonces, yo era incapaz de imaginar hasta qué punto cambiaría todo debido al virus SARS-CoV-2. Estaba tranquila porque

Llevaba un sol adentro es una pieza que es fácil reprogramar o adaptar a otro formato, incluso si esto significase alterar por completo la relación con el jardín.

La performance ocurrió en medio de un umbral: todo estaba cambiando de manera muy explícita, pero sabíamos muy poco sobre el virus. El evento no se canceló porque involucraba a poca gente. Aún así había un riesgo, pero ¿qué estábamos arriesgando? ¿A qué nos estábamos exponiendo realmente? Creo que nadie lo sabía. En lo personal no me preocupaba no poder presentar la pieza, pues, por primera vez en años, me sentía lista. Había hecho mi trabajo y estaba feliz con lo que habíamos conseguido. Sentía que mis colegas y yo habíamos disfrutado del proceso, y eso era lo que más me importaba. Cuando nos confirmaron que la performance seguía en pie, decidimos llevarla a cabo porque pensamos que no arriesgábamos mucho. Aún así, tanto artistas como participantes tuvimos que hacernos esta pregunta: ¿qué está en juego? Y así, una reunión banal en un jardín se convirtió en algo que sopesar, y esto es lo que rescato de aquel fin de semana. A menudo damos por sentado nuestra presencia y la de los demás, especialmente en contextos donde el estado u otros tipos de violencia no suponen una amenaza cotidiana. En esta ocasión, tuvimos que recordar que somos cuerpos, y que cuando los cuerpos se juntan se afectan unos a otros. Al fin y al cabo, respiramos el mismo aire. La atmósfera que envolvía a la pieza cambió de repente. Que la gente viniese o no dejó de ser una cuestión de azar, y lo importante era su decisión, que se lo pensarán dos veces. Mi tesis no estaba en juego, pero sí la vida, y de una manera que no podíamos imaginar. Aquel fin de semana nos reunimos como ya no lo hacemos, y muchos de nosotros ignorábamos hasta qué punto nuestra salud estaba en riesgo. Pero nos sabíamos vulnerables, o por lo menos lo sospechábamos. En ese sentido, mi respeto y gratitud van hacia aquellos que decidieron no venir, de la misma manera que estoy infinitamente agradecida con las personas que nos acompañaron.

¿Por qué nos juntamos? Para mí, una performance es una ocasión para mirarnos a los ojos. En el 2021 se cumplirán 10 años desde que pisé por primera vez una universidad, y desde entonces mi reto ha sido no asesinar mi curiosidad. En concreto, me he dado a la tarea de descubrir qué es lo que realmente despierta mi curiosidad, con qué sí me quiero comprometer. Concibo las performances como experiencias pedagógicas que adapto a mis necesidades. Son mi andamiaje contra la apatía. Una performance nunca es

una opinión, es un acto de creación, y es a través de estos gestos que busco darle sentido a mi presencia en este mundo. Reencantar mi mirada. Y nunca estoy sola. Las lecturas en el jardín sirvieron para compartir nuestra investigación, para invitar a otras personas a un universo que imaginamos, pero que no nos pertenece. No podíamos hacer gran cosa respecto al coronavirus, salvo aceptar cualquier cambio de última hora. Pero sí que podíamos cuidarnos, y lo hicimos como mejor supimos. ¿Cómo resistir la tentación de gobernar al público? ¿Cómo invitar a otras personas a habitar esta propuesta? ¿Estábamos realmente dispuestas a dejar ir nuestro control?

Llevaba un sol adentro está enmarcada y dirigida, de no estarlo yo no habría hecho mi trabajo. Pero que las opciones fuesen limitadas no significa privar a los demás de su capacidad de acción. Antes de la performance, sucedió así:

- *Invitación.* Contacté con personas con quienes quería compartir esta pieza, pero no puedo esperar que otros se interesen por mi trabajo o que respondan a mis correos electrónicos. Mi política es no dejar las cosas al azar, pero sin ser agresiva. Si la gente no viene, está bien. Sería distinto si trabajara en producción o relaciones públicas, pero como artista, todo lo que puedo hacer es prepararme rigurosamente y ser consciente de mis decisiones. Además, sigue habiendo mucho escepticismo en torno a las lecturas de cartas: presionar a alguien para que se apunte sería condenar la experiencia al fracaso.
- *La inscripción.* El formulario de inscripción permitía personalizar considerablemente una lectura. Mis colegas y yo trabajamos en inglés, pero pensé que sería buena idea dar y recibir lecturas en nuestras lenguas maternas. Todas las lecturas podrían hacerse en inglés, pero los participantes también podían elegir recibirlas en finlandés o en castellano. Había cuatro performers y su identidad era pública, así que era relativamente fácil sacar cuentas. Si elegías tener una lectura en inglés/finlandés, te encontrarías con Anni. Si elegías el inglés, con Georgina. Si elegías el castellano, con Mercedes o conmigo. En este último caso, traté de distribuir a la gente de manera que Mercedes y yo tirásemos las cartas a amigos y desconocidos por igual. Sólo había 40 plazas y todo se decidía por orden de llegada, así que seguramente no todo el mundo

pudo elegir a su performer, pero la intención estaba ahí. Era importante pues mucha gente participó para apoyar a sus amigas y una lectura de cartas es un encuentro íntimo: es mejor si estás a gusto con la intérprete. Por tanto, a la hora de inscribirse, cada participante podía decidir según criterios de disponibilidad (día y hora), de idioma o de su performer de preferencia. Esto nos facilitó la vida, pues decidir distribuirnos entre las cuatro todxs lxs participantes hubiera sido desordenado, lento y demasiado maquiavélico.

- *Correo de seguimiento.* Me puse en contacto con cada participante una semana antes de la performance para confirmar el día y el horario de su lectura. También les hice saber quién sería su intérprete y cómo encontrarla en el jardín. No habría nadie para recibirlos en la entrada, así que tendrían que encontrarnos directamente en el ala izquierda del jardín. Funcionó bastante bien, nadie se perdió. Recordar que nuestra cita estaba a la vuelta de la esquina era también una forma de responsabilizar a ambas partes. Permitió que la gente cancelara por adelantado si no podía venir. El correo sobre el coronavirus vino a complementar el correo de seguimiento. De no haberlo enviado, y dada la situación, estoy segura de que muchas personas habrían olvidado avisarme que no vendrían.

La invitación, el formulario de inscripción y los correos de seguimiento me permitieron conectar con lxs participantes antes de la performance. Me recordaron, y espero que también al público, que una performance es una reunión, que hay gente a cargo de ella y que no hay nada que temer: siempre se puede adaptar y está bien no asistir. El contexto de la pieza pedía proximidad, y yo valoro estar en contacto con el público. No siempre es posible o pertinente, pero, al menos para mí, cómo contactas con la gente es parte de la performance en sí. Hay decisiones artísticas de por medio que deben de ser negociadas con quienes están a cargo de la producción y promoción de la obra. *Llevaba un sol adentro* era mi proyecto de tesis y no hubo problemas: en general, TeaK me dejó hacer lo quisiera siempre y cuando respetase los plazos, y María, mi productora, fue muy comprensiva y generosa.

En el jardín, los participantes tuvieron que tomar decisiones concretas. Mientras preparábamos las tiradas, pensamos que quizás las lecturas de cartas no serían una actividad muy conocida por todos los participantes. Por tanto, no podíamos esperar que la gente compartiera con nosotras una pregunta personal así porque sí. Además, las lecturas se imaginaron en diálogo con el jardín, así que decidimos ofrecer al público dos opciones. Podríamos enfocarnos en una pregunta de su interés, o en su presencia en el Jardín de invierno. La estructura de ambas tiradas era la misma, *yo/mi camino/mi potencial*. Preferimos la última en vez de otras como *pasado/presente/futuro* porque el propósito de las lecturas no era adivinar el futuro. Tener una tirada en vez de dos también era más práctico, ayudaría a evitar confusiones y errores por nuestra parte. En ese sentido, la tirada *yo/mi camino/mi potencial* podría ajustarse fácilmente a una pregunta personal o a una visita por el jardín. A continuación procuro compartir su lógica.

PARTITURA PARA UNA LECTURA DE CARTAS

1. Recibimiento & preguntas introductorias:

- ¿Es la primera vez que recibes una lectura de cartas?
- ¿Cómo es tu relación con las plantas?

2. Introducción de las opciones posibles:

- Una pregunta personal.
- Tu presencia en el jardín hoy.

Opción 1: pregunta personal.

- Esta baraja no responde a preguntas cuyas respuestas sean sí o no.
- Pregúntate qué es lo que deseas saber y por qué te importa. Es fundamental que no se trate de una pregunta cuya respuesta ya conoces.
- Marco temporal: ¿cuánto tiempo te gustaría que esta pregunta te acompañe?
- Si es necesario, performer y participante reformulan la pregunta. La persona que hace la consulta debe sentirse a gusto con la pregunta antes de poder proseguir con la lectura.

Opción 2: presencia en el jardín.

- El propósito de esta lectura es preparar el terreno para que lxs participantes se sorprendan aquel día en el jardín. ¿Cómo encontrarse con él y sus habitantes? La lectura era parte de su visita y a su vez actuaba como preámbulo de la misma. Las cartas sugerían dónde ir, en qué enfocarse, y qué actitud adoptar durante la visita.

3. Barajar & distribuir las cartas:

- Llegado este punto, la performer ofrece la baraja a la persona que hace la consulta para que baraje las cartas.
- Barajar es un momento de concentración y conexión con las cartas. Lxs consultantes preparan en silencio sus intenciones para la lectura.
- Una vez se hayan barajado las cartas, se le pide a la persona que corte la baraja en dos y que ponga la mitad que estaba debajo encima de la mitad que estaba arriba. Luego pueden distribuir las cartas sobre la mesa como mejor les plazca.

4. Escoger las cartas

- Tienen que escoger tres cartas: la primera es para *yo*, la segunda para *mi camino*, la tercera para *mi potencial*. Una vez hayan escogido las tres, pueden darles la vuelta.

5. Interpretar las cartas (preguntas & sugerencias para lxs consultantes):

- 1ra carta: *yo*. ¿Qué ves en esta imagen? ¿Qué está pasando?
- 2da carta: *mi camino*. Observa la carta y piensa sobre tus hábitos y patrones respecto al tema de esta lectura. (Lxs consultantes no comparten sus respuestas)
- 3ra carta: *mi potencial*. ¿Qué sientes cuando miras esta imagen? ¿Qué sensaciones tienes?
- Después de interpretar cada carta, la performer hace conexiones entre las tres teniendo en cuenta la pregunta que dio pie a la lectura.

6. Despedida:

- Las lecturas concluyen con una breve meditación corporal. Hay un movimiento asociado con cada carta. Lxs consultantes escogen la carta con la que más

sintonizaron y la performer guía e improvisa la meditación a partir de dicha carta. Es momento de dejar que las palabras se asienten en el cuerpo, y que se olvide lo que se tenga que olvidar. La intención es desentumecer el cuerpo para marchar con una sensación general y corpórea de la lectura.

- Tras la meditación, lxs consultantes dan la vuelta a las tres cartas y devuelven la baraja a la performer.
- La performer les da papel y lápiz para que escriban aquello que desean recordar de la lectura. También les da un fanzine.
- El fanzine es una invitación para seguir explorando el jardín. Dentro, lxs participantes encontrarán la baraja al completo, fotos de las plantas para encontrarlas en el jardín, y sugerencias para acercarse a cada una de ellas.

En el Capítulo 1, mencioné que prefiero la palabra *score* en vez de técnica para referirme a la lógica de nuestras tiradas. Como los astrólogos y tarotistas, necesitábamos establecer una conversación con nuestrxs interlocutores y asegurarnos de que fluyese. Sin embargo, esto era una performance, no una consulta tradicional. No teníamos una técnica para descifrar el futuro o para *dar energía* al público. Teníamos un *score* para dar a conocer características de cada planta mientras abordábamos una cuestión de interés para la persona que teníamos delante. Detengámonos en el punto **5) Interpretar las cartas**.

Opción 1: pregunta personal

- **1ra carta: yo.** ¿Qué ves en esta imagen? ¿Qué está pasando?

La primera carta prepara el tono de la lectura, es como un calentamiento. Dirige nuestra atención hacia la vida cotidiana de la persona, hacia aquello que ya se manifiesta en su existencia en relación con su pregunta. Intenta iluminar cómo se ha abordado el tema hasta ahora u ofrecer nuevos puntos de vista.

Pauta para la performer: céntrate en el dibujo para hablar de la carta y pon de relieve la actualidad de aquella planta en el jardín. Sin embargo, deja que las respuestas de tu

consultante guíen la conversación y tu contextualización de la carta. En esta posición, tú decides qué otros aspectos de la carta quieres destacar.

