

LA HÁPTICA DEL RECUERDO A TRAVÉS DEL *MOIST MEDIA*: INTERACTIVIDAD INTERESPECIE EN LA INSTALACIÓN *LAY HERE WITH ME*

THE HAPTICS OF MEMORY THROUGH *MOIST MEDIA*: INTERSPECIES INTERACTIVITY
IN THE INSTALLATION *LAY HERE WITH ME*

Antía Iglesias Fernández

Universidad Europea de Madrid; Universidad de Vigo

Ana Isabel Galván García de las Bayonas

Universidad de Murcia

DOI: [10.33732/ASRI.6943](https://doi.org/10.33732/ASRI.6943)

.....
Recibido: (07 04 2026)

Aceptado: (11 06 2026)
.....

Cómo citar este artículo

Iglesias, Antía y Galván García de las Bayonas, Ana Isabel. (2026). La háptica del recuerdo a través del *Moist Media*: interactividad interspecie en la instalación *Lay Here With Me*. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales*, (30), e6943.
Recuperado a partir de <https://doi.org/10.33732/ASRI.6943>

Resumen

La experiencia *New media* se ha visto marcada por una tendencia a representar la dimensión digital y virtual de la realidad. Sin embargo, actualmente son muchos los artistas que buscan la vivencia física con y de la obra para, mediante

Abstract

The New Media experience has been marked by a tendency to represent the digital and virtual dimensions of reality. However, many artists today seek a physical engagement with and through the artwork, using interactivity to bring the aesthetic

la interactividad, trasladar la experiencia estética a lo tangible. En esta tendencia, el *Moist Media*, la hibridación del medio tecnológico y el vegetal, se ofrece como oportunidad para repensar las relaciones generadas entre espectador, obra viva y digitalidad, proponiendo afectividad e interrelación interspecie como objeto de estudio. El presente texto propone una revisión de la idea de *hapticidad interspecífica*¹, centrándose en el análisis conceptual de la obra *Lay Here With Me*. La instalación, que ofrece al espectador una experiencia multisensorial, nos invita a la reconexión húmeda entre alteridad, pasado y presente. Se demuestra cómo la tecnología facilita la experiencia relacional entre humano y planta, cuyo contacto interviene y modifica la obra en su devenir. A través de la co-creación, la instalación abre espacio para la relación afectiva con la naturaleza vegetal, sirviendo como evidencia de las capas presentes en el *Moist media*. Esto nos permite entrelazar la dimensión estético-política de las relaciones más allá de lo humano, reflexionando sobre el cuidado en tiempos convulsos.

Palabras clave

Hapticidad, intermedia, interactividad, interspecie, *Moist Media*.

Introducción

De lo virtual a lo tangible en el arte New Media a través de la inclusión vegetal

Una tendencia actual de los nuevos medios artísticos parece denotar cierto interés por adentrarse en el estudio de lo tangible. Esta incursión involucra, entre otras estrategias, la inclusión de organismos vivos en la experiencia creativa, hibridando así el Bioarte y el *Plant-art* con la instalación artístico-tecnológica-digital. La consecuencia ha sido la indagación artística de un contacto interspecie que pone en relación planta/organismo, artista y espectador dentro de instalaciones mediadas por la tecnología, conociéndose este entorno como “*Moist Media*” (Ascott, 2000). Más que un simple “retorno” a la materia, este giro

experience into the realm of the tangible. Within this shift, Moist Media —the hybridization of technological and vegetal media— emerges as an opportunity to rethink the relationships formed between viewer, living artwork, and digitality, proposing affectivity and interspecies interrelation as objects of study. This article offers a reconsideration of the notion of “interspecies hapticity”, focusing on a conceptual analysis of the work “Lay Here With Me”. The installation, which provides the viewer with a multisensory experience, invites a “moist” reconnection between alterity, past, and present. It demonstrates how technology facilitates a relational experience between human and plant, whose co-touch intervenes in and transforms the work as it unfolds. Through co-creation, the installation opens a space for affective engagement with vegetal life, evidencing the layers inherent to Moist Media. This, in turn, allows us to intertwine the aesthetic and political dimensions of more-than-human relations, prompting a reflection on care in times of instability.

Keywords

Haptics, intermedia, interactivity, inter-species, Moist Media.

¹ El término *hapticidad interspecífica* se emplea aquí para designar formas de sensibilidad y contacto que se producen entre organismos humanos y no humanos. Más que referirse únicamente al tacto físico, remite a una experiencia relacional en la que percepción, afectividad y corporalidad se distribuyen entre múltiples agentes, en consonancia con las propuestas de la estética háptica (Marks, 2002; Hansen, 2004) y las ecologías afectivas interspecie (Myers, 2013).

hacia lo tangible reconfigura la noción misma de medio, dejando este de ser un soporte estable y operando como un *interespcio* de co-implicación. De acuerdo con Loh et al. (2024), así como con los planteamientos de Wilkie y Michael (2025), entendemos que con el “Giro Vegetal” —o “*Vegetal Turn*” — la inclusión de plantas en los *New Media* no solo permite introducir agentes vivos en el entorno digital, sino que obliga a repensar el medio como un entramado de relaciones más allá de lo humano, donde la planta deja de ser un componente funcional del sistema para ser considerada una presencia viva en activa implicación.

Las últimas décadas han sido testigos de este trasvase del medio físico al plano etéreo, que se ha visto influenciado por numerosos agentes y circunstancias: desde la *desobjetualización* de la obra de arte con el movimiento conceptual, hasta las oportunidades que las nuevas tecnologías y herramientas digitales han brindado a los artistas. La cultura digital ofrece gran potencial para incidir en un cambio de paradigma social (Wands, 2006); así, los artistas encuentran en los denominados *New Media* un campo de experimentación y desarrollo para sus necesidades expresivas, respondiendo a los retos eco-sociales actuales.

Lev Manovich (2005) define los “*New Media*” como aquellos que implican la producción de objetos culturales confeccionados por herramientas computacionales. Atendiendo a la literalidad del nombre, el *New Media* permanece en constante evolución, tentando los límites de la tecnología, el proceso y su materialización; en un constante *state of flux* (Graham, 2007). Llamaremos a este umbral en movimiento un espacio *intermedial* (Rajewsky, 2005), entendiendo la *intermedialidad* como aquellas configuraciones que cruzan fronteras y reorganizan las condiciones de percepción y significación. En esta línea, esta cuestión de lo intermedio es susceptible de ser entendido como un entrelazamiento, propuesto por Damm y Ott (2025) como un *interweaving* en el que lo humano, lo tecnológico y lo vivo no aparecen como entidades separadas sino como procesos conjuntos. Si seguimos ampliando la *intermedialidad* hacia lo ecológico, observamos no sólo un cruce entre lenguajes y soportes, sino la mediación permeable entre cuerpos y ambientes (Erlanson et al., 2026).

