

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
Escuela Técnica Superior de Arquitectura



**Ellas tejen y no olvidan: prácticas
y narrativas otras para un
porvenir más que humano**

TESIS DOCTORAL

Presentada para optar al título de Doctora por:

Nerea González Calvo

Socióloga

Madrid, 2025



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Doctorado en Comunicación Arquitectónica

**Ellas tejen y no olvidan: prácticas
y narrativas otras para un
porvenir más que humano**

TESIS DOCTORAL

Presentada para optar al título de Doctora por:

Nerea González Calvo

Socióloga

Bajo la dirección de:
Dra. Atxu Amann Alcocer

Madrid, 2025

Título: Ellas tejen y no olvidan: prácticas y narrativas otras para un porvenir más que humano

Autora: Nerea González Calvo

Programa de Doctorado: Comunicación Arquitectónica

Dirección de tesis:

Dra. Atxu Amann Alcocer.

Profesora Titular Escuela Técnica Superior de Arquitectura UPM.

Revisoras externas:

Tribunal de tesis:

Fecha de defensa:

Para *Erving* y *Loren*, mis parientes no humanos
A la memoria de mi abuela, *Felisa*, mi abuelo,
Antonio y mi tía, *Mari*

Ellas tejen y no olvidan ha sido posible gracias a una red de afectos compartidos, más allá de lo humano.

A quienes, de una forma u otra me han acompañado y cuidado durante este viaje creativo de tesis, a todas ellas muchísimas gracias. En especial, a mi familia y a mi directora de tesis, Atxu Amann Alcocer.

Salud y amor.

Resumen

El marco antropocéntrico humanista en su afán clasificatorio rígido y supeditado a taxonomías binarias cartesianas ha obstaculizado tanto las reflexiones como las propuestas en torno a la convivencia ecológica y los cuidados, abstrayéndolas y trasladándolas a escenarios normativos de violencia extractiva y excluyente dentro del excepcionalismo humano.

En este contexto, en las últimas décadas, la polémica aparición del término Antropoceno y la amenaza del fin de la Historia humana en un escenario de cuarta revolución industrial donde ganan terreno los modelos tecnocapitalistas, neocoloniales y neoreaccionarios que violentan las vidas y el bienestar común, impulsan la necesidad de una investigación transdisciplinar para abordar los desafíos contemporáneos enfrentándose tanto a la idea de progreso como a las dualidades instituidas como estrategias de poder, especialmente en lo relativo a lo humano y lo no humano.

Esta situación percibida como preocupante, caótica y confusa en algunos ámbitos académicos, es sin embargo un campo de oportunidades desde el que trabajar acercamientos a la realidad ambiental de organismos que cohabitan distintos ecosistemas desde su propia complejidad y carácter controvertido, a través de una red de

pensadoras que intentan aproximarse a ella sin querer controlarla.

En este sentido, esta investigación, al situarse dentro de los feminismos relacionales no duales, se acerca críticamente al Antropoceno mediante una serie de prácticas y narrativas otras, que lo abordan desde una doble condición creativa de género y más que humana. En el deseo por reconocer, visitar, reparar, ensamblar, cuidar, imaginar y rehacer, las acciones cotidianas y las arquitecturas menores asumen el protagonismo desde miradas ecológicas y decoloniales de cuerpos heterogéneos rebeldes; estos producen una espacialidad y un tiempo común al desplegar su propia potencia mediante distintos modos de vivir y hacer que anticipan imaginarios más que humanos.

En el trabajo Ellas tejen y no olvidan, la poética, que deviene la política del porvenir, se revela en la práctica curatorial feminista de la 59 Bienal de Arte de Venecia: La leche de los sueños, en la práctica del collage para hablar de los (trans)femicidios y reparar la violencia, en la creación de imaginarios para superar los dualismos en el caso de San, personaje protagonista del anime La princesa Mononoke y en la práctica de okupar y rehacer los espacios para generar atmósferas expansivas más que humanas en el caso del afecto-grafiti de “La Pinturitas” y Yayoi Kusama.

Abstract

The anthropocentric humanist framework in its rigid classificatory eagerness and subordinated to Cartesian binary taxonomies has hindered both reflections and proposals on ecological coexistence and care, abstracting them and transferring them to normative scenarios of extractive and exclusionary violence within human exceptionalism.

In this context, in recent decades, the controversial emergence of the term Anthropocene and the threat of the end of human History in a scenario of Fourth Industrial Revolution where technocapitalist, neocolonial and neoreactionary models that violate lives and common welfare gain ground, drive the need for transdisciplinary research to address contemporary challenges facing both the idea of progress and the dualities instituted as strategies of power, especially regarding the human and the non-human.

This situation, perceived as worrying, chaotic and confusing in some academic circles, is nevertheless a field of opportunities from which to work approaches to the environmental reality of organisms that cohabit different ecosystems from their own complexity and controversial

character, through a network of thinkers who try to approach it without wanting to control it.

In this sense, this research, by situating itself within non-dual relational feminisms, critically approaches the Anthropocene through a series of other practices and narratives, which approach it from a double creative condition of gender and more-than-human. In the desire to recognize, revisit, repair, assemble, care for, imagine and re-inhabit, everyday actions and minor architectures take center stage from ecological and decolonial perspectives of heterogeneous rebellious bodies; they produce a common spatiality and time by deploying their own potency through different ways of living and doing that anticipate more-than-human imaginaries.

In the work, *They knit and don't forget poetics*, which becomes the politics of the future, is revealed in the feminist curatorial practice of the 59th Venice Art Biennale: *The Milk of Dreams*, in the practice of collage to talk about (trans)femicides and repair violence, in the creation of imaginaries to overcome dualisms in the case of San, protagonist character of the anime *Princess Mononoke* and in the practice of squatting and re-inhabiting spaces to generate expansive more-than-human atmospheres in the case of the affecto-graffiti of 'La Pinturitas' and Yayoi Kusama.

Índice

Resumen/Abstract	VII/IX	Reflexiones del capítulo 1	162
Narradora: Nerea	5	Capítulo 2. ENSAMBLAR Y REVISITAR	
THERE IS NO ALTERNATIVE	15	LA HISTORIA PARA REPARAR LA VIOLENCIA	171
Hipótesis y Objetivos	31	El caso del collage para hablar de las muertas	
Estrategia de realización y Estructura de la tesis	35	Del gótico poshumano a la gótica-crítica posmortem	175
Estado de la cuestión	49	<i>La narrativa reparadora de la historia relacional</i>	
Capítulo 1. CANTAR, CUIDAR Y CELEBRAR		<i>Espectrologías poéticas</i>	
LA CONDICIÓN MÁS QUE HUMANA	83	¡Gaia está viva!	
El caso de la 59ª Bienal de Venecia		La Manifiesta para despatriarcalizar el archivo (2020)	
Prácticas curatoriales feministas más que humanas	89	Recordar, no dejar olvidar y hacer memoria	195
<i>La curaduría como mediación</i>		Hablar de las muertas: violencia hacia las mujeres	197
Las mujeres comisarias	101	<i>Del (trans)feminicidio a la necropolítica de género</i>	
<i>La Bienal de Venecia</i>		El caso de los collages tecnoartesanales:	204
<i>Antecedentes: María Corral y Rosa Martínez</i>	103	Las supervivientes posproducen para resistir	
Siempre un poco más lejos		Reflexiones del capítulo 2	207
La experiencia del arte		Capítulo 3. CREAR IMAGINARIOS PARA SUPERAR	
Gestos mutantes	113	LOS DUALISMOS	213
<i>Beatriz González: La facilitadora de la memoria</i>		El caso de anime de San, le primere princese	
<i>Adriano Pedrosa en el (MASP): La (re)visión tridimensional</i>		más que humane	
<i>de las historias</i>		Del poshumanismo a la ecocrítica poshumana	218
<i>Perder la forma humana (2012-2014): Transcuraduría red</i>		<i>Re-imaginar(nos): imágenes y palabras</i>	
¿Sueñan las mariposas con ser humanas?	130	<i>Conversatorios naturoculturales en torno a San</i>	
<i>La ficción de lo más que humano</i>		Utopías-distopías: alucinaciones compartidas	245
The Milk of Dreams de Cecilia Alemani	138	La (eco)animación como herramienta ecopoética	251
GLOSARIO para la cuidoría más que humana	159		