- **2da carta: *mi camino*.** Observa la carta y piensa en tus hábitos. ¿Cómo sueles abordar el tema en cuestión?

Esta vez, lxs participantes no comparten su respuesta a la pregunta. Lxs invitamos a pensar en sus hábitos y patrones en privado y sin juzgarse. La performer les hará saber qué es lo que ven para que ellxs comparen y saquen sus propias conclusiones. *Mi camino* se centra en la temporalidad: nos sitúa en el marco de tiempo que la persona escogió para la pregunta, pero también nos habla de la experiencia del tiempo. Asimismo, nos da pistas sobre aquello a lo que prestar atención durante nuestro camino, camino que no está trazado de antemano.

Pauta para la performer: el ciclo de vida de la planta y su ritmo de crecimiento (rápido o lento) informarán tu interpretación. Menciona qué factores ambientales son los más adecuados para esta planta; qué necesita para crecer sin dificultad y qué factores limitan su crecimiento. La ilustración nos da pistas sobre aquello a lo que debemos de estar atentxs durante nuestro camino. Para esta carta, pon de relieve la fisiología de la planta. Por ejemplo, si el dibujo representa una flor, explica con tus propias palabras qué es una flor para una planta y procura crear una conexión *mi camino-flores*.

- **3ra carta: *mi potencial*.** ¿Qué sientes cuando miras esta imagen?

La última carta se enfoca en las sensaciones. Nos habla del potencial de la persona, aquello que es parte de su esencia pero que quizás no se manifiesta en su vida cotidiana (ver 1ra carta). Hace visible un rasgo o actitud que esa persona lleva dentro, y que podría ayudarle a abordar la pregunta de forma distinta y desde su singularidad.

Pauta para la performer: escucha atentamente las sensaciones que describe tu interlocutor y a raíz de eso inicia tu interpretación. Comenta por qué esta planta es capaz de crecer en su hábitat natural, y cómo se adapta a otros entornos, como el jardín, por ejemplo. Menciona sus usos y propiedades.

- **Final:** integrar.

Pauta para la performer: muy brevemente, vuelve a resumir tu interpretación de cada carta. Comparte las conexiones que seas capaz de hacer entre las tres y que encuentres pertinentes en relación a la pregunta inicial. Pregunta a tu consultante si tiene alguna duda o si quiere saber más sobre una carta/planta en específico.

Opción 2: presencia en el jardín

La opción 2 sigue la misma estructura y pautas que la opción 1 pero las adapta a una visita en el jardín. Es decir, nosotras proporcionamos la pregunta. Mis maneras de formularla suelen cambiar, pero tengo dos preguntas de referencia:

- *¿Cómo dejarme sorprender, hoy, aquí?*
- *¿Cómo encontrarme con el jardín durante mi visita?*

Particularidades de la tirada de la Opción 2:

- **1ra carta: yo.** ¿Qué ves en esta imagen? ¿Qué está pasando?

La primera carta se centra en la llegada de aquella persona al jardín. ¿Por qué está aquí? ¿Qué trae consigo? ¿Cómo dar vida al encuentro entre esa persona y el jardín? ¿Qué estado de ánimo sugiere esta carta? Sitúa el inicio de su visita en la sala en la que se encuentra aquella planta.

- **2da carta: mi camino.** Observa la carta y piensa sobre tus hábitos. ¿Cómo es tu relación con los jardines? ¿Ya has visitado antes este jardín?

La segunda carta nos sensibiliza sobre el espacio en el que sucede la lectura. Invita a lxs participantes a recordar y reflexionar sobre sus experiencias en jardines, cómo los habitan. Aquí, la temporalidad se ciñe a la duración y al ritmo de la visita. Los dibujos insinúan cosas tangibles a las que prestar atención. La ubicación de la planta es otro punto que visitar y desde donde acercarse al jardín.

- **3ra carta: *mi potencial*.** ¿Qué sientes cuando miras esta imagen?

La tercera carta hace un llamamiento al potencial de escucha de la persona. A saber, su capacidad de conectar con el jardín más allá del propósito original de su visita y/o del de la performance. Sus sensaciones respecto a la carta podrían informar de manera significativa el resto de su visita. Esta carta alimenta o sugiere otro estado de ánimo que el de la primera carta.

*

Lewis Mumford nos dice que hay utopías de escape y utopías de reconstrucción. Las primeras sirven para evadimos, las segundas para negociar con el mundo en nuestros propios términos²⁸. Y creo que algo parecido podemos decir de una lectura de cartas. Nos puede ayudar a sopesar una situación, a crear espacio para pensar y quizás cambiar de perspectiva, o podemos utilizarla para (intentar) imponer una narrativa o refugiarnos en automatismos. Por ello dije en el Capítulo 1 que prefiero marcar distancias entre nuestra propuesta y aplicaciones móviles de tarot o astrología. Por el dispositivo en el que operan, estas últimas son propensas a la inmediatez y al consumo sinsentido. Una lectura cara a cara conlleva tiempo y es un encuentro con otra persona. Sin duda habrá quienes lean las cartas para hacer dinero fácil. Son los charlatanes de toda la vida. Y habrá también quien busque en una lectura una respuesta y no una pregunta. Yo, por ejemplo, oscilo entre ambas. Las lecturas de *Llevaba un sol adentro* han sido pensadas para generar encuentros e intimidad a través del mundo vegetal, pero no tienen vocación terapéutica. No es que yo niegue o rechace que una lectura de cartas pueda tener esta función, es simplemente que nosotras somos *performers*, no psicólogas, terapeutas o guías espirituales. Tenemos una responsabilidad de cara a nuestro público, cuidarnos es un imperativo, pero no podemos garantizar ningún tipo de resultado. Por lo demás, Esquerre nos recuerda en su libro que tanto consultantes como astrólogos ponen de su parte para que la conversación avance durante una consulta. Es decir, también hay que evitar caer en el tópico que nos dice que el intérprete manipula a su interlocutor. Ambas partes tienen poder, es una negociación que viene y que va, que se construye. Nosotras

²⁸ Cito de memoria.

hemos procurado encontrar una manera de compartir nuestra investigación a través de las tiradas de cartas, pero dejando espacios vacíos para no sofocar a la persona. De hecho, sin el público, los *scores* que acabo de compartir no existirían, pues lxs participantes nos han ayudado a dar sentido a las tiradas. Si hemos podido modificar nuestras propias pautas, es porque durante una lectura de cartas hay dos personas que miran en la misma dirección y nosotras, las performers, tenemos que ser capaces de reaccionar, adaptarnos, y respetar a la persona que tenemos enfrente.

CAPÍTULO 3: ¿CÓMO TRABAJAR AL SERVICIO DE UN LUGAR?

for space

El 14 de enero del 2020 escribí en mi cuaderno:

Esta performance no es sobre:

posthumanismo

cambio climático

teoría del actor-red

botánica queer

eco-dramaturgias

trabajar para un lugar (ya no se siente así)

¿De qué manera me acerco a un lugar?

¿Qué está en juego en este proceso?

¿Cómo tomo decisiones?

¿Qué estamos haciendo aquí?

Las sesiones grupales estaban a punto de empezar y yo sentía una ligera angustia. La misma que me visita cuando tengo que posicionarme y no sé muy bien cómo entrarle al asunto. *¿A dónde quiero llegar con esto?*

Con el tiempo he aprendido que sé más sobre lo que no quiero que sobre lo que sí quiero. Muchas veces, aunque no siempre, suelo decidirme por eliminación. La lista de arriba refleja muy bien las presiones que sentía respecto a lo que *Llevaba un sol adentro* debía de ser. Mi fascinación por las plantas surgió pocos meses antes de irme de Madrid y cuando llegué a Finlandia el bichito vegetal fluía por mis venas. En TeaK descubrí otras maneras de concebir y acercarnos a lo no-humano gracias a performances y ponencias o discusiones en talleres. Me parecieron muy elocuentes pero no tenía muy claro si en esos círculos había hueco para mí o si yo era capaz de apropiarme de aquellos discursos sin perder el hilo de mi intuición. De todas formas, haciendo eco de lo que escribí en el Capítulo 2, el engranaje de nuestras asignaturas fue tan veloz y dispar que tampoco hallé la manera de sentipensar cuál era mi relación con las plantas desde una práctica artística. La lista no supone un rechazo hacia enfoques o teorías como tales, pero sí hacia etiquetas y *buzzwords*. Son mares que yo no he surcado pero que están muy presentes en mi entorno universitario: sentía, sin necesidad de que nadie

me lo dijese, que tenía que dirigir mi rumbo por ahí. Recordar en mi cuaderno con frecuencia *que no, por ahí no, ahora mismo no*, me ayudó a marcar distancias y a enfocarme en aquello que había estado latente durante estos dos años, es decir, desde dónde sí podía y quería trabajar.

Hay, sin embargo, una excepción. Se trata de *trabajar para un lugar (ya no se siente así)*. Esta intención la había escogido yo y no alude aquí a un rechazo sino a un cambio de percepción. El presente capítulo se titula ¿Cómo trabajar al servicio de un lugar? Esta pregunta, al igual que las otras dos que estructuran este reporte-tesina, la terminé de formular con Amador durante una sesión que tuvimos en octubre de 2019, poco después de abandonar el observatorio. Es más fácil reconocer su origen si la escribo en inglés — *How to work for space?*— pues la pregunta hace eco a *for space*, un libro de la geógrafa británica Doreen Massey. Algunos fragmentos han sido suficientes para nutrir este proceso. De sus páginas rescato un cariño y un respeto por el espacio muy profundo. Por todo ello, quise tener cerquita a Massey mientras sentaba las bases de cómo trabajar en el sitio que acogería y daría forma a mi proceso creativo. De ahí la manera de formular la pregunta: un deseo —*trabajar al servicio de un lugar*— y una duda, un no saber —el *cómo*. Para matizar el cambio de percepción que deja entrever *trabajar para un lugar (ya no se siente así)* voy a repasar algunas cuestiones que a su vez me permitirán clarificar en qué medida esta performance se relaciona con el arte sitio específico.

Empecemos con el libro, o más bien, con una subparte de una subparte, *Traveling imaginations*. Y dentro de esta subparte, un párrafo nos basta:

Lo cierto es que nunca se puede ‘regresar’, sea a casa o a cualquier otro lugar. Cuando llegas ‘allí’ el lugar ya no será el mismo, de la misma manera que tú también habrás cambiado. Y, por supuesto, he aquí la cuestión. Pues abrir el ‘espacio’ a este tipo de imaginación significa pensar el tiempo y el espacio como mutuamente imbricados, pensarlos como los productos de interrelaciones. No se puede regresar en el tiempo-espacio. Pensar que es posible es privar a los demás de sus historias independientes y continuo movimiento. (...) Los sitios no se pueden inmovilizar. (Massey 2005, 124-125).²⁹

Massey nos invita a pensar el espacio en su multiplicidad. Estar en un lugar es alterarlo, pues el espacio es el producto de relaciones sociales (Massey 2005, 118), del encuentro

²⁹ Traducción mía.

de trayectorias humanas y no humanas. Esta constatación puede parecer obvia, pero en mi experiencia suele ser infravalorada. Muchas veces concebimos el espacio como una superficie, como algo estático. Recordando a Henri Lefebvre, Massey pone de manifiesto hasta qué punto utilizamos la palabra espacio de manera inconsciente, y lo difícil que es desafiar imaginarios heredados. Habiendo estudiado política pública urbana, me reconozco parte del problema y una de mis tareas —ya empezada pero aún pendiente— es desentrañar qué quiero decir cuando utilizo esta palabra en distintos contextos.

En cuanto a la performance y el jardín, me pregunto cómo comunicarnos con una hormiga o con una flor. Si bien hay disciplinas que nos permiten entender mejor qué es una planta o un insecto, lo cierto es que no puedo saber con certeza cómo nos encontramos. Nos queda jugar y jugar en serio. En este sentido, trabajar al servicio de un lugar supone trabajar para un todo que me supera y que va más allá de toda construcción y conceptualización humana. La pregunta de este capítulo es por tanto utópica, y por eso escribí en mi cuaderno (*ya no se siente así*), para reconocer mis limitaciones. No obstante, es una pregunta necesaria. Nos empuja a no dar las cosas por sentadas, a cuestionar nuestras ideas, nuestra presencia y nuestras relaciones con lo que nos rodea y rodeamos.