Esta cualidad de *intermedia* dialoga directamente con la idea ya presentada de “*Moist Media*”, espacio que hibrida lo digital, lo biológico y lo espiritual, entre los ecosistemas tecnológico y vegetal/vivo (Ascott, 2000, p. 1). Yendo más allá, esta *intermedialidad* específica se presenta como una materialidad que deja de ser estática y se alimenta del crecimiento como acción conceptual y teórica. En relación con esto, Mules (2014) propone el “*Plant-art*” como una forma de enraizar el mundo, releyéndolo desde su dimensión relacional. Por su parte, Ryan (2015) especifica que el uso del guion en la palabra “*Plant-art*” deviene de la inseparabilidad entre planta y arte en estas instalaciones, y aboga por la inclusión de dicha categoría al amparo del *Moist Media*, como nuevas formas de construcción de identidad, sociabilidad y estética. Asimismo, la lectura de Vandsø (2026) permite complejizar la presencia vegetal en las instalaciones, proponiendo la planta no como sinónimo de naturaleza pura, sino como una entidad atravesada por tecnologías, formas de domesticación y relaciones de cuidado y poder. En el punto de contacto entre *New Media*, *Moist Media* y *Plant-Art* (Manovich, 2005; Ascott, 2000; Mules, 2014) se inicia un trasvase desde la virtualidad efímera a la constancia de la materia. Encontramos un ejemplo de esto en la obra *Interactive Plant Growing* de Sommerer y Mignonneau, elaborada en 1992, siendo la primera instalación que integra plantas vivas como agentes activos.

Las exploraciones iniciales de Sommerer y Mignonneau han encontrado continuidad en un conjunto diverso de prácticas contemporáneas, entre ellas, por realizar una selección reciente, encontramos a María

Castellanos y Alberto Valverde, quienes exploran la interactividad entre humanos, plantas y digitalidad, integrando sistemas de comunicación entre plantas a través de redes wifi y el uso de biosensores. Por ejemplo, en su instalación *Otras inteligencias. Diálogos interespecie planta-humana (2020-2026)*. Otro ejemplo sería el proyecto artístico *Plants-Intelligence. Learning Like a Plant (2022-2025)*, desarrollado en el Institute Art Gender Nature del HGK Basel FHNW, coordinado² por Dr. Yvonne Volkart, Dr. Rasa Smite, Dr. Felipe Castelblanco y la estudiante de doctorado Julia Mensch. Este proyecto, que entrelaza la práctica artística con la reflexión conceptual, explora la consideración de la inteligencia vegetal en diversos ámbitos de conocimiento, llegando, inevitablemente, a formulaciones estéticas que problematizan las construcciones establecidas y buscan proponer nuevas perspectivas intermediadas. Otros proyectos como la exposición *Al Herbarium* por Smite y Smits, desarrollada en 2025, o el proyecto Europeo H2020 *Flora Robótica (2020-actualidad)* han ampliado estas investigaciones hacia modelos *biohíbridos* que desplazan progresivamente la interacción humano-máquina hacia dispositivos planta-máquina, planta-humano-máquina, humano-planta-máquina... extendiendo el ámbito artístico y académico hacia nuevas consideraciones estéticas, tecnológicas y relacionales interdisciplinarias. Por último, no se puede dejar de destacar el relevante papel de la publicación *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, editada por el historiador de arte Giovanni Aloï, especializado en la cultura vegetal y animal en lo artístico. En el número de otoño de 2024 *Dataism* observamos como la tendencia de la *datificación* unifica de una vez por todas lo vegetal y lo tecnológico-digital, presentando una selección de contribuciones teóricas y artísticas relevantes por parte de Ken Rinaldo, Khristina Ots, Spela Petric o Úrsula Damm, entre otros.

En todas estas iniciativas, al igual que en el caso de estudio seleccionado, la planta, lejos de ser un dispositivo, establece una relación con el artista/espectador. La interacción *con-tacto* desemboca un afecto entre público-agente y planta-agente, quienes *co-habitan* y comparten un momento. Se entiende este afecto táctil como una dinámica húmeda (*moist*), fruto de gestos intuitivos y sutiles entre humano y planta, reconociendo la flora como colaboradora “inteligente” (Ryan, 2015, p. 48). Esta *intermedialidad del contacto*, espacio y existencia reconfigura una forma de interactividad que asimila la propuesta baradiana de “*intra-acción*” (Barad, 2007). Otras perspectivas complementarias (Wilkie y Michael, 2025), plantean la obra como un campo sensible que es sentido antes que comprendido, constituyendo la estética una relación de afectación heterogénea, y no necesariamente humana. A este respecto, proponemos entender esta *intra-actividad* como un intercambio fluido en el que acontece la obra; así, desde una onto-epistemología material, la instalación *Lay Here With Me (2025)*, al igual que otros proyectos mencionados, se describe como un aparato coproducido mediante una relación *in flux*.

En estas prácticas experimentales o analíticas, los artistas buscan integrar una visión compleja de la naturaleza y la tecnología, posicionando al espectador en un espacio intermedio. Muchas obras *Moist Media*, incluida la que trataremos a continuación, exploran diversas actitudes en torno a la inclusión de plantas como agentes vivos; entre ellas, la función del medio interactivo como espacio de encuentro, la afectividad a través del *contacto*, o la *co-creación* y el cuidado en su dimensión política. Lo vegetal en estas obras no funciona como motivo u organismo incorporado, si no que aporta una *lógica mundo*,

² Es necesario mencionar que el proyecto se desarrolla en colaboración con una serie de socios, entre los que se destacan: Prof. Úrsula Damm, Marcos Filardi, Dr. Ines Goldbach, Sabine Himmelsbach, Ayënan Quinchoa Juajibioy, Dr. Monika Messmer, Kathrin Meyer, Prof. Dr. Katja Tielbörger, Prof. Dr. Alexandra Toland, Prof. Dr. Birgit Scheneider, Dr. Raitis Smits y Heraldo Vallejo Martínez.

donde la experiencia de lo vivo se define por mezcla y contaminación mutua (Coccia, 2018). Además, desde una política del cuidado, entendemos el tacto como un canal sensorial y responsable, en el que la afectación, nuevamente mutua, redistribuye las cargas y derivas artísticas entrando por completo en el plano *co-creador*. Ello nos lleva a reconsiderar la experiencia estética *húmeda* desde los sentidos proximales, partiendo de la memoria individual para construir acción colectiva y encontrar en la relación interespecie un espacio político: la planta no solo sostiene una experiencia táctil o interactiva, sino que activa imaginarios vegetales, recuerdos personales y asociaciones culturales compartidas (Vandsø, 2026).

En síntesis, entender esta tendencia, y esta instalación en concreto, como entorno *intermedial* y *húmedo* nos permite describir el contacto interespecie desde un marco intra-activo, no meramente utilitario y extractivo; sino uno en el que la *vegetalidad* redefine el medio, y el cuidado re-politiza la afectividad. A partir de este planteamiento de la interactividad, en este estudio se presenta la obra *Lay Here With Me* (2025) de Antía Iglesias, como un caso de estudio que permite el trasvase imaginativo de lo teórico a lo tangible, y viceversa.