Futuros ciberfeministas: cuidar, combinar y compilar	255	<i>Ser huella: la danza de “La Pinturitas” sobre la red tentacular del antiguo puticlub</i>	
<i>Caso de San (Mononoke) más que humana</i>		<i>Ser espacio sin escala: Yayoi Kusama, un punto en una red infinita</i>	
Reflexiones capítulo 3	267	Reflexiones capítulo 4	308
Capítulo 4. REHABITAR LOS ESPACIOS	273	Conclusiones.	
<i>El caso del afecto-grafiti para generar atmósferas expansivas más que humanas</i>		MUNDO INCOMPLETO, FINAL ABIERTO	311
Hacer visible el trabajo y vincularlo al deseo	276	Bibliografía	317
El cuidado de una misma como herramienta política feminista		Anexos	357
Hacer refugio para estar_con: vivir, construir, dibujar	279		
<i>El grafiti situado para recuperar el espacio público</i>			
El caso de “La Pinturitas” y Yayoi Kusama	295		

Cuentan que en una tierra cercana, los seres que la habitaban se afanaban gustosamente en la práctica de generar relaciones. Las que lo vieron dicen que vivían componiendo conexiones más allá de la excepción humana.

De igual manera, en esta extraña fábula sobre la convivencia el ecosistema era uno más y la diversidad no era un elemento de carácter disociativo, sino más bien una figura mediadora de conflictos.

Se trataba de un mundo-red, tejido a través de afectos y cuidados compartidos, donde la máxima pretensión era la de jugar a crear propuestas más que humanas y éticas sobre la vida y la muerte colectiva.

Al parecer y según traslada la tradición oral, estos universos imaginados se apoyaban en técnicas cotidianas de reconexión, reensamblaje, resignificación y desfamiliarización, permitiendo así el descentramiento y la reorientación de variados enredos y devenires imaginados.

Nerea González Calvo, 2024, Cascante (Navarra).



Figura 1. Nerea cantando villancicos con el traje de “casera”, *baserritarra*. Fotografía. Finales de los años 80. Fuente: Archivo familiar de la autora.

Narradora: Nerea¹



Figura 2. *Sin título.* Nerea González Calvo. Finales de los años 80. Tempera. Fuente: Archivo personal de la autora.

Horas antes de que llegara a este mundo en un hospital público de una capital del norte del antiguo reino medieval, se había producido en la televisión pública española la despedida de “Lisa” y “David”: cumplían 400 años y su vida como gnomos² llegaba a su fin, convirtiéndose en árboles del bosque para vivir eternamente enlazados con la tierra. Ese año, 1986 España y Portugal habían entrado en la Unión Europea, tenía lugar el referéndum sobre la permanencia de España en la OTAN y continuaba la escalada terrorista.

Simultáneamente, distintos conflictos bélicos internacionales se expandían en el marco de una “Guerra Fría” en su última etapa, se producía el desastre nuclear de Chernóbil y acontecía el Primer Encuentro Nacional de Mujeres en Argentina.

He crecido en el sur de Navarra, en Cascante, un municipio histórico de “La Ribera”, con título de ciudad, enclave del Valle del Queiles, cuenca del Ebro y de su huerta entre el desierto de las Bardenas³ y la Sierra del Moncayo⁴. Nací en Pamplona donde viví, hasta la edad de tres años en “Los Gorris”⁵ –*Lur Gorri*⁶, Tierra roja– urbanización de Barañáin,

¹ Etimológicamente proviene del euskera, una de las pocas lenguas preindoeuropeas de la Europa occidental que ha sobrevivido hasta nuestros días; su significado es “mía” (Euskaltzaindia, s.f.).

² Seres fantásticos, protagonistas de la serie de animación ecologista y pacifista, *David el Gnomo* (1985).

³ Declaradas Reserva de la Biosfera por la Unesco en el año 2000.

⁴ Cumbre del Sistema Ibérico con sus 2.315 metros de altura.

⁵ Denominación popular que hibrida euskera y castellano.

municipio de la Cuenca de Pamplona (fig.1). De Navarra es mi familia materna; la paterna proviene de León y de la Asturias *tixileira*⁷.

Garabateo prácticamente desde que nací; de hecho, siendo pequeña⁸ le dije a mi abuela que sería pintora o restauradora de cuadros (fig. 2). Guardo con mucho cariño “el maletín de pinturas”, los óleos que me regalaron, gracias a la idea de mi abuelo. Ambos regentaban una tienda de ultramarinos en Cascante y él además fue cartero. Con gran esfuerzo, quisieron que sus tres hijas y su hijo completaran estudios universitarios, algo que sucedió en el caso de mi tío y mi tía, quiénes luego fueron también funcionarios.

Las artes atraviesan la biografía de mi familia materna, a mi abuela, con antepasados en la comarca de los Montes de Málaga (Andalucía) –cuna de los *verdiales*⁹–, le gustaba el cante y a mi abuelo recitar poesía.

⁶ Toponimia: *Lurgorria* (Euskaltzaindia, s.f.).

⁷ Derivado de *tixella, la*: Conjunto de recipientes de madera (Academia de la Llingua Asturiana, s.f., definición 4). Conocida así por lxs vecinxs de los pueblos de la zona suroccidental de Asturias que fabricaban recipientes de madera y que luego comerciaban a través de diversas rutas. Estxs artesanxs crearon su propia jerga gremial, el *tixeleiru*.

⁸ *ica*, sufijo diminutivo del castellano empleado en Navarra, generalmente en la transmisión oral. En el caso que nos ocupa tiene connotación afectiva. Este sufijo también se utiliza entre otros, en Aragón, Andalucía Oriental y Murcia (Real Academia Española, s.f.).

⁹ *Verdiales (Fiesta de Los Verdiales)*: expresión malagueña de cante y baile acompañada de una orquestina, manifestación ancestral de raíz campesina. Fandango “abandolao” con orígenes en los Montes y raigambre en la Axarquía, o la periferia de Málaga. Arte híbrido comunitario y participativo, se trata de una de las fiestas más remotas de Occidente y es considerado el *palo* más antiguo que registra la historia del flamenco. Deriva en tres modalidades: estilo Montes, estilo Almogía y estilo Comares. Catalogado Bien de Interés Cultural, 2010 y Patrimonio Cultural Inmaterial de España, 2023.



Figura 3. Tapete redondo de ganchillo hecho a mano por mi madre. 2005. Fotografía, Nerea González Calvo.

Mi madre de espíritu vecinal, más activista que académica, en 1975 se fue a Barcelona a estudiar Traducción e Interpretación; tiempo después estudió Magisterio en Pamplona y no acabó. Participando de la creación de distintas agrupaciones locales en Cascante, como la asociación de mujeres. Bloguera en su momento, fue simultáneamente realizando manualidades como broches, sus textiles y sus objetos (fig. 3) los disfrutamos tanto ella como la familia y sigue realizándolos tras su jubilación como funcionaria .

Mi tía –la hermana mayor de mi madre– siendo joven tenía pasión por el diseño y confeccionaba su propia ropa. Autodidacta, años después la recuerdo pintando bodegones en el estudio de su casa, tras el trabajo en su propio establecimiento y en la gestión agrícola.

Uno de mis tíos, primo hermano de mi abuela –pintor argentino-vasco¹⁰ nacido en Bahía Blanca (Buenos Aires), hijo de emigrantes navarros a Argentina a principios del siglo XX– y al que de alguna forma he ido conociendo a través de la memoria familiar y la investigación personal reciente, que formado en diversos lugares de Europa, entre otros, en París con André Lhote. Salvo etapas como el tiempo de Irún o Cascante. Las estancias de Países Bajos, Bélgica, Brasil, Italia o Alemania, vivió gran parte de su vida en Argentina, aproximándose a las provincias de Corrientes y Chaco y se quedó en Santa Fe, dedicándose a la producción artística, a la docencia de artes visuales, así como a la dirección de museos. En Bilbao, participó durante la Segunda República

¹⁰ César Fernández Navarro (1909-1992).

de la Asociación de Artistas Vascos¹¹, décadas después del episodio de 1950, cuando según cuenta Oteiza –de quién fue amigo– un grupo de jóvenes pintores de la Sala Stvdio¹² junto con Ibarrola intentaron en el contexto del régimen franquista renacer como corriente y ocuparon la Escuela abandonada de Artes y Oficios de *Atxuri*, de la que fueron desalojados (Oteiza, 1995/2017, p. 113).