Me inquieta qué entornos somos capaces de imaginar, crear, y alimentar. Mientras que la producción masiva de imágenes se multiplica, y el tiempo y espacio se comprimen en la red, parece que asistimos a un declive de nuestra imaginación y de nuestra autonomía respecto a lo que vemos y recordamos. Así, según Richard Kearney, ya no somos conscientes de quién produce y controla las imágenes que condicionan nuestra conciencia (Kearney según Pallasmaa 2013, 13). Me empeño a resistir y para mí esto supone explorar de qué maneras perfiles considerados expertos —arquitectos, urbanistas, ingenieros, servidores públicos, entre otros— concebimos el espacio y qué informa nuestros imaginarios. Será preciso ir más allá de ideologías y teorías, y mi propuesta es investigar desde mi práctica artística, pues es una de mis maneras preferidas de estar y de hacer mundo.

Sin embargo, aunque utilice la palabra sitio-específico o *site-oriented* para referirme a mi práctica artística, mi vínculo con el espacio no viene de allí, aún son tierras relativamente extrañas para mí. Leí el libro de Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, al inicio de mi investigación y ha sido instructivo. No dudo que con el tiempo conseguiré establecer un diálogo más consciente con estas referencias, pero de momento no es mi prioridad. De hecho, si no trabajé en una *black box* de TeaK o en una galería es porque estos espacios aún me dan pavor. Para mí es más fácil y más natural trabajar en la calle que en un teatro.

En el caso del jardín, que pertenece al ayuntamiento de Helsinki, cabe mencionar que decidimos no ir a contracorriente. Nos ajustamos a su manera de funcionar, respetando sus horarios de apertura —de 12:00 a 16:00 los fines de semana— y no insistiendo con tratos especiales —por ejemplo, nos dijeron que la fuente no dejaría de funcionar durante la performance y así fue. A veces cambiar las reglas del juego es pertinente, pero esta vez no lo consideré oportuno. Por un lado, mientras más sencilla fuese la propuesta, más autónomas seríamos. Por otro lado, la barrera del idioma dificultó un acercamiento más informal con lxs cuidadorxs. También tengo la impresión de que el equipo que se encarga del jardín es pequeño y está muy solicitado. Lo que sí decidimos fue marcar distancias con algunas actividades que son muy populares en el jardín, como por ejemplo, tomar fotos. En efecto, allí acontecen muchos photoshoots para bodas, graduaciones, la foto del face y quién sabe qué más. Es como si las plantas se volviesen un mero fondo verde. Y esto explica por qué no hay videos ni fotografías del día de la performance. Las fotos de las plantas y de *Miraflores* las hicimos un sábado a las once de la mañana, cuando el jardín aún estaba cerrado al público. Precisamente, no olvidemos que se trata de un lugar público, trabajar allí no es solo negociar con sus encargadxs, sino con todas las personas y seres que, como nosotras, llegan allí y/o lo habitan, lo crean. Y es lo que nos dice Massey: nunca se regresa a un mismo lugar, lo único que podemos hacer es ponernos al día, reencontrarnos.

No sé cómo se trabaja al servicio de un lugar, creo que es imposible, pero creo también que nuestros tanteos crean realidades. En este capítulo no me detendré en lo mal o lo bien que hicimos las cosas, me limitaré a compartir nuestro material de trabajo, pues así fue como nos relacionamos con el Jardín de invierno.

Maneras de acercarse a un jardín

Durante el mes de noviembre cultivé el hábito de visitar el jardín. Llegaba caminando y sin una intención previa, salvo la de pasar tiempo allí a distintas horas. En las primeras visitas no llevé cuaderno ni preparé ningún ejercicio. Sí que me sentaba a comer algo, daba vueltas, miraba a la gente. A veces solo conseguía llegar 15 minutos antes del cierre, otras pasaba allí algunas horas. Ir al jardín cada semana fue la primera prueba de fuego, pues no lo había conseguido con el observatorio.

Una vez que ya había visitado el jardín varias veces a solas, organicé cuatro visitas con Mercedes. La primera vez le propuse que recorriera el jardín como mejor le placiera y para las siguientes le compartí actividades que quería probar. Ella las hacía mientras yo empezaba a enfocarme en otras cosas. Las visitas durante noviembre y diciembre fueron muy detonadoras pero sabía que no podría seguir las mismas pautas en enero, pues iba a tener mucho menos tiempo de trabajo con el grupo en su conjunto.

Durante las vacaciones de navidad me dediqué a dos cosas: a dibujar la baraja y a planificar las sesiones grupales. Respecto a lo segundo, no tenía muy claro de qué manera facilitar un acercamiento entre mis compañeras y el jardín. Algunas lo conocían relativamente bien y una de ellas nunca había estado. La observación participante es un método que me gusta bastante, pero también es muy estricto. Puesto que su objetivo es recoger información sus cuestionarios son muy dirigidos. De serle fiel, me ponía en una posición de preparar preguntas para mis compañeras como si yo quisiese comprobar algo sobre el jardín, cuando lo que quería era invitarlas a que se fijen en ciertas cosas sin afán de verificar nada.

En una librería de Burgos encontré un libro, *¿Cómo leer Jardines?* de Lorraine Harrison. No soy experta en jardines, así que me ayudó a guiar mi propia mirada más allá de mi experiencia en el Jardín de invierno y de lo que me había llamado la atención. Retomando la idea de una observación participante bastarda y las sugerencias de Harrison para entender mejor los jardines que visitamos, preparé una guía de observación. La utilizamos la primera semana que fuimos al jardín. Puesto que todas nos fijamos en distintas cosas y tenemos bagajes y vivencias propias, esta guía

permitiría que por lo menos nos hiciésemos las mismas preguntas, el mismo día, en el mismo lugar. Comparar nuestras respuestas nos permitió identificar diferentes puntos de vista que integrar en futuras sesiones.

Semanas después, reservé una visita guiada en el Jardín de invierno. No tenía otra manera de acceder a información sobre la historia del jardín: hay pocos datos en internet y no hablo finés, por lo que el trabajo de archivo quedó descartado. Así, el turismo pasó de ser un objeto de estudio a ser una táctica de acercamiento. Durante la visita aprendimos cosas básicas pero necesarias: cuándo se construyó el edificio, por qué y gracias a quién, cómo ha cambiado desde entonces —antes se entraba por otra puerta y el piso era de arena— o qué hay en los alrededores. Incluso nos contaron anécdotas sobre una planta de café y algunos agaves —parece que el más antiguo fue plantado en la década de 1970. Estas informaciones no influyeron significativamente en las lecturas, pero me dieron seguridad. La guía despejó algunas dudas que teníamos y nos permitió contrastar, con otro tipo de referencias, las impresiones que habíamos recogido con la guía de observación. La experiencia también nos hizo conscientes de hasta qué punto nuestra propuesta difería de un servicio turístico.

Las preguntas y pistas para una guardiana de planta fueron una manera de generar vínculos entre las performers, las cartas, y las plantas. También nos permitieron dar con los criterios para las *fichas de ayuda*, el equivalente para nuestra baraja de los significados tradicionales de las cartas del tarot. Como mencioné en el capítulo 2, este proceso no hubiera sido posible sin la delegación de tareas. Si bien era indispensable estudiar a fondo todas las *fichas de ayuda*, me parecía poco realista dar por sentado que todas llegaríamos a compenetrar con las doce plantas por igual. Por ende, decidí repartirnos las plantas y que cada performer se dedicase a conocer más de cerca a tres de ellas. Estos ejercicios dieron forma a nuestras respectivas maneras de referirnos a las plantas, interpretar las cartas y guiar las meditaciones: nos ayudaron a encontrar nuestro acento. A su vez, fueron de utilidad mientras preparábamos el fanzine y complementarios a ciertas lecturas. *Voilà*, a grandes rasgos, cómo procuramos encontrarnos con el jardín y algunos de sus habitantes mientras nos preparábamos para las lecturas. Encontraréis los detalles en las páginas que siguen.

GUÍA DE OBSERVACIÓN

(para ser leída después de haber pasado un rato en el jardín)

¿Se trata de tu primera visita al Jardín de invierno? ¿Cuándo fue la última vez que estuviste aquí?

¿Visitas jardines a menudo? ¿Cómo son? ¿Es este jardín parecido a aquellos a los que estás acostumbrada?

¿Cuál es el propósito de este jardín? ¿Qué tipo de jardín es? ¿Tiene un estilo particular o te recuerda a uno en especial?

¿Cuántos años crees que tiene este jardín? ¿Por qué?

¿A quiénes ves hoy aquí? ¿Qué están haciendo?

¿Cómo son las plantas de este jardín? ¿Son las mismas en cada sala? ¿Cómo se relacionan entre sí las diferentes estancias? ¿Hay alguna que prefieras? ¿Por qué?

¿Qué crees que estaba pensando la persona que diseñó o mandó a hacer de este jardín? ¿Crees que se imaginaron que se vería así hoy? ¿Qué crees que deseaban, y qué deseas tú hoy aquí?

¿Cuáles son los ingredientes de este jardín? Nómbralos y haz una lista (no tiene que ser exhaustiva).

¿Crees que este espacio tiene límites (o que los estira)? ¿Y qué hay de tus límites en este lugar?

¿Has mirado fuera? ¿Cómo se comunican el interior y el exterior del jardín?

Fíjate en los colores, los olores, las superficies, la temperatura.

¿Cómo te gustaría (re)conectar con este lugar y hacer uso de tu tiempo aquí?

PARA UNA GUARDIANA DE PLANTAS

Preguntas introductorias

(en la biblioteca de TeaK, antes de investigar sobre las plantas)

- ¿Te habías cruzado o habías escuchado hablar de esta planta antes de este proyecto?
- Si sí, ¿qué sabes de ella? ¿Qué experiencias o situaciones de vida evoca para ti?
- ¿Qué te gustaría saber sobre las plantas en general?
- ¿Qué necesitas averiguar sobre estas 12 plantas para que tengan un significado, un sentido, para ti?
- ¿Qué crees que necesitamos saber sobre ellas para estructurar una tirada (el contexto de las lecturas) y para leer las cartas (interpretación, creación de sentido)?

Pistas de acercamiento

(para hacer en el Jardín de invierno, sea con 1 o 3 plantas)

- ¿Cómo se ve esta planta? Según lo que percibes, ¿cómo es esta planta?
Si te es de ayuda, permite que el antropomorfismo fluya en este momento.
- ¿Qué está haciendo esta planta? Enfócate en acciones y en las características de la planta. *Utiliza el gerundio, “-ando, endo, iendo”, para responder a esta pregunta.*
- ¿Te está invitando a ejecutar una acción? ¿Cuál? ¿Puedes llevarla a cabo aquí y ahora? *Si sí, hazlo. Si no, ¿cómo te la imaginas?*
- ¿Cómo te sientes ahora? ¿Cómo invitarías a esta planta a que tune in con este sentimiento/sensación? *Haz un retrato sensorial del encuentro entre tú y este otro cuerpo (un movimiento, un sonido, una manera de respirar).*

Preguntas y observaciones de seguimiento

(en el Jardín de invierno, si tienes tiempo)

-

- ¿Dónde se encuentra esta planta en el jardín? ¿Y en relación a las otras plantas de las que eres guardiana? ¿Están cerca o lejos?
- Mientras estás sentada o de pie cerca de esta planta, ¿eres capaz de situarte en relación a todas las otras plantas de la baraja? ¿Sabes dónde están? Intenta dibujar un mapa mental.
- Observa la planta y luego la carta que le está asociada. ¿Cómo te sientes? ¿Puedes encontrar a la planta en la imagen que miras? ¿Cuáles son las similitudes y las disonancias? Escribe tus sensaciones, impresiones, pensamientos.
- Imagínate que la planta desaparece. ¿Qué te gustaría recordar? ¿O qué es lo primero que se te pasa por la mente? Haz rápido un esquema de la planta... algo que ves o percibes ahora y que quieres recordar.

CRITERIOS PARA LAS FICHAS DE AYUDA

(escogidos de manera colectiva; fichas a cargo de Daniela)

- **NOMBRE(S):** científico y coloquiales; atención a los contextos y significados simbólicos.
- **HÁBITAT Y SITUACIÓN ACTUAL:** si está o no muy extendida, en peligro de extinción, si se considera invasiva, etc.
- **CAUIDADOS:** tipo de suelo que necesita, luz, agua, etc. Qué necesita la planta para crecer sin “dificultad”.
- **CICLO DE VIDA:** si vive mucho tiempo o no, cómo se reproduce, si cuenta con un colaborador especial para ello, etc.
- **USOS Y PROPIEDADES.**

Dos libros, dos regalos

El primero, *What a Plant Knows* de Daniel Chamovitz, es cortesía de Essi, pues lo descubrí durante su taller. El libro ofrece paralelismos entre las plantas y los sentidos humanos —vista, olfato, gusto, tacto, oído; orientación y memoria— y nos fue de gran ayuda para acercarnos a una forma de vida muy distinta de la nuestra. Todas leímos el epílogo, “The Aware Plant”, y nos distribuimos el resto de capítulos según nuestros intereses, de forma que ninguna de nosotras leyó el libro entero.