Metodología y objetivos

Este estudio se articula sobre la hipótesis del *Moist Media* a través del cual se da paso a una concepción y experiencia de la obra de arte *co-creada* que trasciende lo visual hacia lo sensorial, emocional y sensible. Para ello se propone una metodología analítica que, a partir del caso de estudio seleccionado (la obra *Lay Here With Me*, Antía Iglesias, 2025) profundiza en teorías de la estética relacional y de afectos, aplicadas a la inclusión de lo vegetal en la creación artística *intermedial*.

El artículo, elaborado entre artista y comisaria, responde a los siguientes objetivos específicos: 1) Contextualizar y analizar conceptualmente la instalación *Lay Here With Me* como caso de estudio; a partir de dicha instalación, 2) revisar el concepto de hapticidad interespecífica; 3) proponer la interactividad táctil no-humana como detonante del cambio perceptivo en la instalación *intermedial* y 4) plantear este intercambio sensorial como colectivo, aludiendo a la memoria del espectador a través de la experiencia vital de la artista.

La instalación *Lay Here With Me*

La instalación *Lay Here With Me* se presentó el 5 de junio de 2025 en la sala Flatiron Project Space – 209 East 23rd Street, New York – dentro del programa de exposiciones del Máster en Critical Studies de The School of Visual Arts, acogiendo la exposición de Antía Iglesias como invitada y artista externa.

Formalmente la instalación está conformada por dos partes enfrentadas que mantienen un diálogo activo. Por un lado, encontramos en el suelo una estructura de 10 metros cuadrados cubierta con césped vivo, traído desde una empresa de jardinería de New Jersey. Este organismo vegetal, pensado para ser tocado, transitado y compartido, se despliega bajo una instalación aérea compuesta por 6200 piezas de metacrilato de colores reutilizado, presentado en guirnaldas verticales de 200 cm de longitud, con fragmentos de entre 2 x 2 cm a 1,5 x 3 cm, repartidas en una retícula de 300 x 400 cm, anclada al techo de la sala (Figura 1). La instalación puede ser experimentada por 10 personas a la vez, pero idealmente se limitaría a 3 espectadores, manteniendo el carácter íntimo de la experiencia.

Figura 1: Vista parcial de la instalación *Lay Here With Me*. 2025. En Flatiron Project Space, New York.



Fuente: Propia.

En un extremo de la sala, una *Coleus scutellarioides* (Figura 2) está conectada a un microcontrolador programado que sostiene en una memoria USB un monólogo escrito por la comisaria, y reproducido por una Inteligencia Artificial. Este audio se comparte en la sala cuando la planta reacciona al contacto del espectador. En otra esquina de la instalación, se reproduce una pieza audiovisual de 12 min 51 s, que captura una selección de los 100 árboles registrados por la artista en sus paseos por la ciudad. Acompañando las imágenes, un audio subversivo intercala grabaciones reales de los contextos registrados y construcciones sonoras del imaginario natural y artificial (cantos de pájaros, el murmullo de la brisa, bocinas de coches, pitidos, interferencias...).

Completando la instalación, en las paredes de la sala se presentan 5 fotolitografías de 29,7 x 42 cm enmarcadas; dos de ellas en cuatricromía y las tres restantes en escala de grises iluminadas a mano con acuarela. En ellas, se presentan fragmentos del pasado y presente de la artista, a través de su relación con el medio vegetal. Las imágenes en cuatricromía son dos reproducciones iguales de una fotografía familiar de la artista, en donde se la observa con 5 años subida a un árbol, camuflada entre las hojas, junto a su abuela. Las otras tres imágenes, nos muestran fragmentos del jardín de la casa familiar de la artista, en su Galicia natal, presentando como protagonistas diversas plantas (*Dicksonia antártica*, *Alocasia macrorrhiza*, *Bellis perennis*).

A continuación, se recoge un fragmento descriptivo de la instalación que, por su índole personal e íntima, se plantea desde las propias palabras de la artista.

En palabras de la artista

La obra se origina en un recuerdo propio, fundacional e identitario, contenido en mi memoria emocional. En octubre de 2024, me encontré paseando una tarde por Fort Green, en Brooklyn; apenas había vivido un mes en la ciudad y, como cualquier otro con una infancia feliz y familiar,

Figura 2: *Coleus scutellarioides* en *Lay Here With Me*. 2025. Flatiron Project Space, Nueva York.



Fuente: Propia.

añoraba mi casa, los espacios verdes, la calma; un lugar donde dilatar las últimas horas del día. Saliendo del parque, me encontré bajo un árbol al que habían cortado las hojas, generando un hueco rectangular del ancho exacto de la acera. Al mirar hacia arriba, observé un techo de medidas perfectas, que convertía el árbol en una pseudo naturaleza controlada. De repente, me supe identificada con su realidad, con su ser y no ser; y me vi trasladada al jardín de mis padres, donde los árboles se alternaban entre salvajes y cohibidos, según la temporada de poda. De repente, volvía a estar bajo el árbol en el que me tumbaban para contarme historias y lograr que mi llanto cesara; el mismo que trepé cada vez más alto, a medida que crecía. Encontrarme en este espacio medio entre presente y pasado, entre ciudad y campo, entre acera y techo de hojas, adelgazó la distancia espacio-temporal de aquellos que vivimos permanentemente entre "otros lugares". Encontré en ese árbol, sin esperarlo, un lugar de reconexión con las realidades de mi memoria. Estando lejos de casa, en una ciudad donde el individualismo está presente y parece devorar la empatía, fue el recuerdo lo que me ofreció un hogar de reposo (Figura 3), y me llevó a un momento en el que leerme desde la colectividad multiespecie.

Desarrollo

Experimentar para evocar: la procesualidad del recuerdo en el espacio intermedio

Lay Here With Me puede entenderse como un *tercer lugar* en el sentido propuesto por Michel Serres. Del mismo modo que el autor describe la evocación de recuerdos al situarse bajo un árbol, la instalación busca propiciar una relación simultánea con la materialidad de la obra y con la dimensión imaginaria asociada a la memoria (Serres, 1995, p. 65). Para Berger (2024, p. 21), tumbarse bajo un

Figura 3: Fotografía familiar de la artista subida a un árbol con su abuela materna. 2002. Galicia.



Fuente: Propia.

árbol, mirar hacia arriba y analizar el movimiento de las hojas, sus espacios negativos y sus formas, constituye una experiencia espiritual, analítica y creativa que nos mantiene en el presente, nos lleva al pasado y nos proyecta al futuro. Este *tercer lugar* de la instalación nos ancla a una experiencia híbrida entre el presente inmediato y la ambigua temporalidad de la memoria; en él, se entrelazan pasado (el recuerdo concreto de niñez) y futuro (la nostalgia que augura caducidad y muerte). La materialidad de la hierba, las hojas proyectadas y los dispositivos tecnológicos que, de acuerdo con la artista, traspasan cuerpos y máquinas, nos permiten activar una experiencia sensorial que remite a recuerdos personales difíciles de reproducir, aquello que resulta irrepetible y que está reservado al espacio de la infancia.