La pintura llegó a mi vida de forma muy orgánica y mi pasión por ella pronto dio lugar a la formación en distintos talleres (fig. 4). Durante unos años en el estudio de Carlos López, pintor tudelano. Hice carboncillo, sanguina, pastel, o acuarela y pinté mi primer óleo en el año 1998. La casa familiar está llena de aquellas creaciones –en su mayoría paisajes– que con tanto afecto mi madre y mi padre no dejaban de enmarcar. El dibujo, la pintura y las prácticas artísticas, en general, fueron durante un tiempo mi refugio a la exclusión del “grupo de iguales”. Participé de alguna exposición colectiva local y me presenté a concursos de pintura. Por aquel entonces ya me encantaba el cine y formaba parte de la banda municipal de música, mientras escribía cuentos e historias que también ilustraba.

Sin embargo, mi formación superior no continuó por ahí: cursé el Bachiller de Ciencias Sociales en el Instituto Benjamín de Tudela (Navarra), completé un año de Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid y con poco más de 18 años hice las pruebas de acceso a la ECAM¹³ y fui aceptada para realizar estudios de Cine de Animación. Finalmente, decidí volver a Pamplona donde

¹¹ Eusko Ikaskuntza. Fondo documental de cultura vasca en la prensa.

¹² (1948-1952).

¹³ Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid.

estudié Sociología, disciplina que no conocía y a la que llegué por casualidad. Tras la licenciatura hice un Máster en Intervención Social, ambos en la Universidad Pública de Navarra que enlacé con un Posgrado en Crítica y Comunicación Cultural en la Universidad de Alcalá.

No obstante, de una forma u otra he ido hibridando las prácticas artísticas con labores de mediación de las relaciones sociales en diferentes contextos, como por ejemplo, cuando junto con unas colegas de la universidad facilitamos proyectos de género, comunitarios e interculturales¹⁴ que incluían talleres creativos y colaborativos vinculados al medio en distintos municipios de la Ribera de Navarra, en lo que fue una experiencia asociativa incipiente, que no llegó a conformarse como cooperativa social. Colaboré varios años en una ONG¹⁵ de cooperación en el proyecto artístico de barrio en el Casco Viejo de Pamplona, acompañando en diversos procesos de facilitación participativa sobre género y juventud. Investigué la práctica del asociacionismo local de mujeres en Cascante, desde el método de acción participativa (IAP), o la etnografía del grafiti en relación con el espacio cotidiano y el género¹⁶. Visité el ámbito de la mediación y el análisis de públicos como becaria de formación en el Museo de Navarra, durante la estancia en el Diario de Navarra, o en el Museo Reina Sofía (Madrid)¹⁷, entre otras experiencias de crítica y comunicación cultural¹⁸

¹⁴ Véase (Puertas Loperena, Eraso Morentin y González Calvo, 2016).

¹⁵ Organización No Gubernamental.

¹⁶ Véase, (González Calvo, 2016, 2018).

¹⁷ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

¹⁸ Véase (González Calvo, 2021a), una reseña de *Julia Maior: el relato con sentido* (Ruiz Marcos, Azagra Soria N., Gómara Miramón, Lorón Díaz, Rodríguez López & Azagra Soria, A., 2021).

que en una etapa más cercana amplié asistiendo a talleres sobre museografía y comisariado de exposiciones que de algún modo me unieron al tejido de prácticas y espacios de investigación artística y curatorial en el Madrid anterior a la pandemia del COVID-19.

Ya recientemente, he compaginado la formación como doctoranda en el Programa en Comunicación Arquitectónica, vinculado a la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, con mi trabajo como socióloga interina en los ámbitos de Atención a la Ciudadanía y de Inclusión Social en la Prevención y la Atención a las Personas en Situación de Sinhogarismo en la ciudad de Madrid en el Ayuntamiento de Madrid.

Cuando comenzó esta tesis, en octubre de 2018, mi propósito era elaborar una cartografía de prácticas feministas que implicaran acciones socioespaciales realizadas para sobrevivir en el Antropoceno. Los primeros años fueron un periodo de desorientación e indagación serendípica no sabiendo exactamente que era lo buscado.

Sin darme cuenta estaba sumergida de lleno en el pensamiento intuitivo; la pulsión creativa que brotó gracias al ensamble de San¹⁹ se fue expandiendo, y con ello, el gesto

¹⁹ “San” protagonista de *La princesa Mononoke* (1997), una “figura de cuerdas” tomando a Haraway, que florecía durante el confinamiento por la pandemia del COVID-19. Una experiencia de autorepresentación ecofeminista, que ahondaba en las interacciones creativas ciborg, posibilitando las relaciones entre lo humano y lo no-humano. En su capacidad de agencia para ensamblar y narrar creativamente a una comunidad más que humana. Los resultados de la investigación fueron compartidos a través de una estrategia de comunicación híbrida, albergando 3 propuestas (paper en congreso, artículo en revista y publicación en redes). Presentando una pequeña introducción al personaje acogida y acompañada de otras prácticas, en el Segundo Congreso Internacional en

científico inicial devino con especial interés, el diseño de una propuesta creativa de facilitación híbrida, articulada a través de un nos(otras) abierto, más allá del excepcionalismo humano.

Espero que este *patchwork* o monstruo, si se quiere, pueda reconocerse, al menos, en cuatro sendas creativas: la responsabilidad común y la ética de habitar la Tierra, la capacidad reparadora de las artes colaborativas, el reconocimiento de quienes nos precedieron y el potencial transformador que reside en la mediación de los vínculos y de aquellas que hoy se afanan en tejerlos, desentrañarlos o cuidarlos.

Comunicación Arquitectónica: solas y cuidados (Madrid, 2 de octubre de 2021). Parte del evento *sola_s +CUIDADOS*, organizado desde la asignatura Proyecto de Comunicación Global y Proyecto de Comunicación Espacial, del MAca (Máster Universitario en Comunicación Arquitectónica, Universidad Politécnica+Universidad Complutense, de Madrid). Publicando en coautoría junto con mi directora de tesis, Atxu Amann Alcocer, un estudio detallado del personaje, en 2022, en *Ecozon@* (revista pionera en el campo de la ecocrítica), de la Universidad de Alcalá. Y mediante la difusión en redes de las 2 publicaciones anteriores (en mi perfil del Portal científico de la Universidad Politécnica de Madrid; *ResearchGate*; Academia.edu y de Instagram). “San” encarnó el viraje ecomutante del *porvenir* de esta tesis y quizá, quién sabe, el de algunas otras prácticas feministas en torno a la condición más que humana.



Figura 4. Breve secuencia de una mariposa. Nerea González Calvo. 1997. Lápiz y tiza. Fuente: Archivo personal de la autora.

THERE IS NO ALTERNATIVE²⁰

Los primeros pasos de todas las cosas suelen ser inciertos y vagos; no escapan a esta incertidumbre los comienzos de la vasta cuna de la vida: el mar. Mucha gente ha discutido cómo y cuándo apareció el océano en la Tierra; no es sorprendente que sus explicaciones o interpretaciones no siempre concuerden, pues es un hecho innegable que nadie lo presencié, y a falta de un testimonio ocular son naturales las divergencias y la diversidad de hipótesis y opiniones. Por lo tanto, el relato que aquí hago de cómo el joven planeta Tierra llegó a poseer un océano es una descripción en la que muchos pasajes proceden de fuentes muy diversas y que contiene muchos detalles que sólo la imaginación puede proporcionarnos. La narración se basa en el testimonio suministrado por las rocas más antiguas de la Tierra, que eran jóvenes cuando ésta era joven; en las huellas que persisten en la faz del satélite de la Tierra, la Luna; y en indicios procedentes de la historia del Sol y de todo el universo, poblado de estrellas. Aunque entonces no existía el hombre para dar testimonio de este nacimiento cósmico, existían ya, en cambio, las estrellas, la Luna y las rocas, las cuales tienen, ciertamente, mucho que ver con la existencia del océano.