Chamovitz nos ayudó a abordar la cuestión del antropomorfismo. Considero que este último, en su justa medida y sin derivas antropocéntricas, nos ayuda a estar en el mundo —a conocernos, cuidarnos, y querernos. Estoy segura de que todas humanizamos a las plantas en algún momento del proceso creativo. Por su parte, las lecturas dan pie a paralelismos y asociaciones entre los dibujos, las plantas y los consultantes. En este sentido, Chamovitz fue la voz del desapego sano. Nos enseñó nociones básicas de biología vegetal, dándonos a conocer cómo las plantas son conscientes de su entorno. Pero sobre todo, dejó muy claro que nosotros solo somos una parte de dicho entorno y que nuestras relaciones son asimétricas. Si bien una planta puede tener valor sentimental para nosotros, lo cierto es que para ella somos presiones externas, no seres singulares. Las plantas tampoco están tristes o alegres, esas son interpretaciones nuestras. Por tanto, durante las lecturas estaba prohibido caer en esta trampa. Una cosa es especular con una imagen, otra asignar a las plantas emociones humanas. Es cierto, sin embargo, que la simbología de las plantas en el fanzine alude a cualidades humanas —perseverancia, independencia, nostalgia, etc. Se trata de una reinterpretación de algunos rasgos relacionados con las plantas, por ejemplo su nombre o sus usos, y sirve como un pequeño eco de las lecturas. En su conjunto, esta pieza procura compartir nuestra curiosidad y asombro por el mundo vegetal: desarrollar apegos y vínculos con estos seres es parte de la experiencia, pero hay que entender que no somos correspondidos, y en ello reside, para mí, la belleza de *Llevaba un sol adentro*.

La vida de las plantas, de Emanuele Coccia, me lo recomendó Amador cuando nos vimos en Madrid en diciembre del 2019. Contrariamente al libro de Chamovitz, primero lo leí al completo y luego compartí algunos pasajes con mis compañeras. Una mañana

leí en voz alta el capítulo diez, sobre las raíces, mientras que Anni, Georgie y Mercedes estaban recostadas en el piso con los ojos cerrados. Mientras yo leía, las palabras sueltas que llegaban hasta ellas guiaban sus movimientos en el espacio. Las tres tienen un bagaje somático de largo recorrido, así que fue un ejercicio bastante natural. De hecho, fue una sugerencia de Mercedes. El estilo de Coccia también facilitó la tarea, pues es muy poético, erótico: comparte de manera muy bonita reflexiones sobre las plantas y el cosmos. Dicho esto, no siempre entendíamos qué quería decir, así que decidimos marcar distancias. Durante una lectura, estaba prohibido utilizar expresiones o información que no supiéramos esclarecer o traducir, como por ejemplo *mixtura cósmica*. En efecto, lo que hice fue extraer dieciséis pasajes que me parecieron sencillos y evocativos por igual. Eran la cereza del pastel: algo que podríamos movilizar para hacer más golosa una lectura pero que no era indispensable. Así, un tallo se convierte en una *mezzanine*, una hoja en un *pájaro sin vuelo*, una flor es un *imán*, las raíces un *cuerpo esotérico*, y respirar el *arte de la mixtura*. Cada una podía embeberse de estos pasajes a su guiso, siempre y cuando se sintiese capaz de llevarlos a su terruño.

Ambos libros fueron parte de nuestras herramientas de trabajo en el jardín. Hicimos uso de ellos siguiendo un enfoque de manual, descubriendo su contenido según las necesidades que íbamos identificando. Somos artistas, no biólogas o jardineras, así que estaba claro que algunos libros serían útiles para entender mejor el mundo de las plantas, pero sólo hasta cierto punto. Es decir, sin imponer aprendizajes libresco a nuestro proceso: mi ambición era crear algo bonito con lo que ya teníamos. En este sentido, Chamovitz y Coccia son dos voces complementarias que nos han acompañado, pero no son las únicas ni las más importantes. Es cierto que cuando los busco siempre aprendo, y esto me da mucha tranquilidad porque me recuerda que no he hecho más que empezar. Me queda mucho trabajo por delante. Las metáforas y los conocimientos asociados con cada carta son infinitos, se nutren de lecturas, canciones, y otros deambulares, como por ejemplo de encuentros callejeros y azarosos con las doce especies vegetales que dieron vida a la baraja. Por último, no hay que saberlo todo. Conocer no es acumular. Si algo rescato de *Llevaba un sol adentro*, es lo valioso que es crear con amigxs y con lo que hay, con poquito y de lo bueno.

El fanzine

El fanzine da vida a la segunda parte de la performance, se lo regalábamos a los participantes al concluir las lecturas. Su función era acompañarlos en su recorrido por el jardín. También nos permitió dar a conocer el conjunto de la baraja y de las plantas, pues cada lectura se ciñe únicamente a tres plantas.

Propuse un fanzine porque me gustan mucho. Es un formato de publicación que aún no he explorado como me gustaría, y esto explica, en parte, la sobriedad del diseño. En este segundo momento de la pieza, la palabra escrita aparece como contrapunto de las lecturas, orales y más escurridizas. Aquí, la escritura funge como puente: nos despedimos de los participantes con una breve meditación corporal y estos textos son una extensión de las mismas, solo que dirigen nuestros sentidos hacia el mundo exterior. Nuestra atención se detiene en las plantas, en su entorno, en nuestra presencia en ese rincón del jardín.

En lo personal, mi relación con el fanzine es delicada. Cuando vuelvo a leer los textos, muchos de ellos no me gustan o me parecen cursis. Sin embargo, luego recuerdo que tienen una función práctica. El fanzine está pensado para ser leído después de una lectura de cartas —que en principio activa cosas, altera nuestra presencia— y en el Jardín de invierno. De hecho, la inspiración me vino de un pequeño mapa que me prestaron en el Jardín Botánico de Quito. El mapa y el fanzine son muy diferentes pero ambos son un soporte, su función es guiar un recorrido. No creo que el estilo de nuestros textos funcione para todo el mundo, pero cada uno incluye un *score*, una sugerencia que hace que nos fijemos en un detalle del lugar, en estímulos externos. Y eso es suficiente. El fanzine está para acompañar a los participantes, pero su ambición secreta es ofrecer desvíos. Quizás nuestras invitaciones funcionen —y qué bueno— pero si no, serán por lo menos distracciones susceptibles de hacernos conectar con lo que nos rodea, a nuestra manera. Ignorarlos o piratearlos es sencillo.

Originalmente, las acciones que aparecen en el fanzine eran parte de las lecturas de la Opción 2, aquella que se centra en la presencia del consultante en el jardín. La idea era que, al terminar la lectura, le daríamos un papelito a cada participante para que

interactuara con una de las tres plantas de su tirada. Decidimos incorporar estas acciones a los textos del fanzine porque nos pareció que la meditación era un cierre adecuado para ambas tiradas. Además, los papelititos serían complicados de gestionar y me faltaba material para alimentar los textos del fanzine. Gracias a los *scores*, este último dejó de ser meramente informativo y se convirtió en un elemento activo de la performance.

El contenido de base lo decidimos entre Anni, Georgina, Mercedes y yo. Fuimos juntas planta por planta para encontrar qué acciones proponer a los participantes. En caso de duda o de estancamiento, la guardiana de cada planta tenía la última palabra. Luego yo me encargué de redactar los textos, entrelazando las acciones con información sobre las plantas y su ubicación en el jardín. Incorporé asimismo tres símbolos por carta a partir de los datos conocíamos y después los consulté con mis compañeras. Todos los textos están en inglés, nuestra lengua vehicular, y en castellano, mi lengua materna. Las fotografías, obra de Julius Töyrylä, son en blanco blanco y negro para destacar los colores de la baraja y de las plantas que los participantes aún no conocían. Carlos se encargó de la maquetación y del diseño gráfico de la publicación. La portada es un dibujo que hice hace algunos años en Ecuador, en casa de mi abuelo. Se trata de las hojas de *Chenopodium Album*, una de las plantas que encontramos en el Río Manzanares y que dibujé para el fanzine *Soil City, Soil Memory* (ver capítulo 1). Guardé el dibujo *por si acaso* y a Carlos y a mí nos pareció buena idea utilizarlo en esta ocasión.

No sé si trabajaré de nuevo con una baraja de cartas, pero supongamos que *Llevaba un sol adentro* viaja a otro jardín. En tal caso, habría que repensar por completo la segunda parte de la performance. El fanzine es sitio-específico mientras que las cartas lo son menos, pues evocan especies vegetales que no solo habitan en el jardín. Como formato, el fanzine tampoco es indispensable: sería interesante imaginar qué otros dispositivos pueden dar relevo a las cartas dependiendo del contexto de las lecturas. Mientras tanto, el fanzine es parte de la pieza y documentación de la misma. Puedes consultar su versión digital aquí:

https://issuu.com/daniela_pascual/docs/fanzine_there_is_nothing_old_under_the_sun_07.03.2

EPÍLOGO

Centrémonos en aquello que hemos pasado por alto. Primero en el jardín, y después en esta tesina. Evidentemente, esto incluye lo que yo he podido identificar, aquello que se me escapa os lo dejo a vosotras.

En el Jardín de invierno

Nos acercamos al jardín desde el respeto, la escucha y el goce, pero en el fondo no lo conocemos muy bien. Durante los meses que estuvimos allí, e incluso después del verano, cuando deambulaba por allí me era sencillo intuir aquello que había cambiado. Por ejemplo, si habían plantado una planta nueva o si otra ya no estaba. De hecho, *Echium Wildpretii* necesita de muchos cuidados en un jardín, y ya van dos que no han sobrevivido a las goteras. Hay también un par de agaves que desaparecieron y no sé si habrán vuelto ya. Es decir, la periodicidad de nuestras visitas y el ritmo de las mismas contribuyeron a que este espacio se convirtiese en un lugar singular para mí, e intuía que para mis compañeras también.

Ahora, si bien tuve que pedir permiso para poder presentar la pieza allí, y si hubo una comunicación constante y fluida con el equipo que se encarga del jardín, la barrera del idioma impidió establecer vínculos más estrechos. Fuimos muy bien recibidas, pero no conseguimos vislumbrar qué dinámicas operan en este lugar. Conocemos poco sobre el mantenimiento del jardín y las personas que trabajan allí. Tienen un fanzine y una baraja, pero no supe extenderles una invitación para una lectura de cartas. Y eso es una pena. Hay varios conciertos y performances que tienen lugar en el Jardín de invierno, así que también es preciso no romantizar un vínculo: nosotras éramos un grupo de artistas más. Pero me hubiese gustado poder saber más sobre aquello que está en juego en este jardín, tanto para sus trabajadores, usuarixs habituales, y también a una escala más grande —qué es este jardín para Helsinki. Hay todo un aspecto social, político e histórico que no pudimos atender y que a mí me hubiese gustado conocer mejor aunque no fuese fundamental para nuestra propuesta. A su vez, tener un trato más cercano con lxs trabajadores nos hubiese permitido, quizás, ser más conscientes de una práctica de la jardinería. En efecto, aprendimos algo de biología vegetal e interactuamos con el jardín a través de la baraja y prácticas somáticas, pero sabemos poco sobre cómo cuidar, de facto, estas plantas.

También dejamos en un segundo plano a otrxs usuarixs del jardín. La performance era por invitación y el cupo era limitado, no nos plantamos allí a ver quién se acercaba.

No era ningún secreto, pues estábamos anunciadas en la página web del Jardín de invierno, pero las personas que se enteraron por esa vía lo hicieron cuando ya no teníamos plazas disponibles. Durante los ensayos sí que hubo más interacción con el público habitual del jardín, y el fin de semana de la performance almas curiosas nos ayudaron a cubrir las bajas de última hora. De hecho, tengo una lista de correos de personas que quieren recibir una lectura de cartas. Mi intención es contactarlas en un futuro no muy lejano y encontrarnos en el jardín. Leer las cartas es una práctica, si te descuidas se te olvida. Ir al jardín una vez al mes con mi baraja y un letrerillo que ponga “lecturas gratis” me parece buena idea. Sería también la ocasión de desarrollar otro vínculo con el jardín, y de afinar las tiradas de la Opción 2, pensadas para este lugar, pero que se me dan mucho peor que las tiradas de la Opción 1. Después de todo, ¿qué significa dejarse sorprender? ¿Encontrarse con un jardín? Hace falta más trabajo.