Estar bajo el árbol se convierte en un tercer lugar que conjuga lo palpable y lo intocable; es un momento en “un mundo transparente por el que circulan los intercambios (...) que la distancia suprime su alcance gracias al vínculo” (Serres, 1995, p. 31). Esta posición terciaria ofrece una alternativa a los binarismos históricos, remitiendo a Latour y su *tiers état* como figuración política de lo no representado, de aquello a lo que se deniega agencia (Latour, 1993, p. 81). La planta adquiere entidad de mediación vital, que permite a la vida “circular” y disgregarse en formas y diferencias (Coccia, 2018, p. 18). Esta posición mediadora de la planta reside en un *entre* que no es divisorio, sino relacional (Stengers, 1993, p. 108), en un *inter-legere*³ desde el que se lee colectivamente (Volkart, 2025). Esta relación entre humano y planta es, además, propuesta como un intersticio que ofrece “posibilidades de intercambio distintas de las vigentes” (Bourriaud, 2008, p. 16); en este caso extensible a las relaciones más allá de lo humano.

³ En Volkart 2025, se alude al *inter-legere* como la interrelacionalidad entre planta y humano o planta y dispositivo.

Asimismo, la obra nace como un gesto de artista radicante: aquel que, errante y sin una única raíz, “inventa recorridos entre signos (...) recorta fragmentos de significación, recoge muestras; constituye herbarios de formas” (Bourriaud, 2010, p. 58). Este gesto, como otros antes, implica “el fin del *medium specific*, el abandono de las exclusividades disciplinarias” (Bourriaud, 2010, p. 58); añadiríamos, también, el fin de los *espacios específicos*. La figura del artista radicante ocupa un espacio intermedio entre contextos y referencias culturales, produciendo obras abiertas que se encuentran, en definitiva, en un *continuum* de transformación. En este tercer lugar de encuentro entre experiencia, actores e indefiniciones se posicionan sus agentes: el artista al ejecutar la obra, el espectador al *experimentarla*⁴ y, de acuerdo con (Loh et al., 2024), la planta al compartirla. Desde esta perspectiva, la interactividad deja de ser una relación unidireccional para comprenderse como un espacio de convivencia y afectación (Hesterman, 2025). Es una suma de tecnologías y seres lo que crea el hueco en el que el espectador acciona la obra, a la vez que acciona el recuerdo. Recordar, del latín *re-cordis*, en palabras de Galeano (2023), es “*volver a pasar por el corazón*”⁵, el órgano de la memoria para los romanos; retornar a una acción o sensación detenida en el tiempo.

En *Lay Here With Me*, el recuerdo tienta una reapropiación del cuerpo propio en un momento y espacio que son ya ajenos: el regreso a un origen (espacial, emocional) en el que la libertad de hacer deriva en el juego y el disfrute. Así, la experiencia compartida entre artista y espectador podría favorecer una comprensión de la instalación como espacio de activación creativa y participación afectiva. Esta potencia asemeja a ambos a la propia planta, en tanto que capaces de reactivar materiales, espacio y tiempo. El artista “desprograma para reprogramar”, edita y perturba el montaje de la realidad para proponer otra (Bourriaud, 2007, p. 91); en este sentido, la obra adquiere el estatuto de un conjunto de formas-mundo que pueden ser reactivadas por el *espectador-manipulador* (Bourriaud, 2008, p. 20). En consecuencia, los elementos (técnicos, conceptuales, materiales) de la instalación suponen una suerte de tecnologías *fotosintéticas* para la manipulación y transformación de una experiencia siempre compartida.

En este espacio interactivo y post-antropocéntrico, y sugiere un desprendimiento de la individualidad que nos acerca a la identidad colectiva y radicante de Bourriaud (2010, p. 48). En la experiencia común y su ejercicio de disolución de responsabilidades, el artista y espectador *se hacen planta* (en su acción metamórfica), y la planta *se hace artista*. Desplazada de su función ornamental y simbólica romántica (Volkart, 2025), la planta pasa a ser comprendida como agente capaz de producir —fuera de toda intencionalidad preconcebida— acontecimientos estéticos; de ese intercambio se deriva una nueva dimensión relacional humano-planta (Loh et al., 2024).

En *Lay Here With Me*, un manto de brotes de hierba de avena forma parte activa e interventora de la obra. Lo vegetal *co-crea* la pieza, convirtiéndose en medio y agente de un “bricolaje somático” que no sólo *adquiere* formas de vida, sino que las *produce* en actos de “autodiseño” (Coccia, 2018, p. 21). Estos actos pueden movernos a replantear la cuestión de la agencia vegetal, y a comprender las plantas como seres auto-poieticos e interdependientes, cuyas facultades sensoriales y decisiones les permiten participar en el acontecimiento de la obra (Mules, 2014; Ryan, 2015, p. 42). El resultado es una confluencia de mecanismos

⁴ Se recurre al uso del verbo “*experimentar*” en lugar de experimentar, a pesar de esta no estar aceptado en la RAE, para enfatizar la posición activa del espectador a vivir la experiencia de la obra, recuperando el sentido de experiencia: Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo (Real Academia Española, s.f., Experiencia / definición 1).

⁵ En Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos*, Siglo XXI: 2023.

que se alumbran y reflejan entre sí: la memoria rescatando el recuerdo, la hierba reaccionando a los cuerpos; por supuesto, también el árbol, electrónicamente revivificado como pieza física y audiovisual, cuya textura material y virtual contribuye a la *espesura* de la instalación. Desde esta perspectiva, los procesos de crecimiento y transformación de la hierba trascienden la función material para ser una forma de modelado y experimentación ejercida por la propia *vegetalidad* (Volkart, 2025).

La obra se conforma como un “bloque de afectos y de percepciones”, que aúnan momentos subjetivos ligados a experiencias particulares —de la artista, del espectador y del cuerpo vegetal— (Deleuze y Guattari, como se citó en Bourriaud, 2008, p. 20). En ella, ni la tecnología, ni la agencia de la planta, son pasivas: saben integrar y producir “facultades, imaginación, inteligencia o memoria” remitiendo doblemente “a la inteligencia natural, de las cosas y el mundo, y a la inteligencia colectiva” (Serres, 1995, p. 126). Esta suerte de “plasticidad fenotípica” permite la adaptación fenomenológica de la planta al contexto ambiental (Volkart, 2025). Recuperando a Merleau-Ponty, las tecnologías no son tanto mediaciones como órganos en la carne del mundo, y es en los pliegues de esa carne donde se dan los “encuentros que lo crean” (Haraway, 2016, p. 249). En esas fronteras plegadas, que no separan nada sino ondulan una misma superficie, recuperamos la experiencia del ser-estando o el estar-siendo.