Rachel Carson, *El mar que nos rodea*, 2019/1951, p. 15

[...] creemos en la ficción del tiempo, en el presente, el pasado y el futuro, pero puede ser también que todo ocurre simultáneamente, como decían las tres hermanas Mora, que eran capaces de ver en el espacio los espíritus de todas las épocas. Por eso mi abuela Clara escribía en sus cuadernos, para ver las cosas en su dimensión real y para burlar a la mala memoria.

Isabel Allende, *La casa de los espíritus*, Epílogo, 1982

Narrar –*storytelling*–, como quién dispone de la técnica de contar historias, de desenredar la complejidad y las profundidades de la Tierra es lo que hace Rachel Carson, bióloga marina y escritora estadounidense; autora de los *bestseller*, *Silent Spring*, (“Primavera silenciosa”, 1962) y *The Sea Around Us*, (“El mar que nos rodea”, 1951) que fueron avanzados por entregas en la revista semanal *The New Yorker*²¹. Fue pionera del ecologismo moderno, junto con la novelista y poeta francesa; Françoise d’Eaubonne, creadora del término “ecofeminismo” en la publicación *Le féminisme ou la mort*, (“El feminismo o la muerte”, 1974). También de “la

²⁰ NO [tachado]=*THERE IS ALTERNATIVE* (“HAY ALTERNATIVA”).

²¹ *The New Yorker*, revista fundada en 1925, en la actualidad es una publicación multiplataforma que se complementa con newyorker.com, véase las contribuciones de Rachel Carson publicadas entre 1951 y 1962, en línea.

abuela Clara”²² y las historias de las mujeres protagonistas influencia de la escritora chilena Isabel Allende en su obra *La casa de los espíritus* (1982), burlando así al olvido, de esa asfixiante “mala memoria”.

Según cuenta Helen Torres, para Donna Haraway, investigadora de lo concreto, la manera de narrar es fundamental (Durán Rodríguez, 2019)²³ y más aún, cuando los “imaginarios sobre el fin del mundo y la distopía” aceleran la “incertidumbre ante la conciencia compartida de la inminente catástrofe ecológica y civilizatoria” (Llurba, 2024, p. 24).

Hace unos años en una entrevista con la periodista June Fernández (2022), el filósofo Paul B. Preciado habló²⁴ del gesto de las “alianzas sintéticas”: aquellas que atienden a los “proyectos de transformación social” y no a cuestiones de “identidad”, dijo. Históricamente uno de los grandes *hits* del

²² La “abuela Clara” o “Clara del Valle” es uno de los personajes principales de *La casa de los espíritus* (1982): clarividente, futuróloga o bruja encarna en la obra la huella del “realismo mágico”. Un movimiento literario que emergía en América Latina a mediados del siglo XX, que hibridaba lo real y lo mágico proponiendo más allá de lo humano, redirigir la mirada hacia lo imaginario y lo sincrético del mundo cotidiano. Tras la muerte de la “abuela Clara” su espíritu permanece en la casa; las mujeres de la obra son capaces de percibirla y continua ejerciendo en las mismas una influencia positiva (Moliner i Marín, 1998). Cuando Isabel Allende presentó en Madrid la que entonces era su primera novela, contó que trataba de la historia de su familia y que la había escrito con el fin de no perder la tradición oral de la misma. Unas palabras de las que se hacía eco, la periodista y escritora, Maruja Torres para el periódico *El País* (1982).

²³ Véase el artículo-reseña en el diario web *El Salto*, al hilo de la traducción de la editorial consonni de la obra de Haraway, *Seguir con el problema* (2016/2019).

²⁴ Véase la entrevista publicada en la revista digital *Pikara Magazine*, en el marco de la inauguración de la exposición *Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans* (2022), del colectivo artístico Cabello/Carceller (Helena Cabello y Ana Carceller); curada por Paul B. Preciado y producida por Azkuna Zentroa (Bilbao) que aproximaba de forma interdisciplinar, la conformación del relato histórico con las políticas *queer* y trans contemporáneas.

campo aplicado de “lo social” es el de la construcción de “vínculos”. No obstante, no es menos cierto que estas disciplinas, agentes y movimientos sociales beben de los saberes ancestrales y comunitarios llevados a la práctica desde tiempos inmemoriales en su mayoría en los sures globales, aunque también habitan el norte.

Habitualmente la creación de asociaciones o tejidos se aborda desde las prácticas de mediación basadas en enfoques y métodos emancipatorios donde los sujetos sociales son agentes de cambio de su realidad más inmediata, en aras de la mejora en la convivencia y el bienestar social humano. El asunto contemporáneo estriba por un lado, en reconectar la responsabilidad en la Tierra con la mejora en la calidad de vida, practicando una ética más que humana; y por otro, en reconocer el deseo de curiosidad para un diseño de propuestas creativas de cambio, hibridando teoría y ficción, conocimiento y saberes, tecnología y artesanía, escritura y oralidad, entre otros elementos. Aquí se encuentra la mutación de la indiferencia humana aprendida en el capitalismo, en la recuperación de la capacidad de asombro como gesto político y en su apertura múltiple, generando “alianzas sintéticas”.

Las prácticas para facilitar relaciones más que humanas no son tarea fácil; no tanto por los procesos en sí, que es cierto que son complejos y requieren de apertura, creatividad, afectos, horizontalidad, parcialidad, compromiso y sostenibilidad colaborativa, sino más bien porque en este mundo de capital neoextractivo las propuestas de mediación se estigmatizan. Las máquinas subjetivas neoliberales absorben la capacidad creativa de las subjetividades ensambladas convirtiéndolas en política de mercado.

Aunque el árbol en ocasiones no nos deje ver el bosque, esta cuestión de narrar, es también un trasunto de encuentro y conversación entre la ausencia y la presencia deliberada: recuerden de nuevo a la “abuela Clara”. Ahí parece anidar una de las claves del cambio urgente, en la “percepción” de lo previsible; es lo que la psicología social llama la “profecía autocumplida”; sin entrar en detalles, se trata de un comportamiento anticipatorio emocional, una especie de certeza que permite al sujeto esbozar estrategias para generar el resultado avanzado previamente. Así la práctica más *punk* ahora mismo es la vuelta a la infancia como proceso de exploración e indagación mundana, la extrañeza, o simplemente la de maravillarse, sin olvidar su objeto: decolonizar el inconsciente, recuperar el deseo y la producción subjetiva en manos de los movimientos conservadores reaccionarios.

De hecho, la potencia de las “alianzas sintéticas”, de las que habla Paul B. Preciado reside también en su capacidad narrativa; en qué tipo de conjeturas se hacen, cómo afectan, qué historias se narran y qué métodos o estrategias cotidianas se emplean para ello. En este sentido, tanto Haraway (2016/2019) como Puig de la Bellacasa (2023) son unas de las no pocas hacedoras contemporáneas que han logrado reubicar la materia de las “interacciones sociales” en el centro del pensamiento crítico contemporáneo, dando varias vueltas a la idea de “mediación” y por añadidura, a la configuración de las comunidades más que humanas. Logran con ello el impulso de un nuevo giro fabulativo-creativo, que se reconoce en los afectos y en los cuidados, abriendo el horizonte no solo a la cuestión de la diversidad de agentes implicados —o entidades múltiples— sino a la imaginación y la creación de

puentes entre categorías, como nuevas técnicas que permiten la articulación entre las artes, los activismos, las disciplinas científicas, las tecnologías y los saberes. En realidad, estas narradoras críticas de lo concreto son más bien facilitadoras, vitalistas en palabras de Braidotti, y no distan mucho de aquellas vecinas o ancestras ocupadas en generar tejidos solidarios y sostenibles, en recuperar y regenerar los refugios y los entornos ordinarios.