En las páginas de esta tesina

Iré al grano: he obviado todo análisis de la pieza desde los estudios de performance o de investigación artística (artistic research). Esencialmente, son teorías y enfoques que no he conseguido interiorizar bien durante mis estudios, y que para este ejercicio de documentación y reflexión personal tampoco me parecieron necesarios. De hecho, los estudios de performance siempre me han interesado más desde las ciencias sociales. Cuando estudiaba urbanismo, lo que más me motivaba era acercarme a la vida en la ciudad desde allí, observar y pensar una fenómeno social *como* performance. Fueron solo tanteos, pero ellos me motivaron a postular a LAPS.

Sin embargo, en el marco de mi práctica artística, mis reflejos son otros. A lo largo de todo el proceso creativo he consultado materiales de lectura muy dispares —botánica, filosofía, tarot, sociología, geografía, historia del arte— pero no muchos sobre performance. Y creo que tiene que ver con que los he consultado de manera pragmática, para dar forma a una idea, y no tanto para entenderla a posteriori o para justificarla. Mi práctica artística sigue en pañales: me preocupa más descubrir cómo tomo decisiones y cómo manejo mis recursos durante el proceso de creación, que reflexionar sobre la performatividad o consecuencias de la pieza. Sé que no tengo del todo razón y que es contradictorio, pero lo que quiero decir es que yo aún no estoy lista para acercarme a mi propio trabajo desde los estudios de performance, me es más sencillo hacerlo con el de otras personas. Y cuando llegue el momento tendré que hacer una investigación y (re)descubrir lecturas, será casi un aprendizaje desde cero.

En cuanto a la investigación artística (artistic research), leer fragmentos del libro de Juha Varto, *Artistic Research: What is it? Who does it? Why?* me ayudó a rescatar del olvido a mis preguntas de investigación y hacerlas presentes en la estructura de la tesina. Si, como con los estudios de performance, aún me queda mucho que aprender y sí que quiero entablar un diálogo con esta disciplina, lo cierto es necesito un descanso de la universidad: me falta calle.

Lo que me llevo para el camino

De LAPS me llevo una experiencia de vida que me ha permitido aprender y acercarme a cómo quiero estar en el mundo. Me despidió con un proceso creativo que más que un cierre es una semilla, y ahora me toca seguir alimentando y cuidándolo desde otro lugar.

Muchas personas me han preguntado qué ha sido de los miradores. Pues bien, a raíz de *Llevaba un sol adentro*, concibo mis performances como un mirador. Se trata de crear un contexto para prestar atención a algo en concreto y en compañía de otras personas. Y hace unos días encontré esta cita:

El término teatro viene del griego clásico *the-in*, que denota formas de ver. Junto con términos relacionados como *thea-tron*, *theo-ria* y *thea-mai*, se refiere a reglas y arreglos específicos relacionados con la actividad de la mirada. *Thea-tron* es “un lugar para mirar” y *theo-rein*, raíz de “teoría”, es el verbo griego que significa “considerar, especular, mirar” (...) Por otro lado, performance viene del término francés del siglo XVI *parfournir* (lograr, proveer, suministrar, proveer) y del inglés *perform* (lograr, alterar la forma, llevar a cabo). En comparación con la etimología del teatro, la performance se destaca en el plano de la acción y no de la percepción. (Bala 2013, 14-15)³⁰.

Para las personas con largo recorrido en el teatro o la performance, la cuestión de la mirada quizás no sea novedad. Para mí lo es. Lo que rescato de esta cita es que yo busco lugares para mirar y hacer al mismo tiempo, *haciendo vemos*. En este sentido, cuando digo que me gustaría concebir mis performances como miradores, pienso en todo un andamiaje, un proceso de construcción. Conectar con un deseo, aterrizar en un lugar, crear un marco, hacer con otrxs, buscar juntxs. Y cuando digo mirar es prestar atención, es ir más allá del acto fisiológico de ver. Prestar atención para resistir y no dejar de maravillarnos por aquello que nos rodea. Lo que digo puede parecer muy obvio, pero es algo que yo no me planteaba cuando empecé a trabajar en *Llevaba un sol adentro*. Un mirador era un lugar, un objeto de estudio, pero ahora es una metáfora que me permite

³⁰ Traducción mía.

entender mi quehacer de manera práctica. Y solo conseguiré afinar esta intuición a través del hacer.

De momento, me voy con una baraja, un uniforme de jardinera, varios fanzines, y un recuerdo muy bonito del tiempo pasado con mis compañerxs, mis supervisores, las plantas, lxs participantes, y todas las personas que han estado involucradas en este proceso. Las cartas se han vuelto una herramienta de trabajo, una ventana hacia otras dinámicas y vías de investigación. Me han llevado a descubrir cosas nuevas para mí, muchas que no he mencionado o contextualizado porque aún están muy frescas. No podré dedicarme a ellas hasta que no entregue estas páginas, así que creo que ha llegado la hora de despedirme: ¡gracias y adiós!

BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFÍA

- Alevosía, Karlota. 2019. *Livret d'initiation au Tarot de Marseille*. Marseille: Tarot de Comptoir.
- Bala, Sruti. 2013. "The entangled vocabulary of performance". *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, Volume V, Number 2: 12-21.
- Bala, Sruti. 2019. "Workshops: The modularization of TO Pedagogy". Interview by Julian Boal. In *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed*, edited by K. Howe, J. Boal, & J. Soeiro, 311-315. London: Routledge.
- Bleichmar, Daniela. 2016. *El Imperio visible: expediciones botánicas y cultura visual en la Ilustración hispánica*. Translation by Horacio Pons. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Chamovitz, Daniel. 2017. *What a plant knows: a field guide to the senses*. New York: Scientific American FSG.
- Citton, Yves. 2014. *Pour une écologie de l'attention*. Paris: Éditions du Seuil. Kindle.
- Coccia, Emanuele. 2017. *La vida de las plantas: una metafísica de la mixtura*. Translated by Gabriela Milone. Buenos Aires: Miño y Dávila SL. Kindle.
- Coccia, Emanuele. 2019. *The life of plants: a metaphysics of mixture*. Translated by Dylan J. Montanari. Cambridge: Polity Press.
- Coccia, Emanuele. 2020. *Métamorphoses*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. "Cómo abrir los ojos". Translation by Julia Giser. In *Desconfiar de las imágenes*, edited by Inge Stache and Ezequiel Yanco. Buenos Aires: Caja Negra.

- Esquerre, Arnaud. 2013. *Prédire : L'astrologie en France au XXIe siècle*. Paris: Éditions Fayard. Kindle.
- Harrison, Lorraine. 2012. *Cómo leer jardines: una guía para aprender a disfrutarlos*. Translated by Alex Alonso Valle. Madrid: Editorial H. Blume.
- Kébé, Fatoumata. 2020. *El libro de la Luna: historia, mitos y leyendas*. Translation by Regina López Muñoz. Barcelona: Blackie Books.
- Farley, Helen. 2009. *A Cultural History of Tarot: From Entertainment to Esotericism*. London: I.B. Tauris.
- Gervereau, Laurent. 2018. "Peut-on éduquer aux images?". *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, N°52, September-October-November, 2018.
- Massey, Doreen. 2005. *for space*. London: SAGE Publications Ltd.
- Mroué, Rabih. 2008. "The Inhabitants of Images". In *Image(s), mon amour: fabrications*, edited by Centro de Arte Dos de Mayo (2013). Comunidad de Madrid: CA2M.
- Pallasmaa, Juhani. 2013. *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Translated by Carles Muro Soler. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2016. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Varto, Juha. 2018. *Artistic Research: What is it? Who does it? Why?* Espoo: Aalto University.

ANNEX 1: PLANT CHEAT SHEETS | ANEXO 1: FICHAS DE IDENTIDAD

STRELITZIA NICOLAI	
NAME	<ul style="list-style-type: none"> • Strelitzia (genus): named after Charlotte of Mecklenburg-Strelitz (1744-1818), Queen of King George III of England • Nicolai: the name nicolai is in honour of Grand duke Nikolai Nikolaievich the elder, third son of Czar Nicholas I of Russia • Common names: white bird of paradise (flower); wild banana (similar appearance) • In Finnish: Valkokolibrinkukka (white colibri flower)
HABITAT & DISTRIBUTION	<ul style="list-style-type: none"> • Origin: South Africa; grows in coastal dune vegetation and in evergreen forests near the coast • Distribution: Eastern Cape, KwaZulu-Natal and up into Mozambique towards Zimbabwe; it is also easy to acquire Strelitzia Nicolai in stores worldwide (cf. IKEA)
DESCRIPTION & LIFE CYCLE	<ul style="list-style-type: none"> • evergreen tree with multi-stems that form dense clumps • grows up to 12m high and 4m wide ; the stem is woody and smooth in texture, light to dark grey and marked with old leaf scars • flowers have white sepals with blue petals; the whole flower resembles the head of the bird, with a white crest and purple beak • it flowers throughout the year with a peak in spring-summer ; flowers provide nectar that attracts sunbirds, especially Olive Sunbirds and Grey Sunbirds • seeds are black in colour, with a tuft of a bright orange woolly aril on the lobe ; produced mostly in autumn and winter (March to July in South Africa)
CARE & PROPAGATION	<ul style="list-style-type: none"> • fairly drought tolerant; does not tolerate severe frost ; withstands salty coastal winds • needs semi-shade or full sun, warm climate, a moderate amount of water, composted soil and plenty of space ; will survive in a large pot for several years • easiest way to propagate is from root suckers, but it will also grow from seed; fast growing • aggressive root system (keep away from structures and paths)

USES & PROPERTIES	<ul style="list-style-type: none"> • leaf stalks are dried and used to make a rope for building fish kraals and huts • the immature seeds are edible and tasty • Vervet and Samango monkeys feed on the soft part of the flowers as well as on the orange aril of the seeds ; birds and blue duiker also feed on the flowers • frogs and ducks often shelter in the clumps along rivers for protection. • ornamental plant: can be used to offset hard landscaping, buildings or pools; useful for creating a lush, tropical effect
CARD FOCUS	<ul style="list-style-type: none"> • Plant: leaves. • Background: colour of the website of Kew Royal Botanical Gardens (London). • Other colour associations:
ACTION (SPACE SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Sit in front of Strelitzia and look to the top of the plant. Elongate your throat and stretch your neck backwards. Bring your attention to your throat and breathe through your mouth. Let your throat relax.
MOVEMENT (QUESTION SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Open your chest. Elongate your throat, neck, and head upwards. Let your arms join and rise up. Rotate them (just like Queens greet!). • If shy: just with the hand/arm slightly bent.

SOURCES:

- South African Biodiversity Institute: <http://pza.sanbi.org/strelitzia-nicolai>

FURTHER INFORMATION:

- About Queen Charlotte: <https://www.royal.uk/queen-charlotte> ; <https://www.hrp.org.uk/kew-palace/history-and-stories/queen-charlotte/#gs.voy9co>

SENECIO HAWORTHII

NAME	<ul style="list-style-type: none"> • Senecio: derived from the Latin <i>senex</i>, meaning old man, referring to the fluffy white seed heads • Haworthii: after Adrian Hardy Haworth, who 1st described the plant in 1803 • Common names: Woolly Senecio, Cocoon plant, Tontelbossie (tinder brush in Afrikaans) • In Finnish: Karvavillakko (Karva – hair; villakko – wool area)
HABITAT & DISTRIBUTION	<ul style="list-style-type: none"> • Origin: South Africa. Endemic to Cape province, found on rocky slopes near mountains (900 – 1200 m of altitude), in gravelly or stony soil • 2002: considered threatened in its natural habitat / 2008: categorized as being of Least concern • Distribution: it is possible to buy a Senecio online, but it often appears out of stock
DESCRIPTION & LIFE CYCLE	<ul style="list-style-type: none"> • ever green perennial succulent dwarf shrub; column-like aspect • up to 30 cm tall & 30 cm wide; stems tend to be smaller in Senecio's natural habitat due to its harsh conditions • 2 cm long upright cylindrical densely felted grey-silver leaves; when grown under glass leaves can seem pure white • the thick hairy covering is an adaptation to survive in temperatures ranging from -6°C to +40°C • multiple tiny yellow flowers held together like a paintbrush, at the end of a slender
CARE & PROPAGATION	<ul style="list-style-type: none"> • survives in a variety of soils, but does best in well-drained sandy loams • tolerates extreme periods of drought • can survive low temperatures and light frost • needs full sun: shade and over watering will result in over-long, leggy stems with visible spaces between the leaves • requires little water; will rot if kept too wet ; water only when the soil is completely dry; extremely reduce water in winter • very easy to propagate by cuttings ; rooting takes place in a few weeks; grows slowly
USES & PROPERTIES	<ul style="list-style-type: none"> • felt from the leaves can be stripped off, dried, and used as tinder • ornamental plant (pots or rock gardens); no

CARD FOCUS	<ul style="list-style-type: none"> • Plant: Senecio's stem at the WG, its sensation; the leaves • Background: colour of the flower (not visible in the WG)
ACTION (SPACE SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Follow the Senecio. Imagine where its stem emerges from the soil, and trace it all the way to the tip of one of Senecio's woolly leaves. Now get closer to the plant. Acknowledge its beauty. Observe how it responds to its environment.
MOVEMENT (QUESTION SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Try to find (search for) the bones of your body that are touching the seat. Let them begin a circular movement.