La experiencia inmersiva de la instalación supone una anulación háptica de la distancia entre realidad y recuerdo, así como de la autoría unitaria. *Lay Here With Me* expone una co-autoría *inter-especie* e *inter-media*; la idea del *entre* que propone el espacio de la obra como interacción del público y de los elementos que la conforman. *Inter-actuar*, en su significado original, requiere una reciprocidad en cuanto dos usuarios se conforman en la colisión de una acción mutua (Kwastek, 2013, p. 24). Extendiendo la figura del usuario a entidades complejas como espectador, organismo o máquina, la experiencia artística se convierte en una relación de enlace *interestrespecie* y *transmedia*.

Yendo más allá, *Lay Here With Me* se configura no tanto interactiva como *intra-activamente*, retomando a Barad; su materialidad es una “sustancia en devenir (...) no una cosa sino un hacer, una coagulación de agencia” (Barad, 2007, p. 131). Frente a interacción (relación entre elementos constituidos), la *intra-acción* propone la relación de elementos como *constituyente* de los mismos; así, la instalación se funda en una relación que precede a la obra como entidad, y la conforma. Evocando a Guattari, el sujeto/espectador puede redescubrir entre árboles su carencia de autonomía: su existencia en el “acoplamiento” entre individuo y vectores de subjetivación, sean individuales o colectivos, humanos o inhumanos (en Bourriaud, 2008, 114). No interactuamos con el reino vegetal: somos con él y en él, en una atmósfera común. En esta línea y recuperando la etimología latina de *inter-legere* (“leer entre”) de Volkart (2025), se propone comprender la inteligencia no como una facultad individual ni como una capacidad exclusivamente cognitiva, sino como una práctica relacional capaz de articular conexiones. Desde esta perspectiva, la inteligencia vegetal no remite a una propiedad interna de la planta, sino a su capacidad para constituirse en y a través de las relaciones. En el espacio de la obra, como en el espacio del mundo, el respirar de las plantas posibilita y alienta nuestro respirar, y viceversa; la instalación enfatiza así y de nuevo, nuestra interdependencia.

Contactos para una afectividad interestrespecie

En *Lay Here With Me* surge un contacto de doble dimensión, que involucra sensaciones cutáneas (frío, calor, punzadas, cosquilleos), así como experiencias exteroceptivas complejas a partir de fenómenos externos al cuerpo (Roberts, 2022, p. 8). Es esta *exteroceptividad* la que permite conformar la obra al

“sentirla”. El tacto se configura como un sentido de “naturaleza bipolar” en tanto que implica, a la vez, sensaciones corporales y conciencia de lo que excede los límites de la piel (Scott 2001, en Roberts 2022, p. 8).

La experiencia de los sentidos proximales, gusto, tacto y olfato, se ha tendido a considerar rudimentaria y primitiva, incapaz de proporcionar información contrastable (Parsons y Carlson, en Roberts, 2022, p. 53), imposibilitando el análisis en contextos colectivos debido a su subjetividad. Siguiendo a Roberts (2022), buscamos aquí cuestionar esa preconcepción de la experiencia estética como destinada o definida únicamente por los sentidos distales (vista y oído), entendiendo que la inclusión del tacto en la experiencia de la obra podría ser clave en la reescritura de una experiencia estética que encare los límites del cuerpo del sujeto. Si retiramos las capas de análisis de la instalación hasta llegar al *anclaje* que nos proporciona su exploración táctil, llegamos a:

aquellas experiencias que derivan del compromiso corporal activo con las cosas externas – cuando usamos, por ejemplo, los dedos y las manos para explorar los componentes materiales de nuestro entorno. (...) Al poner nuestro cuerpo en contacto con objetos y superficies, descubrimos lo que hay allá afuera, en el mundo (Roberts, 2022, p. 54).

Esta reivindicación del tacto en la experiencia visual y sensorial contesta una tradición que definió la visión como autónoma y *desincorporada* (y, por ello, elevada a la idea de “sentido noble”⁶); asunción que Jonas cuestionaría al demostrar el vínculo entre visión y tacto (en Hansen, 2004, p. 38). En esta línea, Mitchell argumenta que “no existen medios visuales” y todos son “medios mixtos”, en cuanto entretejen elementos perceptivos, sensoriales y semióticos (Mitchell, 2005, p. 260). Bal sigue esta teoría cuando al definir los actos sensoriales (“mirar, escuchar, saborear, oler”) como “actos impuros”, que se impregnan y cruzan con otras formas de sensorialidad (Bal, 2003, p. 9). La aprehensión de lo visual se relaciona así con otras sensaciones, formando patrones experienciales que evidencian la “densa inserción social” de los objetos (Edwards, 2012, p. 229).

El tacto deviene una herramienta de materialización del límite entre el cuerpo y el objeto/entorno, *ramificando* la tensión visual en una aventura sensorial compleja. El espectador es llamado a experimentar algo más que una percepción en la mano (Roberts, 2022, p. 54): la obra haciéndose presente como extensión de sí mismo y los propios sentidos, ampliando la red relacional de elementos que la forman. En ese sentido, *Lay Here With Me* opera en el cambio de paradigma desde una estética *ocularcéntrica* hacia una estética háptica arraigada en la afectividad *incorporada* (Hansen, 2004, p. 12). En este proceso, la emoción desencadena la modalidad activa de acción corporal que llamamos afectividad, y que capacita al cuerpo para experimentarse como “más que sí mismo”, para “crear lo impredecible, lo experimental, lo nuevo” desde su poder *sensorimotor*⁷ (Hansen, 2004, p. 6). El poder de la imagen háptica no residiría

⁶Sobre el *ocularcentrismo*, ver las aportaciones de Martin Jay en *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: AKAL, 2008.

⁷Entendemos lo “*sensorimotor*”, según Hansen (2004) como un proceso relacional en el que percepción y acción se *co-constituyen*. En el contexto de la instalación, esta dimensión no se limita al cuerpo humano, sino que emerge de la interacción entre cuerpos, organismos vegetales, dispositivos tecnológicos y estímulos ambientales, configurando una experiencia distribuida de afectación y respuesta.

tanto en la identificación de/con una figura específica, sino en permitir al espectador y la imagen comprometerse en una experiencia y relación corporal dinámica y lábil, orientada hacia la inmersión (Marks, 2002, p. 3-17). En ese sentido, lo háptico desafía la primacía de una visión desapegada y promete, en su lugar, un conocimiento *en contacto* con la materialidad (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 95).