Haraway (2016/2019) como narradora social cuenta historias y hace uso de la ciencia-ficción, teoriza y ficciona estas “alianzas multiespecies”, o como ella prefiere llamarlas “parentescos raros”. Si en la manufactura de esas conexiones parciales más allá de lo humano radica el motor de cambio hoy, aventurarse al deseo de generar lazos implica reconocer el legado histórico de quiénes preceden estos quehaceres.

No obstante, en estos ecosistemas de vida y muerte, siguen proliferando relatos dogmáticos modernos, auspiciados en premisas de disociación, o de apremio al miedo, de negación de la curiosidad como emoción que estimula a conocer aquello que no es familiar y de estigmatización de cuerpos y/o universos que no encajan dentro del canon de “lo humano”. De ahí la premura necesaria para reinventar modelos de solidaridad, de creatividad, de procesos de escucha e investigación dirigidos en la articulación de artificios más amplios.

Precisamente, quedarse fuera de los límites de lo normativo ensancha el deseo de mutación y permite imaginarios alternativos donde poder ser y hacer refugio. En definitiva, diseñar otras “formas relacionales de ser-en-el-mundo” y

“modos de convivencia colaborativos” donde la composición de poéticas permita “confrontar esa ontología de desfuturización” característica del modelo de pensamiento moderno-colonial crítico (Monfrinotti Lescura, 2019).

Son numerosos los frentes reaccionarios que fomentan la parálisis del delirio emancipatorio colaborativo a través de varios ejes: el sentir nostálgico, la cancelación de lo diferente, la ausencia de posibilidades o el aspiracionismo individual en la consecución de un futuro cimentado en el viejo mantra de libertad económica. Estos a su vez, se mezclan con narrativas (neo)liberales ochenteras, como el de la primera ministra británica²⁵ Margaret Thatcher: *There is no alternative* (TINA)²⁶ (“No hay alternativa”), a la par que se produce la eclosión (neo)conservadora de fobias de (neo)apariencia freudiana – fantasmas, monstruos o brujas varias– que coexisten con ciertos *leitmotiv* de pensamiento crítico marxista de corte “realista” promulgados entre otros, por el crítico cultural Mark Fisher:

*Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo*²⁷ .

(Jameson, 2003, p. 76; Fisher, 2009/2016, p. 22)

Cancelación del futuro.

(Fisher, 2013/2018)

²⁵ (1979-1990).

²⁶ El eslogan tiene origen en la teoría del *darwinismo social* del filósofo y sociólogo victoriano, Herbert Spencer.

²⁷ Frase atribuida al crítico literario, Fredric Jameson y al filósofo, Slavoj Žižek.

En este debate sobre la cuestión del relato parece pertinente hacerse, si cabe, algunas preguntas: ¿por qué hablar de futuros se asocia automáticamente con ciertos cánones ficcionales futuristas? ¿pueden las “otras” permitirse morar en la ausencia de alternativas? ¿qué posibilidades de transformación habitan en las postrimerías de la desatención a la extrañeza? En definitiva, ¿dónde queda el “materialismo” en un “realismo” descarnado de toda imaginación? Al fin y al cabo, siendo pragmáticas, el futuro es simplemente el proceso creativo de “llegar a ser”, transformando con ello el presente más inmediato.

Precisamente, hace una década, la reconocida escritora de ciencia ficción, Ursula K. Le Guin (1929-2018) se detuvo de alguna forma en esta disputa, cuando reivindicó el papel de la escritura especulativa a la hora de promover cambios políticos. Al recibir como homenaje a su carrera literaria la medalla por su contribución a las letras estadounidenses de manos de la *National Book Foundation*²⁸ (2014), en el discurso de agradecimiento²⁹, Le Guin compartió el mérito con el resto de compañeras escritoras excluidas de la literatura. Ella y sus colegas creadoras de fantasía y ciencia ficción habían visto cómo durante más de cincuenta años el reconocimiento iba dirigido a los llamados escritores realistas. Algo semejante ocurre con las reflexiones alrededor de los lazos entre la ciencia ficción y la psicología social, que mediaron hace veinte años el coloquio Ciencias sociales y ciencia ficción (2004)³⁰ y

²⁸ La ceremonia de la *65th National Book Awards* tuvo lugar el 19 de noviembre de 2014.

²⁹ Véase el discurso de K. Le Guin (*National Book Foundation*, 2014, minutos 6:00-11:30).

³⁰ Encuentro Organizado por el Programa de Posgrado Persona y Sociedad en el Mundo Contemporáneo vinculado al Departamento de Psicología de la Universidad Autónoma de Barcelona. En él mismo estuvieron presentes: Alejo Cuervo (editor de la revista de ciencia ficción *Gigamesh*),

que hoy siguen siendo relevantes según proponen las investigadoras Dolores Galindo, Flávia Lemos, Fernanda Zanata, Renata Rodrigues y Morgana Moura esta relevancia ocurre por dos preceptos: “el sentido de la ficción como ética de la escritura” y “el sentido metodológico de cómo escribimos” (2024, p. 2).

Lola Robles –escritora española e investigadora independiente– apunta que el paso del siglo XX al XXI se caracteriza por el aumento paulatino de la presencia de escritoras, notable a partir del 2014. Teresa López Pellisa – profesora e investigadora especializada en estudios del futuro, ciencia ficción, fantástico, cibercultura y estudios de género– denomina este comportamiento como “fenómeno Alucinadas”³¹ (Robles y López Pellisa Vol.2, 2019). En la primera antología de ciencia ficción *Alucinadas* (2014) –escrita por mujeres³²– “se reivindicó seriamente la visibilización del trabajo de las escritoras de ciencia ficción en el ámbito hispánico” (López Pellisa, 2019, p. 78).

Claramente, en la última década, se asiste a la eclosión de “lo feminista especular” –*SF*³³ lo llama Haraway (2016/2019): “ciencias y fabulación especulativa” es decir, “ciencias

Helena Torres y Desiré Rodrigo (estudiosas del ciberfeminismo), Francisco Tirado (profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona), Martín Mora (profesor de la Universidad de Guadalajara, México) y variis colegas (alumnado y profesorado) (Galindo y Bona 2004).

³¹ Véase la entrada de blog, *ALUCINADAS: antología de escritoras de ciencia ficción en español* (Robles, 25 de abril de 2017).

³² Con introducción de Cristina Jurado y prólogo de Ann Vandermeer. Relatos incluidos en la edición de: Cristina Jurado, Layla Martínez, Nieves Delgado, Leticia Lara, Marian Womack, Carme Torras, Angélica Gorodischer, Teresa P. Mira de Echeverría, Felicidad Martínez, Laura Ponce, Yolanda Espiñeira, Lola Robles, Sofía Rhei y Ann VanderMeer.

³³ Véase la página 68 y la 226.



Figura 5. *Dos viejas comadres bailando*. Francisco de Goya y Lucientes. 1825-1828. Lápiz. Fuente: Museo del Prado.

políticas” –. Coincidente con el momento de la *cuarta ola feminista*, llamada así por algunas autoras, está compuesta por diversas redes críticas con el proyecto moderno tecnocolonial del capitalismo (neo)liberal, así como con las múltiples violencias y desigualdades que de éste se derivan. Tristemente, a la par, han irrumpido movimientos retrógrados también en el seno de la perspectiva feminista.

Este tiempo presente de baile parece un punto de inflexión en la historia que está dando paso al desarrollo de procesos no exentos de complejidad y de transformación ecosistémica. Artística, científica, ecológica, económica, tecnológica y social, la tarea del cómo y para qué se escribe se torna una cuestión de suma trascendencia. Además del contexto referido, retomando la cuestión de la expansión de “lo especular”, ésta puede deberse a tres factores detonantes: en primer lugar, al reconocimiento público tardío de la escritura fabulativa –históricamente vinculada a la tradición oral de cuentos, o de historias cortas, habitualmente narradas por mujeres (recuérdese a la “viejas comadres” (Carter, 2005/2020) (fig. 5), a la fantasía y a la socialización infantil– estigmatizada por la genealogía de la Literatura, quién la tildó de un género menor. En segundo lugar, a la esperanza transformadora depositada en la escritura, ante los escenarios convulsos; y tercero, a su capacidad para concebir mundos alternativos que impulsen la mejora de lo común, en términos de ética, justicia y solidaridad.