SOURCES:

- Khumbula A Data Base for Indigenous South African Flora:
<https://kumbulanursery.co.za/plants/senecio-haworthii>
- Llife Encyclopedias of Living Forms:
http://www.llife.com/Encyclopedia/SUCCULENTS/Family/Asteraceae/27697/Senecio_haworthii

JACARANDA MIMOSIFOLIA

NAME	<ul style="list-style-type: none"> • Jacaranda (genus): the Neo-Latin version of the word <i>jakara'na</i> by which the native South American Tupi called the tree; means <i>fragrant, aromatic, scented</i> (cf. flower). The word passed to the Portuguese conquistadores who introduced it to Portuguese language (<i>jacarandá</i>), and from there the French botanist Antoine Laurent de Jussieu (1748-1836) baptized the genus in 1818. • Mimosifolia: Neo-Latin compound word composed of <i>Mimosa</i> and <i>folia</i>; means <i>Mimosas leaves</i> but is understood as “having Mimosa-like leaves” • Common names: Blue Jacaranda, Jacaranda, Black Poui, Fern Tree, Brazilian Rose Wood • In Finnish: Jakaranda
HABITAT & DISTRIBUTION	<ul style="list-style-type: none"> • Origins: Bolivia and Argentina (500-2400 m of altitude); tropical (in highlands) and subtropical (at lower altitude) regions of South America • Distribution: widely introduced elsewhere due to its attractiveness, for example in Central America, Mexico and the Caribbean, Australia, South Africa, India, Athens
DESCRIPTION & LIFE CYCLE	<ul style="list-style-type: none"> • semi-evergreen tree; height 8-15 m & diameter 15-20 m; may have large surface roots • leaves are feathery-like, up to 45 cm long and arranged alternately; they have up to 30 pairs of <u>pinnae</u> bearing small, pointed leaflets. • flowers are bell shaped, carried in clusters; color may be blue-purple, lilac, lavender or mauve; flowers are hermaphrodite and about 4cm long; usually on the bare tree before leaf growth • flowering might last between 50-60 days • pollination with insects and bees; after bees finish their work on the tree the fruits appear • fruits are 7cm rounded woody capsules, brown-black when mature; they split to release seeds; they may hang on the tree for up to two years • seeds are small and winged • can reach at the age of 150 to 200 years (if planted in the appropriate soil-climate environment, and if taken care of as a young tree)

<p>CARE & PROPAGATION</p>	<ul style="list-style-type: none"> • grows best on well-drained sandy loam soils, although it will also survive on poor shallow soils; does not tolerate waterlogged or clay soils • needs full sun; small trees can live in part shade if necessary • minimal water requirements; recommended to watered when the soil at a depth of 5 to 8 cm has dried • minimum temperature in its natural habitat is 5 °C while the average monthly temperature is 34 °C; does well in high temperatures and does not thrive in cold/freezing climates • systemic pruning and trimming is necessary, especially during the first 10 to 15 years for the tree to form a proper ‘skeleton’ for future growth; pruning also helps flowering and removes aging or problematic shoots and branches • blooming: too much nitrogen might cause the tree not to flower; rare flowering when planted at low altitudes or near the sea in the tropics • propagation: from harvesting seeds when the fruit on the tree has dried • can be grown indoors but will likely not flower; must be planted outdoors eventually • grows fast; practically does not face serious problems from pests and diseases; highly tolerant tree and is rarely infected by parasites.
<p>USES & PROPERTIES</p>	<ul style="list-style-type: none"> • suitable for bee forage as the relatively large flowers easily attract bees • provides useful firewood; its timber (the wood of a growing tree) is good for carpentry • medicine: bark and roots are used for syphilis; leaves used as a vulnerary • shade and shelter: creates pleasant open shade; can be used effectively as a screen or as a windbreak. • Ornamental & urban landscape: huge visual impact (<i>eye candy</i>), widely grown throughout the highland tropics; when trees are not in flower, the finely cut foliage is also attractive, especially at close range
<p>CARD FOCUS</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Plant: leaves / capullos (non existing at the WG); tried to evoke the ”movement” of the tree in the WG. • Background: colour of the flower (not visible in the WG)
<p>ACTION (SPACE SPREAD)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Sit under the Jacaranda tree and look upward. Look through its feathery leaves. Blow towards them and watch them move. Now blow towards your hand: how does the touch of your breath feel? Does it reach very far?

MOVEMENT (QUESTION SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> Let's move our escapulas, first inwards, then outwards, and allow the movement to expand until it becomes a clumsy oscillation. Let's find an ending by making small or large waves, just like young Jacaranda branches that bend and offer us shelter.
---	---

Sources:

- Agroforestry Database: http://old.worldagroforestry.org/treedb/AFTPDFS/Jacaranda_mimosifolia.PDF
- Kalliergeia: <https://www.kalliergeia.com/en/jacaranda-mimosifolia-description-care-and-uses/>
- The Spruce: <https://www.thespruce.com/growing-jacaranda-mimosifolia-3269356>

FURTHER INFORMATION:

- Some fun facts (all available on Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Jacaranda_mimosifolia)
 - Canción del Jacarandá by Maria Elena Walsh (children's song in Spanish): https://www.youtube.com/watch?v=zeY80R_ELwQ
 - Pretoria in South Africa is known as the "Jacaranda City" because of the many Jacarandas in town
 - In many cities, blooming of Jacarandá is celebrates as a sign of Sprin, but in Queensland, Australia, **purple panic** is a term for student stress during exam period in late spring and early summer, and the purple refers to the colour of the flowers of Jacaranda trees which bloom at that time
- About Jacarandas in LA: <https://laist.com/2016/06/09/jacarandas.php> ; "Blue as a color is rarely found in nature—less than 10 percent of the world's 280,000 species of flowering plants have the ability to produce blue flowers"

MYRIOCARPA STIPITATA

NAME	<ul style="list-style-type: none"> • Myriocarpa: from Greek “myrio”, <i>countless, innumerable, myriad</i>, and “carpos”, <i>fruit</i>, alluding to the tiny and fertile fruits • Stipitata: likely refers to stipitate, which means “possessing a stipe”, and possibly alludes to the ovaries and achenes that are arranged following an axis • Other names: Myriocarpa Benth (after George Benthams, who first described the plant in 1846 based on Colombian specimens); <i>Ortigo Macho</i> (Colombia) • In Finnish: no name at the WG.
HABITAT & DISTRIBUTION	<ul style="list-style-type: none"> • Origin: Sup-tropical America; endemic to Argentina, Bolivia, Brazil, Colombia, Ecuador, Peru, Venezuela; • Distribution: found in lowland and montane forests along the Andes in South America, 0-2780 m (1800-2300 m in the Central Andes region); abundant along gorge banks, and in humid and shady places
DESCRIPTION & LIFE CYCLE	<ul style="list-style-type: none"> • perennial woody plant up to 10 m tall; size ranges from shrubs to small trees. • Long (25-35 cm) pendulous string-like female inflorescences of seemingly naked flowers and stems ; they release a watery latex when cut • has many ramifications; leaves alternate and are large and broad
CARE & PROPAGATION	<ul style="list-style-type: none"> • Best suited to warm <u>temperate</u> and tropical climates. • Eaten by Smyrna Blomfieldia Fabricius 1781 (Blomfield’s Beauty)
USES & PROPERTIES	<ul style="list-style-type: none"> • ”protective plant” that is important in warm and medium climates • In some areas of Colombia it is used to reforest micro-watersheds
CARD FOCUS	<ul style="list-style-type: none"> • Plant: the stem and branches. • Background: the atmosphere; a flux between ocean, earth, and sky

ACTION (SPACE SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> Find a Myriocarpa and go beneath it. Look up and around, as if in 360°. Notice how narrow the path is: perhaps you and Myriocarpa are almost touching. Feel the air between you too. Place your hand very close under one of its leaves; follow its veins for as long as you wish. Are they similar to the lines on your skin?
MOVEMENT (QUESTION SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> Move the air with your palms in all directions, and as if you are balancing or shifting something between them. Breathe accordingly.

SOURCES:

- Encyclopedia of life: <https://eol.org/pages/5727261>
- Guía ilustrada Flora cañón de río Porce – Antioquia: https://issuu.com/herbariohua/docs/guia_ilustrada_canon_de_rio_porce_a/227

<h1>NERIUM OLEANDER</h1>	
NAME	<ul style="list-style-type: none"> • Nerium: from Greek Nerion, in turn derived from the Greek for water, 'neros', because of the natural habitat of the oleander along rivers and streams; refers to Nereus, one of the water deities in Greek Mythology • Oleander: due to its resemblance to the olive tree • In Finnish: Nereus Oleanteri • The plant was named by Linnaeus in 1753
HABITAT & DISTRIBUTION	<ul style="list-style-type: none"> • Origin; River banks and river gravels in the Mediterranean Basin • Distribution: one of the most widespread and recognizable plants in Mediterranean areas of Africa and Europe, through W. Asia to the Indian subcontinent, Myanmar and China.
DESCRIPTION & LIFE CYCLE	<ul style="list-style-type: none"> • evergreen shrub with thin, erect branches; can easily turn into a small tree • height & diameter: 5-6 m x 3-5 m; can grow up to 8 metres • foliage is dark green and medium density • flowers are pink and abundant (even covering the plant); soft and sweet perfume • flowering period lasts about 90 to 120 days (early summer – early autumn)
CARE & PROPAGATION	<ul style="list-style-type: none"> • tolerates well salt-laden winds and saline soils, growing well in maritime gardens • succeeds in drier regions of tropical to warm temperate climates • temperatures: Min -9.4 / -12.2 °C ; Max >40 °C; very tolerant of heat and also to drought once they are established • requires a position in full sun • propagation: from seeds or cuttings of shoots; grows fast
USES & PROPERTIES	<ul style="list-style-type: none"> • External use only! Toxic in all its parts; contains highly toxic cardenolides (heart-arresting) • 10 - 20 dry leaves can be lethal to an adult cow or horse • medicine: preparations from the plant are used in native medicine for cardiac diseases; said to have anticancer properties • The plant is used as a rat poison, a parasiticide, and an insecticide • ornamental plant: integral part of the <i>Mediterranean Garden</i>,

	but not recommended to plant near places children live or play
CARD FOCUS	<ul style="list-style-type: none"> • Plant: the memory and sensation of the whole Nerium at the WG in the moment of drawing; leaves. • Background: waterdrops falling on the leaves of the Nerium at the WG and altering their shape. Water – the ocean – Nereo.
ACTION (SPACE SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Go to the balcony above the fountain. Sit down in one of the wooden chairs. Pay attention to the water, use all your senses while you become aware of it. Observe how Nerium takes space. Look through and beneath its leaves. How would you like to take space here and now? Enjoy the view. How does it smell up there?
MOVEMENT (QUESTION SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • The suggestions below need to be rephrased so the audience understands • Breath and open up towards gravity (arch); contained oscillation; oscillation and opening • images: “water off a duck’s back”; imagine you feel the constant flow of a water drop at the back of your head, and let that guide your movement

SOURCES:

- Kalliergeia: <https://www.kalliergeia.com/en/evergreen-shrubs-for-coastal-areas/>
- Science Direct: <https://www.sciencedirect.com/topics/pharmacology-toxicology-and-pharmaceutical-science/nerium-oleander>

FURTHER INFORMATION:

- About Nereus: <https://www.theoi.com/Pontios/Nereus.html> (will try to find another link / literature excerpt)