Las dinámicas *moist* suponen un territorio fértil para esta indagación háptica en el cruce entre arte, ciencia y tecnología. Hayward atribuye una “visualidad tentacular” a ciertas especies, en la que “las percepciones se mueven (se afectan) por los movimientos y acciones que provocan en otros organismos” (Hayward, 2010, p. 580). La intersección mano-ojo sería una transferencia de intensidad y expresividad en la que se configura la acción de “ver con/a través del tacto, tocar con/a través del ojo, sentir desde la visión” (Hayward, 2010, p. 583). El cuerpo “ve y toca” (Merleau-Ponty, 2010, p. 122), es también visible y tocado en la carne interespecie de la instalación. En esta tentativa háptica de una afectividad interespecie, Myers nos anima a fomentar y participar en ecologías afectivas con las plantas. No basta con percibir las como objetos de estudio, ni con entenderlas según modelos antropomórficos: es preciso también “vegetalizar⁸” un cuerpo que ya es más que humano, e involucrarnos en aquello que vegetalmente nos concierne (Myers, 2013). *Absorber* la luz del sol y la humedad del suelo; *conectar* en raíces y micelios; *transformar* en la respiración... las propuestas de “cultivar la planta interior” no buscarían sustraer nuestra especificidad humana tanto como recordarnos lo que nos hace ser-en-común junto a lo no humano. Esta relación interespecie exige mezcolanza, compartir el aliento más que la identidad: ser-en-el-mundo es ser-en-el-*pneuma*, la inmersión en un ambiente en el que penetramos y que nos penetra (Coccia, 2018, p. 52-53).

Esta descentralización de la percepción humana ha sido también abordada desde la reflexión estética sobre la inteligencia vegetal. Analizando la obra *Felt by Fresh Grass* de Karel Miler, Fuller (2025) propone desplazar la pregunta por el espectador humano para considerar la posibilidad de una obra dirigida, al menos parcialmente, a sensibilidades no humanas. Más que buscar una identificación antropomórfica con la planta, el autor sugiere que estas prácticas invitan a reconocer los límites de la percepción humana y a imaginar modos alternativos de relación estética. Una aproximación afín aparece en Damm y Ott (2025), quienes, a partir del estudio artístico de los líquenes, desplazan la atención desde la forma visible del organismo hacia sus patrones de crecimiento, simbiosis y expansión ambiental. En lugar de reproducir los líquenes como objeto de observación, Damm busca activar una agencia distribuida en la que el proceso creativo se reparte entre la artista, el algoritmo, el organismo y el entorno. La experiencia artística deja entonces de estructurarse exclusivamente mediante la relación sujeto-objeto para abrirse a formas de atención distribuidas entre organismos, medios y entornos. En este sentido, la pregunta no sería únicamente cómo percibe el sujeto humano la obra, sino qué ocurre cuando la práctica artística se deja afectar por modos de existencia que exceden su percepción: qué pasaría, por ejemplo, si la planta, el liquen o el entorno no fueron solo el motivo de la obra sino también parte activa de su recepción, realización y devenir.

La experiencia inmersiva favorece una identificación sensorial entre procesos humanos y vegetales, diluyendo temporalmente la separación entre observador y entorno. Quien se tumba sobre la hierba y deja volar su imaginación podría así volverse hoja de los árboles que ve *palpando*, o *palpa*

⁸ Se utiliza el término “vegetalizar” siguiendo a Meyers (2013) para referirnos no solo metafóricamente a hacernos planta, si no a modificar la percepción humana para atender a otras temporalidades y sensibilidades propias de lo vegetal.

viendo, sabiéndose mudar al dictado de las estaciones. En esta línea, la instalación de Antía Iglesias se presenta como una “duración por experimentar, una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud, 2008, p. 14). La ambivalencia de la apertura se reafirma como aquello que articula el devenir conjunto humano y planta, tal y como queda patente en el espacio de la instalación. Mediante la proyección de los árboles virtuales que la artista recopila, asistimos a la hoja como “forma paradigmática de la apertura” que entremezcla cuerpos, historias y existencias (Coccia, 2018, p. 32). La hoja es, además, el síntoma de un aparato de “terrestrización”⁹ que liga la planta al devenir del medio y, no obstante, también es capaz de desplegarse y *abrirse* al cielo (Coccia, 2018, p. 30). Las hojas del árbol culminan, así, un cuerpo vegetal que se fija a la tierra y la trasciende, como nos transmite la artista en su testimonio, al señalar la experiencia migratoria como uno de los núcleos afectivos de la obra. Es esta experiencia transmutada la que posibilita el trasvase de la atención o intención entre artista, espectador y cuerpo vegetal, cuestionando nuevamente los límites de lo sensible (Fuller, 2025).

Co-crear *para cuidar*

La búsqueda de ecologías afectivas comienza por entenderlas como “ecologías basadas en la perturbación”, en las que la convivencia entre especies no implica “armonía ni conquista” y en la que los espacios vitales, aun interrelacionados, permanecen en su sitio (Tsing, 2015, p. 5-6). La instalación *moist* nos lleva a la acción *co-creadora* como algo no exento de conflictos en la diferencia y, por ello, inextricablemente unida al cuidado. En ella, la apertura es posibilidad de devenir vulnerable: impregnarse con y del otro no elimina la potencialidad de agredirlo. Vivir *vegetalmente* supone una “exposición integral en continuidad y comunión con el entorno”, e inseparable de él (Coccia, 2018, p. 15). Esta inseparabilidad, extensible a otras formas de vida (inclusive la humana), insta a entender las relaciones desde un prisma de responsabilidad. En palabras de Barad:

La propia naturaleza de la materia conlleva una exposición al Otro. La responsabilidad no es una obligación que el sujeto elige, sino una relación encarnada que precede a la intencionalidad de la conciencia. La responsabilidad no es un cálculo a realizar. Es una relación ya integral al continuo devenir y no-devenir *intraactivo* del mundo (Barad, 2010, p. 265).

La responsabilidad no es, pues, atributo de la subjetividad, puesto que esta subjetividad no preexiste la relación ética: se construye “para otro” (Lévinas, 2000, p. 80), no nacería tanto del imperativo como del intercambio que genera el encuentro. La *intraacción* conlleva saberse parte de un mundo en el que no somos los únicos seres activos; operar entre esta certeza y, a la vez, evitar desplazar nuestra responsabilidad hacia otros (Barad, 2007, p. 391). Como especies compañeras, plantas y humanos se construyen en la diferencia, sin que su apenas entendimiento impida el desarrollo de “la infección evolutiva del amor” (Haraway, 2008, p. 16). El amor interspecie será un reconocimiento de la mutua interdependencia, que precisará de un entrenamiento conjunto para “vivir, trabajar y jugar juntos [...] con el fin de construir una relación de otredad significativa” (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 83).

⁹ En un sentido próximo al propuesto por Latour (2018), la “terrestrización” implica reconocer la pertenencia de los seres a entramados ecológicos específicos y a relaciones materiales de dependencia mutua. A su vez, Coccia (2018) propone que las plantas aparecen son productoras del mundo habitable; entendiendo la atmósfera como una tecnología de “terrestrización”.