Lo particular de esta escritura en movimiento es que abraza el cruce de los espectros entre la ciencia y la ficción, en un diálogo abierto de saberes de lo transdisciplinario. Algunas lo denominan coreografías híbridas de lo *más que humano*, lo

poshumano, o lo *multiespecie*, sin perder de vista que esta puesta en escena compositiva recuerda, tomando el testigo de la forma de narrar que Le Guin bautizó como “teoría de la bolsa de transporte de la ficción”, (*The Carrier-Bag Theory of Fiction*, 1986/2019), a la de un recipiente que durante el proceso va albergando con cuidado lo recolectado.

Dentro del ecosistema poético híbrido, navegan variadas corrientes y epistemologías de teoría-ficción y diseño especular. Según la escritora e investigadora argentina Ana Llurba (2024), las corrientes contemporáneas “otras” como el “feminismo especulativo”, alumbran alternativas posibles como se avanzaba antes, a la “antiguísima idea de *fin del mundo* acelerada por la irrupción a debate del colapso sistémico”: “El fin no es un límite, sino una frontera que abre una nueva continuidad. Y el fin de los fines no es sino la excusa para nuevas alianzas y horizontes posibles más allá de los límites de lo humano” (Llurba, 2024, pp. 24–25).

Ejemplo de ello es la obra proyectiva feminista y divulgativa, *Hijas del futuro* (2021) coordinada por las escritoras Cristina Jurado y Lola Robles, en la que también participan las autoras Layla Martínez, Inés Arias de Reyna, Loli Molina Muñoz, Andrea Vega, C.B. Estruch, Carmen Romero Lorenzo, Elisa McCausland, Enerio Dima y Maielis González:

Porque somos hijas de aquellas mujeres que antes que nosotras han luchado por alcanzar la igualdad de derechos y oportunidades, y somos hijas del futuro, porque reclamamos el tiempo venidero como un espacio propio en el que las voces de todas se oigan. Es esta voz colectiva, aplicada a la literatura de ciencia ficción, fantasía y terror, en todos sus formatos y subgéneros, la que quiere mantener una

conversación enriquecedora y, en la medida de lo posible, transformadora.

(Jurado en la Introducción, 2021, p. 14)

Autoetnografía

Narrating the Anthropocene. Threading Contemporary Feminist Theory and Fiction in a Human-Dominated World de Susanne Ferwerda, 2016. Me ha hecho mucha ilusión, jajaja creo que somos amigas y no nos conocemos todavía. Me ha encantado su trabajo, ella revisa las narrativas sobre el Antropoceno desde la filosofía feminista contemporánea y la teoría literaria de ciencia ficción. Realiza una aproximación materialista feminista al Antropoceno, esto me parece muy necesario. Cercano a lo que andaba pensando en relación con las narrativas, Ferwerda lo hace a través de la práctica de la lectura atenta (lectura difractiva) y genera así mapas de interferencia. Es un trabajo híbrido, el texto es el resultado de un proceso de articulación entre teoría-práctica-creación, lo interpreto como una entidad con la que poder dialogar.

De extracto de mail enviado a Atxu Amann Alcocer, en el desarrollo de esta investigación doctoral. Nerea González

Cambiar las narraciones, en el sentido material y el semiótico, es una intervención modesta que vale la pena. Salir del Segundo Milenio hacia otra dirección de correo electrónico es lo que deseo para todos los testigos modestos mutados.

(Haraway, 1997, pp. 34–35)

Parece que en las últimas décadas la monstruosidad ha reconfigurado el pensamiento crítico feminista y poshumanista: “híbridos, mutantes y otras criaturas” han sido abrazados positivamente en las ecologías del debate contemporáneo como figuraciones de una propuesta de poshumanidad corpórea que permite lidiar con las transformaciones radicales provocadas por la creciente tecnología (Rossini, 2005).

Entre las múltiples capas que componen el pensamiento poshumanista y feminista, la escritora Mary Shelley inauguró una con su célebre híbrido *Frankenstein*³⁴ (1818). Ella, junto a su artefacto, convirtieron el cuerpo en el centro de la comprensión de las utopías contemporáneas.

Continuando con estas reflexiones llegué a pensar que si podía dar vida a la materia inerte, podría, con el tiempo, aunque entonces me resultaba imposible, renovar la vida en

³⁴ En 1818 la escritora británica Mary Shelley publicó el *Frankenstein* de forma anónima, hasta 1823 el nombre de la narradora no salió a la luz pública.

los cuerpos a los que la muerte había condenado a la putrefacción.

Mary Shelley, *Frankenstein*, primera edición, 1818³⁵

No es casual que durante el siglo XX, la revolución cultural de los años sesenta diera cabida a nuevas formas de entender la Historia, y por ende la escritura, hoy expandidas ambas a territorios inesperados, en cierta manera centradas en la vida de aquellos sujetos que habían sido olvidados de los hechos oficiales. Con ello, abrieron la puerta a una serie de fenómenos tildados como “supersticiosos” (Tausiet, 2024): “Brujas, hechiceros, endemoniadas, estigmatizadas, fantasmas, duendes, vampiros, monstruos mil, junto a herejes de todo tipo y condición, invaden los mundos ficticios del arte, pero también los académicos” (p. 19).

Como apunta nuestra compañera Serafina Amoroso, pensar diferente y “delirantemente” permite lograr un enfoque utópico para la motivación de acciones prácticas de escritura en los principios que guían al cambio, “desatando el entusiasmo” en la “posibilidad concreta de una nueva vida” (Amoroso, 2014). Y en efecto, la “imagen utópica de la modernidad se ha visto progresivamente reemplazada por la vulnerabilidad, la mortalidad, la imperfección y la identificación que impugna la heteronormatividad y restaura la diversidad, la contradicción y la complejidad” (Grigoriadou, 2014, p. 351). Abrir la mirada a lo que “siempre está sucediendo” y se ha perdido en el “ruido” oficial (Álvarez, 2022), e incorporar las cosmovisiones de las “silenciadas” a la creación de la “utopía colectiva” (Bujalance,

³⁵ Cita recuperada gracias a Esther Cross –cuentista, novelista y traductora argentina– en su obra *La mujer que escribió Frankenstein* (2022).



Figura 6. *La verbena*. Maruja Mallo (Ana María Gómez González). 1927. Pintura. Expuesto en: Sala 203.02 - Mujeres en vanguardia. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

2016). Acaso este lugar “fantasmagórico” hace que nos situemos en el cruce, transitando “lo conocido” y “lo por conocer” como “forma de dibujar”, que en tanto que escritura parece sacudir al fantasma: la “forma de observar el fantasma” nos anima a “un volver a dibujar novedoso” (Sánchez, Llorens y Alvarado, 2022).

En el año 2024, se cumplieron 100 años desde la publicación del primer *Manifiesto del Surrealismo de André Breton* (1924). Este movimiento “naturocultural” empleaba la imaginación para reconocer a la naturaleza de formas diferentes a las pactadas “humanamente”: curiosidad, creación de mundos, fascinación e imaginación son quizá los máximos exponentes de la corriente surrealista (fig. 6).

Ciertamente, los intereses ecológicos de un “surrealismo feminista” permitieron reimaginar y reescribir los valores vitalistas haciendo estallar los principios humanistas y especistas, gracias a la consideración del mundo no humano y de una vida en red. A través del enredo, el devenir y la metamorfosis se desarrollaron prácticas críticas sobre aquellos valores que ponían en peligro toda la vida en la Tierra (Eckersley, 2022). En el caso de Leonora Carrington, ella hablaba de cómo definimos la vida, qué nos distingue de otras criaturas y constantemente se preguntaba si podíamos imaginar un mundo en el que el cuerpo pudiera transformarse y convertirse en otra cosa (Alemani en Pogrebin, 2022).