CEREUS URUGUAYANUS MONSTROSUS

NAME	<ul style="list-style-type: none"> • Cereus: from Greek and Latin “wax”, “torch”, “candle” • Monstrosus: due to its twisting, irregular undulating pattern on the stem ribs which gives it a unique presence • In Finnish: Perunkalliokaktus (Peruvian Rock Kaktus?) • Other names: Monstrose Apple Cactus, Andes Organ Pipe, Hedge Cactus, Queen of the Night (<i>double-check is needed</i>)
HABITAT & DISTRIBUTION	<ul style="list-style-type: none"> • Origin: South east of South America, Brazil, Argentina, Uruguay; grows in southern humid to subhumid forests on rocky outcroppings
DESCRIPTION & LIFE CYCLE	<ul style="list-style-type: none"> • tree-like cactus (+ 5 m tall); grows in a multi-branched candelabra shape • stems are gray-blue to gray-green and deeply ribbed; twisting, irregular undulating pattern • blooms in summer with large (6-7 inches in diameter) white to pinkish flowers that open in the evening and remain open into the next day • pollinated by hummingbirds, bats or insects
CARE & PROPAGATION	<ul style="list-style-type: none"> • low maintenance plant • needs full to full sun to part day sun; plants grown in lower light levels should be allowed to acclimate to full sun to avoid sunburn • very high heat & drought tolerance; can withstand temperatures from - 6.7 to -3.9°C, but provide protection from frost when the plant is young • Water every two weeks, but it can take more frequent watering in quick draining soils in warm weather or if it’s in a container; in Winter keep the plant dry and between 10/15 °C • Root and stem rot can become problems in poor draining soils in wet cool weather • propagation: easily grown from seed or stem cuttings; slower growing and more compact than the standard cactus • Harvest fruit if desired • Frequently attacked by cochinillas
USES & PROPERTIES	<ul style="list-style-type: none"> • ornamental; “living sculpture” (very sought after by collectors) • also grown as a living fence by taking stem cuttings and planting them in a row

CARD FOCUS	<ul style="list-style-type: none"> • Plant: its trunk and how the sight of it activated another body (Daniela's rib. Green and white interweave. • Background: the colour of the spikes; their glow when the sun is coming through the windows of the WG at sunset.
ACTION (SPACE SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Get close to Cereus. Look from the stem upwards, and back to the bottom. How is this plant changing position? Try to find a straight line in the stem. If the light allows it, enjoy the glow of Cereus spikes.
MOVEMENT (QUESTION SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Place your hands on your rib cage and breath to the sides. Let the breath move you; feel how you expand.

SOURCES:

- Shop cacti: <https://shop.cacti.com/landscape-succulents/cereus-peruvianus-monstrose/>
- Llife: http://www.llife.com/Encyclopedia/CACTI/Family/Cactaceae/6507/Cereus_uruguayanus

ECHIUM WILDPRETII

NAME	<ul style="list-style-type: none"> • Echium: from Greek <i>echis</i> (viper) in reference to Echium's nutlet shape which resembles the head of a viper & the ancient medicinal use of the plant root as a treatment for snakebite • Wildpretii: Hermann Wilpret (1834-1908), one time curator of the botanic Gardens at Orotava, Tenerife • In Finnish: Neidenkieli (Maiden's Tongue) • Other names: Tower-of-jewels; Red bugloss
HABITAT & DISTRIBUTION	<ul style="list-style-type: none"> • Origin: Tenerife, Canary Islands • Natural habitat: high altitudinal subalpine zone (1280-1980 m); rocky and volcanically soiled slopes, dry, cool summers and wet, cold winters • Distribution: cultivated as an ornamental plant in some places
DESCRIPTION & LIFE CYCLE	<ul style="list-style-type: none"> • biennial & monocarpic plant: typically flowers in its second year and dies after flowering • height: up to 2-3 m; diameter: up to 1m • 1st year: grows a basal rosette of silvery linear-lanceolate leaves that may reach 2m long • 2nd or 3rd year: grows a single, bold, flower stalk rising from the leaf rosette; the stalk is topped by a cylindrical panicle containing hundreds of showy, rich, funnel-shaped, densely-packed, coral-red flowers, nectar-rich inflorescence • right before blooming the plants resemble a silver fountain, with thin whorled leaves extending outward, and the center of the plant begins to twist like a little whirlpool; blooming lasts 5-6 weeks • after flowering and setting seed in its natural habitat, the dry climate transforms the plants into skeleton-like spikes • native birds, butterflies & insects visit the flower for nectar: some of Echium's traits are related to bird pollination like the red corolla colour, the relatively large volume of nectar and the low concentration of sucrose in the nectar; its ultraviolet colour and floral morphology may attract bees <p>=> <i>E. wildpretii</i> appears to have evolved from a truly insect-pollinated lineage.</p>
CARE & PROPAGATION	<ul style="list-style-type: none"> • best grown in light, dry to medium moisture, well-drained soils • thrives in arid and dry conditions; performs well in average soils as long as drainage is superb; avoid rich or damp soils • needs full sun; position plants where they will receive maximum winter sun

	<ul style="list-style-type: none"> • water: dry to medium; protect from rains • propagation: where winter hardy, this plant will remain in the landscape by self-seeding; plant seeds in raised beds and well drained soil • place the plant close to a wall; flowers are paler when the plant is grown outside its natural habitat
USES & PROPERTIES	<ul style="list-style-type: none"> • it is suggested that the species may serve as a water resource to solitary desert bees in nature. • ancient medicinal use of the plant root as a treatment for snakebite. • ornamental: outside its natural habitat Echium requires medium maintenance, as well as careful monitoring and planning (time...)
CARD FOCUS	<ul style="list-style-type: none"> • Plants: one alludes to the ones in the WG now (size and leaves), the other to one that has grown in its natural habitat (size and flowers). • Background: alludes to the aridity of Cañadas del Teide, in Tenerife.
ACTION (SPACE SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • When in front of Echium, feel your palate with your tongue. Allow your tongue to wander inside your mouth. When you feel it's enough, open your mouth and taste the air. What's the atmosphere like?
MOVEMENT (QUESTION SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Start a soft, caressing round movement along one of your arms or other body parts. Explore different rhythms and intensities. Allow the movement to expand until you feel it fully surrounds you.

SOURCES:

- Missouri Botanical Gardens: <http://www.missouribotanicalgarden.org/PlantFinder/PlantFinderDetails.aspx?taxonid=292969>
- Longwood Gardens: <https://longwoodgardens.org/blog/2015-04-08/bold-and-beautiful-life-echium-wildpretii> (nice images; describes how they grow the plant in the gardens)
- Cool Tropical Plants: <http://www.cooltropicalplants.com/Echium-wildpretii.html> (testimony of growing the plant outside its natural habitat)

MAGNOLIA GRANDIFLORA

NAME	<ul style="list-style-type: none"> • Magnoliaceae (genus): the genus is named after French botanist Pierre Magnol (1638-1715) • Grandiflora: means bearing large flowers • In Finnish: Kuningas Magnolia (King Magnolia) • Other names: Southern Magnolia, Bull bay, Little gem
HABITAT & DISTRIBUTION	<ul style="list-style-type: none"> • Origin: Southeast areas of the United states (North Carolina, Florida, Texas) • Habitat: lowland areas (above 105 m); hammocks; sand dunes and sandy bottoms; buffs • Distribution: due to wide adaptability it's cultivated in a broad variety of soil types and climatic zones
DESCRIPTION & LIFE CYCLE	<ul style="list-style-type: none"> • evergreen upright broadleaved trees; dense pyramidal shape • height: up to 10m tall; 2.5m wide • flowers are large, slightly fragrant, cup-shaped and creamy-white; bloom throughout summer; one of the largest flowers of the plant kingdom (15-20 cm) • foliage is glossy green with bronze velvet undersides • roots extends to four times the width of the canopy • "primitive" tree: it is beetles who mainly pollinate its flowers, and beetles appeared long before bees • resistant to the wind, even the size of hurricanes
CARE & PROPAGATION	<ul style="list-style-type: none"> • once the Magnolia becomes more established they are typically hardy and require little maintenance. prefers a sheltered sunny site with free-draining, humus-rich soil • soil: likes clay, loam, sand, well-drained, acidic to slightly alkaline • exposure: sun, semi-shade • needs medium watering; young plants require thorough watering during dry periods over the first two or three years • can withstand temperatures down to -17 °C • little maintenance • pruning: can be trimmed little or often, do it immediately after flowering has finished; pruning a magnolia to nearly ground level will not kill it, it will simply start shooting up from the base; easy to keep compact with regular pruning if required in a small space

USES & PROPERTIES	<ul style="list-style-type: none"> • ornamental and urban landscaping: extremely resistant tree in the heavy atmosphere of the cities; useful street tree good along large driveways; commonly used in floristry for greenery and can be used as foliage for flowering arranging • used in the pharmaceutical industry as well as in timber production • Mississippi State has proclaimed it its official tree
CARD FOCUS	<ul style="list-style-type: none"> • Plant: the fruit and the flower (not visible in the WG) • Background: one of the tones of green the leaves might acquire, but that is not dominant (not visible in the WG)
ACTION (SPACE SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Go to the balcony, and stand up near the handrail. The Magnolia should be in front of you. Try to find the leaves that are going to fall; look for fruits and flowers. Imagine you are on top of the tree. What to you perceive from there? Upwards? Downwards?
MOVEMENT (QUESTION SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Option 1: stretch one arm up, reaching for the sky. Let it turn from left to right. Now push the other arm towards the center of the earth, in an opposite movement. Let's stay like this for a bit. (<i>Mirror movements, the two lives of a plant, roots and stems</i>). • Option 2: Embrace yourself; feel the different parts of your body within this embrace; look for the secret fruits within you. (<i>In relation to the card and the absence of fruits and flowers on the Magnolia at the WG</i>). • Option 3: stretch your arms and upper body as if you were trying to pass between two trunks really close to each other. Breath through. • Note: you can use one or combine 3 options as you please.

SOURCES:

- Kalliergeia: <https://www.kalliergeia.com/en/southern-magnolia-magnolia-grandiflora/>
- Auckland Botanic Gardens: <http://www.aucklandbotanicgardens.co.nz/plants-for-auckland/plants/magnolia-grandiflora-little-gem/>

FURTHER INFORMATION:

- Magnolia, a song by Grateful Dead:
<https://www.youtube.com/watch?v=nkKuhAxcH7g>

<h1>AGAVE AMERICANA</h1>	
NAME	<ul style="list-style-type: none"> • Agave (genus): from the Greek word <i>agauos</i>, meaning admirable or noble • Americana: epithet means <i>of America</i> • In Finnish: Jättiagave (Huge Agave) • Other names: Century Plant
HABITAT & DISTRIBUTION	<ul style="list-style-type: none"> • Origin: Mexico • Habitat: great ability to grow in arid climates with cool night temperatures due to its high water use efficiency (assimilates CO₂ at night & reduces stomatal aperture during the day) • Distribution: introduced and has naturalized in a number of tropical areas around the world
DESCRIPTION & LIFE CYCLE	<ul style="list-style-type: none"> • perennial: lives between 10 and 30 years; dies after flowering • dimensions: 1-2 m high and 2-4 m across • leaves are long and narrow, rigid and fleshy, bluish-grey to greyish-green, variegated (have different colored markings, spots, patches, etc.) • leaves may be upright, spreading, sometimes bent backwards near their tips; leaves margins have “teeth” every 2-6 cm, and the tip of the leaf is sharp and dark-brown (woody) • stems are short and woody; suckers/offsets root at the base of each rosette over time, often forming a colony of new plants; once a plant flowers and dies, the offsets around the base of the plant continue to grow • when fully mature Agave develops a robust flowering stem (6-12 m tall) and a massive flower cluster (1-8 m long) on top; flowers are greenish-yellow • fruit: 3.5 – 8 cm large oblong capsule, with three compartments, and a pointed tip; turns from green to brown/blackish when mature; splits to release the seeds • seeds: 6-8 mm long, black and shiny
CARE & PROPAGATION	<ul style="list-style-type: none"> • medium maintenance • needs full sun • water: dry to medium • soil: best in a sandy/gritty, dry to medium moisture, well-drained soil; tolerates dry soils and drought; container plants may be grown in a gritty, cactus-type potting mix; poorly-drained soils may lead to root rot • propagation: from seed or offsets • indoor plants rarely flower

	<ul style="list-style-type: none"> no serious insect or disease problems; slugs and snails may damage foliage
USES & PROPERTIES	<ul style="list-style-type: none"> the plant is used internally in the treatment of indigestion, flatulence, constipation, jaundice and dysentery; all parts of the plant can be harvested for use as required & dried for later use; dried leaves and roots store well agave sap: antiseptic, diaphoretic, diuretic, and laxative; disinfectant properties; sap from the flowering stem is used as syrup or fermented into pulque o mescal (alcoholic drinks) infusion of chopped leaf is purgative; juice of leaves is applied to bruises; an extract of the leaves is used as soap; strong fiber obtained from the leaves is used for making ropes, fabrics, paper thorns of leaves are used as pins and needles the root is diaphoretic and diuretic; used in the treatment of syphilis soak a leaf in water for a day, and use that water as a scalp disinfectant or tonic against balding ornamental: tropical accent; large and showy plant for the landscape; it needs a large space in which to grow
CARD FOCUS	<ul style="list-style-type: none"> Plant: roots. The colours in the roots echo those used to paint the roots of plants in the Badianus Manuscript or "Little Book of the Medicinal Herbs of the Indians" (1552), the first illustrated and descriptive scientific text of Nahua medicine and botany produced in the Americas. Background: soil.
ACTION (SPACE SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> In the room, find the agave of your choice. Sit next to it. Are its leaves surrounding you? Follow their movement with your gaze. Notice the different levels. Feel the passing of time on each leaf. How deep do Agave roots reach?
MOVEMENT (QUESTION SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> Bring your attention to the sole of your feet. Move them. Sense the stones beneath your shoes; before, the alleys were full of sand. Feel yourself growing in two directions at the same time.