Esta conciencia de la otredad presente en la relación interspecie nos devuelve a la importancia del cuidado, entendido como el conjunto de acciones encaminadas a “mantener y reparar el mundo” y los cuerpos, seres y entornos presentes en la red de la vida (Fisher y Tronto, como se citó en Tronto, 1993, p. 103). El cuidado es *vital* porque es intrínseco en el sostenimiento de la vida y, al enfatizar nuestra interdependencia, desafía el individualismo al que se orientan las sociedades industriales (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 4). No es un proceso inocente, puesto que cuidar lo no humano involucra necesariamente “agencias no armoniosas, formas de vivir de historias dispares” (Haraway, 2003, p. 7). Ello exige fundamentar el cuidado sobre preceptos éticos como la atención, la responsabilidad, la competencia y la receptividad (Tronto, 1993, p. 127). Pero ¿cómo rastrear estos elementos en la relación interspecie e intermedia de la obra?

Lay Here With Me nos ofrece algunas pistas, aunque las respuestas son múltiples y abiertas. La *atención* —advertir la necesidad de cuidar— se anuncia en el mismo título: la invitación de la autora a tumbarnos *con ella* apela al visitante para detenerse y sumirse en la escucha experiencial de la obra. Tumbarse en la hierba supone, quizá, aceptar la invitación y asumir la *responsabilidad* del cuidado en la compleja *intraacción* con la materia, la proyección, el aura de la galería, los estímulos sensoriales, la comunión que estos establecen con el cuerpo y la memoria. La *competencia* (el trabajo real que supone el cuidado) y la *receptividad* (la respuesta de quien lo recibe) se entrelazan en la experiencia de la obra como su hilo conductor. La artista aplica sus conocimientos en una colaboración con la planta, trabajando desde mutua adaptación. El espectador —*experienciador*¹⁰— pone su cuerpo en la obra y establece con ella una transmisión afectiva. El cuidado emerge entonces como una “tecnología viviente”, cuyas implicaciones materiales son vitales para humanos y no humanos (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 67).

La cohabitación pausada del espacio, desde una colectividad más que humana, abre y cierra un círculo de cuidado (de lo contiguo y de sí), capaz de activar deseos quizá todavía desconocidos. La experiencia mediática de la instalación anima a sembrar pensamiento en tierra húmeda, a interrogar nuestra posición en un mundo necesariamente interspecie. Así, la evocación de la memoria adquiere una dimensión política al promover formas de reflexión sobre la interdependencia entre humanos y no humanos dentro de la realidad ecológica de la contemporaneidad.

Conclusiones

Lo político de estar y hacer en el inter

Posicionarnos en un espacio-tiempo híbrido que problematiza los binarismos (natural/artificial, humano/no humano, pasado/presente), nos arroja a repensar el momento y lugar que ocupamos, y especular sobre futuros prometedores. La artista lo describe así:

No suelo incluir mi experiencia personal en mis trabajos. Sin embargo, en *Lay Here With Me*, me encontré como ente colectivo. La colectividad no-humana me permitió vivir un tercer lugar (que ni es casa, ni es ajeno), y acercarme a los otros muchos que habitan ese territorio. Recorriendo Nueva York pude observar cómo quienes incluyen entidades más que humanas en su práctica artística lo hacen, en general, desde un prisma comunitario. Quizá sea un hacer alternativo, o la consecuencia de trabajar en campos movedizos: algo les hace crecer en estructuras rizomáticas.

Desde los múltiples tallos del rizoma, cada artista y espacio se cuestiona su relación con los demás, y se abre al espectador en un doble afán estético y pedagógico¹⁰.

Así, el destino de *Lay Here With Me*, aunque operando también en el terreno de la imaginación, es “constituir modelos de acción dentro de lo real ya existente” (Bourriaud, 2008, p. 12); asumir las posibilidades de cambio que ofrecen este *aquí* y este *ahora*. La autora llama a la *siembra* del futuro desde la acción, concibiendo el recuerdo como un germen para crear y recuperar los espacios seguros. Su deseo es:

trasladar al espectador al momento en el que, tumbado sobre el césped en contacto con otros entes vivos, uno mira hacia arriba y ve el tiempo pasar. El espectador convierte la obra en recuerdo, individual-colectivo, experimentándola como un punto de encuentro que cobra sentido por ser *co-habitado interespecíficamente*¹¹.

En consecuencia, pensar lo vegetal nos encamina a pensar *vegetalmente*, permitiéndonos reconsiderar los modelos relacionales desde los que se construyen las experiencias estéticas contemporáneas. Nos invita a *deshojar* las jerarquías (antropocéntricas, logo céntricas, patriarcales), a *absorber* elementos del medio que nos contiene; a *enraizarnos* para entender la dimensión política de la *stasis*¹². La *vegetalidad* nos urge a detenernos, lo que no implica dejar de actuar, pues hay acción en la quieta apertura. Así, la temporalidad asociada a los procesos vegetales propone formas alternativas de atención y participación que cuestionan los ritmos dominantes de producción y consumo cultural. Detenerse y tenderse en la hierba, bajo el árbol, nos incita a impregnarnos mnemónicamente, a ser-con-ellos en nuestra carne. Siempre es otro recuerdo, bajo otro árbol, de otra infancia; y no obstante, siempre la misma semilla en la misma malla¹³.

Partiendo de esta invitación de la *vegetalidad* a detenernos, a movernos en la permeabilidad de rozar y ser rozados por lo otro, la instalación *Lay Here With Me* nos devuelve a un presente mediado por la *intra-actividad* húmeda —*moist*—. La acción conjunta y *co-creadora*, la memoria y la tecnología implicadas en la instalación generan unas condiciones de *intermedialidad* que nos sitúa en un momento y un lugar de relación en el que no sabemos del todo quién toca y quién es tocado; donde es imposible desgranar cómo y quién formula la obra, más allá de reconocerla en el intercambio *intraactivo*. Así, en el *inter*, la obra se afirma como práctica estética y política de atención y cuidado: un modo de estar con lo tecnológico y lo vegetal en clave interespecífica e intermedia, que vuelve habitable el presente al nutrirse del pasado.

¹⁰ Se recurre al uso de la palabra “*experienciador*” a pesar de esta no estar aceptada en la RAE, para enfatizar la posición activa del espectador a vivir la experiencia de la obra, recuperando el sentido de experiencia de la RAE: Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo (Real Academia Española, s.f., Experiencia / definición 1).

¹¹ Ana Isabel Galván García de las Bayonas, entrevista personal con Antía Iglesias Fernández, 2025.

¹² Ana Isabel Galván García de las Bayonas, entrevista personal con Antía Iglesias Fernández, 2025.

¹³ Recogemos aquí a Bourriaud (2008, 104) cuando apela a la eficacia política de la detención.

¹⁴ Retomamos aquí el término y el sentido de “malla” según Timothy Morton en *The Ecological Thought* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010).