En resumen, el poshumanismo describe unas características compartidas por las conceptualizaciones indígenas basadas en una humanidad constituida en relaciones inextricables con el mundo no humano, el rechazo del antropocentrismo y del

excepcionalismo humano, una explicación genealógica y constructivista de la identidad y el reconocimiento de la interdependencia y la intersubjetividad en ecologías compartidas por seres humanos y no humanos (Bignall y Rigney, 2019).

El poshumanismo es una situación estratégica para ayudar a la especie humana a reconocer su propio papel en el mundo de una forma más equilibrada permitiendo una nueva ontología en una intrincada red articulada gracias a la producción de unas prácticas artísticas feministas con una mirada más que humana.

En esta investigación toman especial relevancia los saberes creativos ancestrales, populares o locales. Artes elaboradas en su mayoría por las mujeres de todos los pueblos del planeta que contribuyen a tejer relaciones que ayudan a reparar los vínculos asimétricos provocados por el binomio tradición/modernidad (Bartra en Bartra, Elvira y Cárdenas, 2019). A través de lo fabulado, lo contingente, lo fáctico, y lo epistemológico decolonial pudiendo (re)generar posibilidades de refugio. Como las comunidades textiles y sus modos de hacer y de narrar feministas (en grupo, o de generación en generación), creando un lenguaje común que permite un conocimiento afectivo y manual apartado de las formas hegemónicas de producción de saber: “[...] seguiremos subvirtiendo los hilos para seguir narrando y narrándonos. Mi abuela sigue narrándose, como mi madre, y lo más bonito es ver que sus tramas son compartidas” (Andorrà Gómez, 2022, p. 92).

Esta tesis, a través de sus distintas prácticas, pretende generar un *mapa sentipensante* en el que la propia investigadora se orienta y desorienta al recorrer junto a otras autoras recorridos alternativos al camino normalizado como natural. Titulada inicialmente *Superando el Antropoceno: cartografía de las prácticas feministas situadas, hacia habitares híbridos* como entidad abierta a la mutación requiere de un nombre más acorde al transcurso de la misma. Pasando a nombrarse, ***Ellas tejen y no olvidan: prácticas y narrativas otras para un porvenir más que humano***, este trabajo propone un *patchwork experimental*, una técnica atávica de confección y costura ancestral. Mediante esta herramienta de escritura gráfica los fragmentos se van recomponiendo, a modo de organismos dotados de artes de “pensamiento vivo”, trenzados cuidadosamente por voces que tratan de ir narrando y manos que van hilvanando deseos colectivos de narrativas transformadoras para el refugio o la sostenibilidad de la Tierra. Se trata de una práctica de *facilitación de archivo*, para sostener las redes de apoyo mutuo: una escritura que burla, recordando a la “abuela Clara”, la desesperanza del cambio: “Al igual que ocurre con los suelos arqueológicos, lo que importa en los suelos como archivo es lo que han conservado, [lo que ha perdurado y resistido a la descomposición]” (de la Bellacasa, 2023, p. 24).

Hipótesis y Objetivos

Si por una suerte histórica, que acabaría la historia, aparecieran en torno a "nosotros", desde ahora, los gérmenes de un "modo de producción comunitario", por ejemplo, los vivientes en ese mundo y en ese modo podrían, a su vez, recibir y hacer fructificar esa herencia "espiritual" que incluye un aspecto material.

Henri Lefebvre, La presencia y la ausencia, 1980/1983, p. 213

Escuchar, leer y escribir

No sabemos lo que puede un cuerpo pero podemos plantear como *primera hipótesis*, que el cuerpo colectivo formado por lo que todos los cuerpos rebeldes hembras, humanos y no humanos, pueden, produce una espacialidad común que es una expresión de lo político. Nos referimos a todas las metamorfosis corpóreas que despliegan su propia potencia a través de distintos modos de vivir y hacer que coinciden en anticipar imaginarios más que humanos desde posiciones feministas decoloniales.

Parece como si, y podríamos plantear esto como *segunda hipótesis*, el entendimiento de la realidad desde narrativas alternativas feministas permitiera traspasar los límites del humanismo y facilitara el cuestionamiento de la idea de progreso y de las dualidades instituidas como estrategias que justifican el dominio de unas sobre las otras.

De hecho, estos cuerpos, históricamente encerrados y privados de su visibilidad y su acceso a la escena pública rehabitan el espacio y el tiempo robado mediante distintas producciones, y esta es la *tercera hipótesis*. Es por ello, que atienden tanto a las urgencias y a las emergencias como a las memorias de los cuerpos ya inexistentes.

En este sentido, la *cuarta hipótesis* aventura que, es precisamente la red de los cuerpos rebeldes quien toma la responsabilidad de actuar en este presente interviniendo en la realidad con prácticas críticas que abren, por primera vez en la Historia, la posibilidad a un mundo de derechos para todas, humanas o no.

En coherencia con estas cuatro hipótesis planteadas, de una forma un poco forzada, por ser este texto parte de una investigación doctoral, se enuncian los siguientes *objetivos* de la investigación:

- Buscar y analizar distintas prácticas propositivo vitalistas en las que los cuerpos rebeldes despliegan narrativas alternativas a las asociadas al imaginario humanista, colonial, moderno, antropocentrista y de taxonomías binarias.
- Establecer la red de autoras y pensadoras que sujetan y fundamentan dichas acciones situadas.
- Identificar espacios y tiempos otros en los que los cuerpos rebeldes de mujeres rehabitan de forma creativa y regeneran las comunidades más que humanas.

- Señalar los términos que deben incorporarse al lenguaje para poder conversar con y anticipar situaciones alternativas a los tiempos violentos de colapso antropocénico.

Estrategia de realización y Estructura de la tesis

Articulamos, luego existimos.

(Haraway, 1992/2019, p. 107)

Otras formas de investigación

En el presente se habla mucho de investigaciones abiertas y creativas, de propuestas de conversación entre los hechos científicos y la naturaleza, o de narraciones de carácter “semiótico-material”; toman forma como ejercicios experimentales de procesos que se van configurando en red. “[...] trabajan en interconexiones mediante la necesidad de hacer visible, de compartir y redistribuir el conocimiento y el trabajo; buscan objetivos colectivos antes que individuales” (Amann, Grigoriadou y Medina, 2018, pp. 208–209), gracias a saberes colectivos de tipo ecológico, fáctico y político. Pueden leerse como “cohaceres” (Haraway, 2016/2019), o procesos de indagación común sin aspiración a completar un todo, de ahí su carácter parcial. Aquí se trata de prácticas feministas situadas, es decir, de ubicación limitada, de hechos contingentes, más allá de la trascendencia y del binomio sujeto-objeto. Atienden las relaciones en la Tierra en una suerte de ejercicios telúricos de asociación, llevados a cabo por unas entidades “bastardas”, detritus, si se quiere, de sedimentos históricos ensamblados con ética y responsabilidad (Haraway, 1988, 1994, 1997 y 2016/2019).

*oh seductora metáfora
red arrojada sobre la realidad
filamentos hilados desde el cuerpo
conexiones de magia
extiéndete
extiéndete
extiéndete
¿quién verá los espacios intermedios?*

The Net, Star en la introducción de *Ecologies of Knowledge*, (1995), ctd y trad. Puig de la Bellacasa, 2023. p. 126

Entre los fines de estas prácticas se encuentran los de (re)generar vínculos, (re)imaginar para transformar los imaginarios colectivos, (re)significar para hacer memoria y (re)apropiarse de los espacios prohibidos para *okuparlos*: en definitiva, articular para cohabitar en la diversidad.

Estas investigaciones que exploran las aproximaciones de lo corporal en términos “más-que-humanos” (Haraway, 2016/2019; Puig de la Bellacasa, 2017) surgen de las fricciones acaecidas en escenarios convulsos antropocénicos, donde lo normativo colapsa y los imaginarios subjetivos “poshumanos” proponen de un modo “afirmativo” otras formas de hacer y ser (Braidotti, 2013/2015; Barad, 2007). Se reconocen en la afectividad compartida, en la vulnerabilidad e interdependencia en el ecosistema, así como en el desarrollo de unos cuidados no antropocéntricos. Se trata de epistemologías feministas no dualistas, de asuntos especulativos vitalistas que devienen en otras formas de investigación científica (de la Bellacasa, 2017).