SOURCES:

- Llifle:
http://www.llifle.com/Encyclopedia/SUCCULENTS/Family/Agavaceae/162/Agave_america

- Missouri Botanical Garden:
<http://www.missouribotanicalgarden.org/PlantFinder/PlantFinderDetails.aspx?taxonid=275719>

FURTHER INFORMATION:

- Badianus manuscript:
<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/codice:851#page/82/mode/2up>

BOUGAINVILLEA

NAME	<ul style="list-style-type: none"> • Bougainvillea (genus): named honors Louis Antoine de Bougainville (1729-1811) commander of an expedition that circumnavigated the globe on board of <i>Étoile</i> in 1766-69 • In Finnish: Bougainvillea • Jeanne Baret did the first scientific recording of the vine while the <i>Étoile</i> anchored in Rio de Janeiro; Jeanne was a botanist and dressed up as a man to be able to join her colleague and lover Philibert Commerson
HABITAT & DISTRIBUTION	<ul style="list-style-type: none"> • Origin: South America; Brazil • Distribution: warm-temperate to tropical regions; South America, Africa, Asia
DESCRIPTION & LIFE CYCLE	<ul style="list-style-type: none"> • there are 14 species of Bougainvillea, all spectacular climbers; really scrambling shrubs and usually remain fairly compact or behave as ground covers if left free standing • evergreen or deciduous (depending on the climate); leaves are thin, sometimes downy, and broadly elliptical with pointed tips • stems are protected by long narrow thorns, found at the leaf axils • true flowers, in groups of 1 to 3 are tubular, creamy white to yellow and around 2,5 cm wide, largely hidden by brightly colored pink petal-like bracts
CARE & PROPAGATION	<ul style="list-style-type: none"> • needs well-drained acidic soil; chlorosis can be a problem in alkaline soil • needs full sun; light-shade • tolerates hot, dry locations very well • water: water freely in summer and sparingly in the winter • regular pruning may be necessary to shape the plant or direct its growth, but do it immediately after flowering; tolerates trimming well; pinching the tips of new growth will encourage branching • flowers bountifully in full sun with regular watering; (in some places at least, like Missouri) to bring bougainvillea into flower, a dormant period at a low temperature is essential in winter; the plant will drop most of its leaves and you should stop fertilizing; from March on, it must be given a well-lit, warm position; late in May, it is best placed outdoors • fertilize every two weeks during the growing season • mealybug and scale can be a problem indoors and aphids can be troublesome outdoors.

USES & PROPERTIES	<ul style="list-style-type: none"> • ornamental: gives a distinctive southern tropical feel to an area; they have a nice texture as well as colorful flower bracts; in a greenhouse or sunroom, they will require ample room to spread • since the late 19th century in California, Bougainvilleas were among the evergreen plants used to “emparadise”, to correct and improve a landscape that was perceived as too barren and brown • medicinal uses: steep dried or fresh flowers and bracts in boiled water, and drink them as tea; helpful to treat coughs, to alleviate sore throats, anti-inflammatory, detox
CARD FOCUS	<ul style="list-style-type: none"> • Plant: flowers (no longer visible at the WG); bottom of the trunk and/or branches (drawn without spikes and with a shape that reminds of a vessel, echoing Bougainville’s circumnavigation of the earth) • Background: a shade of green that is found in Bougainville island’s flag
ACTION (SPACE SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Look at Bougainvillea. Notice its spikes. Imagine where its branches will climb, and where its flowers will pop up. How far would you like it to reach?
MOVEMENT (QUESTION SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Draw with your shoulders an eternal eight ∞. Keep curving and let the movement evolve. • Image: circumnavigation; a ship moving; branches reaching to the sky.

SOURCES:

- Missouri Botanical Garden:
<https://www.missouribotanicalgarden.org/PlantFinder/PlantFinderDetails.aspx?taxonid=264583&isprofile=0&>

FURTHER INFORMATION:

- About Jeanne Baret:
 - <https://www.npr.org/2010/12/26/132265308/a-female-explorer-discovered-on-the-high-seas?t=1581687733175>
 - <https://www.mentalfloss.com/article/70850/retrobituaries-jeanne-baret-first-woman-circumnavigate-globe>
 - <https://medium.com/@elizabeth.bastos/the-18th-century-french-woman-botanist-who-discovered-bougainvillea-and-circumnavigated-the-globe-9d732063f59c>
- How Bougainvillea Came to Brighten California’s Springtime and Summer:
<https://www.kcet.org/shows/lost-la/how-bougainvillea-came-to-brighten-californias-springtime-and-summer>
- About Bougainvillea’s health benefits (need to double-check though):
<https://seedtocrop.net/2019/12/medicinal-uses-of-bougainvillea-flowers/>

MAMMILLARIA SPINOSISSIMA

NAME	<ul style="list-style-type: none"> • Mammillaria: from Latin <i>mammilla</i>, meaning <i>breast, nipple</i>. • Spinosissima: very thorny • In Finnish: Syyläkaktus-laji (syylä – wart) • Other names: “red-headed Irishman” because the most common cultivated forms have red or rust spine.
HABITAT & DISTRIBUTION	<ul style="list-style-type: none"> • Origin: endemic to mountains of central Mexico (Morelos, Guerrero, and Mexico State), altitude 1600-1900 meters above sea level • Habitat: tropical dry forests; dry shrubs • Distribution: commonly cultivated around the world, often found in plant nurseries and private collections
DESCRIPTION & LIFE CYCLE	<ul style="list-style-type: none"> • stem: cylindrical, dark blue-green, almost hidden under a dense covering of spines; height 7-50 cm & diameter 2,5-10 cm • tubercles: very short, ovate conical, four-sided basally, 2 to 3 mm long • spines: thin, needle-like, usually weak, hardly pungent • radial spines: 20 to 26 spines, straight, whitish, white to dirty white to yellow to deep reddish brown, 4-10 mm long • central spines: 4 to 15 spines, bristle-like, 1-2 cm long, reddish or pinkish brown, or yellowish, stouter than the radials • flowers: appear in the upper part of the plant in a ring shape around the apex, purplish or deep-pink, 12-20 mm long; self fertile • blooming season: spring • fruit: club shaped up to 20 mm long, greenish to dull purple • seeds: Reddish Brown
CARE & PROPAGATION	<ul style="list-style-type: none"> • easy to grow cultivar; grows fast; withstands temperatures down to -5° C • soil: likes very porous standard cactus mix soil with little organic matter (peat, humus); avoid nitrogen as a fertilizer because it makes the plant too soft and full of water • light: if outside bright sun, filtered sunlight or afternoon shade; inside it needs bright light, and some direct sun; subject to sunburn if exposed to direct sun for too long; tends to bronze in strong light, which encourages flowering, heavy wool and spine production • water regularly in summer, but do not overwater (very wet-sensitive); keep dry with ample airflow in Winter • succulent root system; roots are easily lost in pots that stay damp for any length of time

	<ul style="list-style-type: none"> • offsets from the base and can fill a 25 cm pot in just a few years given the best conditions; use pot with good drainage • nearly pest-free, but: sensitive to red spider mite, overhead watering is helpful in controlling mites; mealy bugs among the whool with disfiguring results • propagation: by seedlings or cuttings
USES & PROPERTIES	<ul style="list-style-type: none"> • ornamental: excellent plant for container growing; always looks good and stays small; looks fine in a cold greenhouse and frame • traditional uses: the white, hooked spines of this spherical cactus were used as fish hooks in its native Mexico
CARD FOCUS	<ul style="list-style-type: none"> • plant: seeds, spikes • background: colour of the flowers, shape of the plant (circle)
ACTION (SPACE SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Stand or sit next to a Mammillaria. Count the spikes. When tired, blow towards the plant and notice if anything moves.
MOVEMENT (QUESTION SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Smile. Become aware of the center of your head. Imagine there is a pink flower crown emerging from the top of your head.

SOURCES:

- Llife: [http://www.llife.com/Encyclopedia/CACTI/Family/Cactaceae/13783/Mammillaria spinosissima](http://www.llife.com/Encyclopedia/CACTI/Family/Cactaceae/13783/Mammillaria_spinosissima)
- Cacti Guide: <https://cactiguide.com/cactus/?genus=Mammillaria>

MOMORDICA CHARANTIA

NAME	<ul style="list-style-type: none"> • Momordica: from Latin mordeo, to bite, perhaps a reference to the jagged edges of the seeds • Charantia: from ancient Greek, means beautiful flower • In Finnish: Karvas kurkku (bitter cucumber) • Other names: Bitter Melon (in reference to the fruits that are edible but bitter tasting); Ampalaya
HABITAT & DISTRIBUTION	<ul style="list-style-type: none"> • Origin: tropical and sub-tropical Africa and Asia • Distribution: widely cultivated in Asia, India, East Africa, Hawaii, Ecuador, South America and the Caribbean for its intensely bitter fruits; however, it is a serious threat to native plant communities because it climbs over them
DESCRIPTION & LIFE CYCLE	<ul style="list-style-type: none"> • annual climbing vine; vigorous, tendril-bearing, frost tender, of the cucumber family; will grow rapidly up to 5m long in a single growing season • rounded dark green leaves have 3-7 deep palmate lobes with sharply toothed margins • in summer, gourd-like yellow flowers with 5 spreading petals bloom from the upper leaf axils • flowers are followed by cylindrical, torpedo-shaped, warty fruits with wrinkled surfaces that ripen from green to yellow to orange, at which point they split into three curling segments revealing the inner seed • ripe fruits are ornamentally attractive but malodorous; red mature fruit and seeds are toxic
CARE & PROPAGATION	<ul style="list-style-type: none"> • needs rich, humusy, well-drained soils • needs full sun; loves high heat • best grown on a support structure such as a fence or trellis • propagation: seeds • plants are generally grown like cucumbers; plants will die in fall at the time of first fall frost • momordica interferes with the growth of a wide range of vegetables, annual, perennial orchard and plantation crops bu climbing over them, competing for light and possibly for nutrients and water

USES & PROPERTIES	<ul style="list-style-type: none"> • the plant possesses over 225 different medicinal constituents • the fruit, stems, leaves and roots of bitter melon have all been used in traditional medicine to help treat ailments such as hyperlipidemia, digestive disorders, microbial infections and menstrual problems • the young fruits (green or early yellow colored) are a popular vegetable consumed in SE Asia, India, China and Japan; red mature fruit and seeds are toxic and should not be eaten Leafy shoot tips are often used as salad greens • fruits are commonly used as a natural remedy for treating diabetes • the extract of bitter melon can be used as a dietary supplement for prevention of breast cancer
CARD FOCUS	<ul style="list-style-type: none"> • Plant: the fruit. The leaves (climber) • Background: the colour of the fruit when it's ripe. The columns in the garden around which the momordica is growing
ACTION (SPACE SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Go near the stairs that lead to the balcony. Watch how Momordica climbs on the column. Is it the only one? Can you trace Momordica all the way up? (<i>needs rephrasing</i>) • <i>include also the idea of getting lost</i>
MOVEMENT (QUESTION SPREAD)	<ul style="list-style-type: none"> • Look up, and allow your eyes to move around while your head stays still. • Then allow your head and spine to slowly move like a spiral • <i>As you keep moving, lean back and imagine you are walking backwards: can you retrace how you got there?</i>

SOURCES:

- Missouri Botanical Garden: <http://www.missouribotanicalgarden.org/PlantFinder/PlantFinderDetails.aspx?taxonid=279547>
- Antidiabetic effects of *Momordica charantia* (bitter melon) and its medicinal potency: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4027280/>
- Invasive species compendium: <https://www.cabi.org/isc/datasheet/34678>
- Science Direct: <https://www.sciencedirect.com/topics/pharmacology-toxicology-and-pharmaceutical-science/momordica-charantia>