Referencias bibliográficas

- Ascott, R. (2000). Edge-life: Technoetic Structures and Moist Media. En *Art, Technology, Consciousness: mind@large*, ed. Roy Ascott, 2-6. Intellect.
- Bal, M. (2003). Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 2(1), 5–32. <https://doi.org/10.1177/147041290300200101>
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Half-way: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.
- Barad, K. (2010). Quantum entanglements and hauntological relations of inheritance: Dis/continuities, spacetime enfoldings, and justice-to-come. *Derrida today*, 3(2), 240-268.
- Berger, J. (2024). *Siempre rojo. Ensayos sobre el mirar*. GG Ed.
- Bourriaud, N. (2007). *Post-producción*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2010). *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora.
- Coccia, E. (2018). *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Società editrice il Mulino.
- Damm, U. y Ott, M. (2025). Dividual Interweavements. Linguistically and Algorithmically Staged. In *INSERT: Practices as Cultural Enquires*, Issue 7, Plant Intelligence - Towards a Vegetal Aesthetics <https://doi.org/10.5281/zenodo.15768605>
- Edwards, E. (2012). Objects of Affect: Photography Beyond the Image. *Annual Review of Anthropology*, 41, 221–234.
- Erlanson, E., Skinversen, N. y Wamberg, J. (Ed.) (2026) *Grotesque Anthropocene: Disfigured Environments Across Media*. Palgrave Macmillan Ed.
- Fuller, M. (2025). Days Are as Grass. On Karel Miler's "Felt by Fresh Grass" Plant Intelligence and Expanded Aesthetics. *INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries*, (7).
- Galeano, E. (2023). *El libro de los abrazos*. Siglo XXI Ed.
- Graham, B. (2007). Redefining Digital Art: Disrupting Borders. En *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, ed. Fiona Cameron y Sarah Kenderdine, 93–112. MIT Press.
- Hansen, M. B. N. (2004). *New Philosophy for New Media*. MIT Press.
- Haraway, D. (2008). *When the Species Meet*. University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Haraway, D. J. (2003). *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*. Prickly Paradigm Press.
- Hayward, E. (2010). Fingeryeyes: Impressions of Cup Corals. *Cultural Anthropology*, 25(4), 577–99.
- Hesterman, H. (2025). Chlorostory: conspiring with plants in creative practice. University of Tasmania. Thesis. <https://doi.org/10.25959/31866841.v1>
- Kwastek, K. (2013). *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. MIT Press.
- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press.
- Latour, B. (2018). *Down to earth: Politics in the new climatic regime*. Polity Press.
- Lévinas, E. (2000). *Ética e infinito*. Antonio Machado Libros.
- Loh, S., Foth, M. y Santo, Y. (2024). The more-than-human turn in human-plant interaction design: From utilization object to living co-inhabitant. *International journal of Human-computer Studies* 181, 103128. <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2023.103128>
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios*. Paidós.
- Marks, L. U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota Press.

- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.
- Meyers, N. (2013). *Sensing Botanical Sensoria: A Kriya for Cultivating Your Inner Plant*. Centre for Imaginative Ethnography, <http://imaginativeethnography.org/imaginings/affect/sensing-botanical-sensoria>
- Mitchell, W. J. T. (2005). There are no Visual Media. *Journal of Visual Culture*, 4(2), 257-266.
- Morton, T. (2010). *The ecological thought*. Harvard University Press.
- Mules, W. (2014). *With Nature: Nature Philosophy as Poetics through Schelling, Heidegger, Benjamin and Nancy*. Intellect.
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*. University of Minnesota Press.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality and 'Remediation': A literary perliterary periterary perperspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, 6, 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Real Academia Española. (s.f.). Experiencia. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 10 de mayo de 2023, de <https://dle.rae.es/experiencia?m=form>
- Roberts, T. (2022). Feeling Fit for Function: Haptic Touch and Aesthetic Experience. *The British Journal of Aesthetics*, 62(1), 49-61, <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayab032>
- Ryan, J. C. (2015). Plant-Art: The Virtual and the Vegetal in Contemporary Performance and Installation Art. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 2(3), 40-57. <https://doi.org/10.5250/resilience.2.3.0040>
- Serres, M. (1995). *Atlas*. Cátedra.
- Stengers, I. (1993). *L'invention des sciences modernes*. La Découverte.
- Tronto, J. C. (1993). *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*, Routledge.
- Tsing, A. L. (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press.
- Vandsø, A. (2026). The botanical Grotesque: Interspecies Care, Power, and Vegetal Mythologies in Contemporary Scandinavian Art. En Erlanson, E., Skinversen, N., Wamberg, J. (Ed.) (2026) *Grotesque Anthropocene: Disfigured Environments Across Media*. Palgrave Macmillan Ed.
- Volkart, Y. (2025). Editorial. *Plant intelligence – Towards a vegetal aesthetics*. INSERT. *Artistic Practices as Cultural Inquiries*, (7). <https://doi.org/10.5281/zenodo.15768364>
- Wands, B. (2006). *Art of the Digital Age*. Thames and Hudson.
- Wilkie, A. y Michael, M. (2025). The aesthetics of more-than-human design: speculative energy briefs for the Chthulucene, *Human-Computer Interaction*, 40(1-4), 104-116. <https://doi.org/10.1080/07370024.2023.2276392>

BIO



id Antía Iglesias (1997) es artista y doctora en Creatividad, Innovación Social y Sostenibilidad, por la Universidad de Vigo, España. Especializada en la hibridación de los lenguajes artístico-científico y las humanidades ambientales, su investigación se centra en la interacción interspecie y el estudio del arte gráfico expandido como herramienta para abordar retos ecológicos complejos. Actualmente es Fulbright Postdoctoral Scholar en la School of Visual Arts, en Nueva York, USA y mantiene colaboraciones interinstitucionales e interdepartamentales con el grupo dx5 digital and graphic art_research y el Departamento de Recursos Naturales y medioambiente, de la Universidad de de Vigo; así como con Cal State University, LA; LUCA School of Arts, Bélgica o la Université de Guyane, Guayana Francesa. Su obra se ha expuesto internacionalmente en países como España, Estados Unidos, Taiwán, Luxemburgo, Francia o Inglaterra. Contacto: Antia.iglesias@uvigo.gal, antiaiglesiasfernandez17@gmail.com.



id Ana Isabel Galván García de las Bayonas (1992) es candidata predoctoral FPI-Séneca en la Universidad de Murcia, donde también ha impartido docencia de arte y cultura visual contemporánea. Su tesis explora las figuraciones de la identidad y la otredad en el selfi, en el marco del grupo de investigación “Estudios Visuales: Imágenes, Textos, Contextos”. Ha sido becaria Fulbright de investigación en la Universidad de California en Santa Cruz en 2024/2025, y también ha realizado estancias en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) y en la Université de Paris 1 Panthéon- Sorbonne. Contacto: anaisabel.galvan@um.es.