Así pues, las prácticas feministas contemporáneas se preocupan por la posibilidad y la especulación, por los lazos y por la creación de estrategias para afrontar las situaciones ecológicas conflictivas. Se muestran dispuestas a la transformación de la realidad ambiental inmediata, planteando propuestas transdisciplinares abiertas a la responsabilidad en el abordaje de las urgencias colectivas. De ahí que en los procesos de subjetivación apremie, a juicio de Félix Guattari, “deshacerse de todas las referencias y metáforas científicas para forjar nuevos paradigmas que serán más bien de inspiración ético-estética” (1989/2017, p. 18). Ahora bien, entendemos que Guattari apunta a la creación de propuestas

que nos permitan alternativas para hacernos partícipes de unas ciencias creativas, donde la ciencia sea posible gracias a modelos cotidianos y de ciudadanas, que diría Isabelle Stengers (2017/2019). Cercanas al arte y más allá de corrientes esencialistas y relativistas, estas prácticas feministas situadas no niegan las particularidades, si bien, sí se alejan de una lógica diferencialista y reconocen las “hibridaciones y el trabajo en red” (Biglia, 2020).

Sobre la tesis

Esta tesis se sitúa dentro de las corrientes de “epistemologías más relacionales, no dicotómicas” (van der Tuin, 2009; Åsberg, Thiele y van der Tuin, 2015) y como un ejercicio de memoria feminista epistemológica, recuerda los planteamientos del “punto de vista” de Sandra Harding (1987) y el “conocimiento situado” de Donna Haraway (1988). En este sentido, el proceso de búsqueda llevado a cabo puede comprenderse como una metodología en sí misma, sostenida en los cuidados de un viaje encarnado de más de seis años.

Digamos entonces que esta investigación es similar a un proceso de enredo *caosmótico*³⁶ ¿cómo puede operar tal maraña? al comienzo, turba en el inconsciente como pulsión acelerada para luego, terminar por emerger al exterior abriendo la posibilidad a la creación entendida como un proceso colectivo (Guattari, 1992/1996). Precisamente, este replanteamiento feminista reorienta la atención de la forma del proyecto al conjunto del proceso (Athanasiadou en Lange y Scott, 2017). En suma, el transcurso es el lugar donde emergen los distintos caminos ontológicos y la contingencia es

³⁶ O investigación afectada y sostenida por muchas otras investigaciones, que genera redes para la accesibilidad científica y que hace uso de patrones múltiples para explorar las ciencias.

donde habita la producción de la subjetividad (Guattari, 1992/1996):

A esto se debe el que la narrativa delirante, en cuanto potencia discursiva finalizada sobre la cristalización de un Universo de referencia o de una sustancia no discursivas, constituya el paradigma de la construcción y reconstrucción de los mundos míticos, místicos, estéticos y hasta científicos.

(ibid., p. 102)

Se trata del paso de la “modelización” a la “metamodelización”; para Guattari es esta segunda vía la que abre la posibilidad a las artes mediante la disposición de las fisuras de “lo virtual” y la “procesualidad creativa” (Guattari, 1992/1996). En otras palabras, en la configuración de itinerarios cartográficos se abona la coyuntura de inventar escenarios conversatorios para una “escucha atenta” o “con cuidado” como los entiende Ursula K. Le Guin (2004/2020).

En coherencia, este trabajo que tiene muy presente cuestiones como la accesibilidad a la información, la ética y la “política de citas” (Ahmed, 2017/ 2018), el ensamblaje de entidades múltiples de corrientes críticas feministas, la configuración de mundos y la disposición creativa y descentralizada en la práctica de técnicas *ecopoético-científicas*, o si se prefiere, de *ecologías artístico-científicas*.

Resumiendo, “en las brumas y miasmas que oscurecen nuestro fin de milenio, la cuestión de la subjetividad retorna hoy como un *leitmotiv*”, en palabras de Guattari (1992/1996, p. 163). Las ciencias contemporáneas pasan por las prácticas artísticas de las excluidas y por la transmisión de

conocimientos a través de narrativas múltiples y heterogéneas. En efecto, en esta investigación convergen saberes narrativo-feministas diversos; su fin es facilitar conexiones, o redes en la mediación de conversaciones posibles, a la par que la hibridación de algunas prácticas tecnoartesanías, porque como diría Haraway (1992/2019), y volviendo a la cita inicial que abre este epígrafe, *articulamos, luego existimos* (p. 107).

Lo ético, lo político y lo afectivo

Como planteamiento epistemológico encontramos el de las “tres dimensiones para hacer una investigación feminista”, “lo ético, lo político y lo afectivo” de Daniela Osorio-Cabrera, Itziar Gandarias y Karina Fulladosa, 2021. Estas dimensiones se entretajan, por momentos se superponen, y desafían una lectura lineal.

Estas reflexiones teórico-epistemológicas resuenan con una idea central que atraviesa los procesos de las investigadoras y tiene que ver con la “Amistad”, con mayúsculas como ellas dicen, y su importancia en la producción de conocimiento (Osorio-Cabrera, Gandarias y Fulladosa, 2021). Las investigaciones se desarrollan en clave de interdependencia, comprendiendo por una parte, la indisolubilidad de las dimensiones materiales y afectivas de las necesidades y por otro lado, la idea de cuestionar la dicotomía sostenimiento/necesidad. Y finalmente, remarcan la importancia de los cuidados como necesidad básica de todas las personas a lo largo de todo el ciclo vital (Pérez Orozco, 2021; Legarreta, 2012).

En síntesis, *¿cómo nos relacionamos?* al igual que las autoras referidas, apostamos por una radicalidad situada en la “barriga

del monstruo” de la academia y desde dentro, proponemos nuevas formas de producción de conocimiento que incluyen las experiencias corporales, los afectos y las diversas relaciones que se van tejiendo y que sostienen colectivamente los propios procesos de investigación.

**Prácticas que
construyen mundos**

Así, la aportación de esta investigación a la academia, podría entenderse como la toma de forma de los cuerpos a través de la tendencia hacia los objetos que son alcanzables, que están disponibles dentro del horizonte corporal en las relaciones y afectos fenomenológicos *queer* (Ahmed, 2006); se trata de atender al proceso de la formación de las cosas, visibilizarlo y actuar a través de él. La ausencia de un mapa predefinido promueve otro tipo de movimiento no lineal, ni unidireccional, que da cuenta del funcionamiento del conocimiento en relación con el pensamiento en marcha, propio de toda agencia productora (Sanzo San Martín, 2020). La *difracción*, a la que apela Haraway (1994), apunta a una reinención de nuestra percepción y la relación con la naturaleza, con la esperanza de imaginar para conformar otros mundos posibles y vivibles:

Porque pienso que las prácticas que constituyen la tecnociencia construyen mundos que no rebosan de opciones acerca de habitarlos, quiero ayudar a fomentar un estado de emergencia en lo que cuenta como “normal” en la tecnociencia y en sus análisis. Queerizar qué cuenta como naturaleza es mi imperativo categórico. Queerizar específicas categorías normalizadas no por el sencillo escalofrío de la transgresión sino por la esperanza de mundos vivibles.

(Haraway, 1994, pp. 59-60)

Producciones narrativas

Entonces, *¿cómo narrar(nos) a la vez que somos y hacemos?* (García y Montenegro, 2014). Podemos hacerlo desde metodologías de descentralización humana que faciliten procesos de articulación con diversas narrativas posibles en medio de los enredos de la ecología más que humana.

Esta narración cuenta relatos apoyados en la reconexión de los distintos cuerpos e invita a conversar permitiendo desenterrar historias de exterminio, impregnadas de dolor; recompone y ayuda a que nos sostengamos en comunidad en los urgentes tiempos ruinosos, que a su vez, se presentan de algún modo esperanzados.

Las “Producciones Narrativas” se consolidan como una metodología feminista que parte de la perspectiva dialógica del lenguaje de Bajtín (1979) y de la propuesta epistemológica de los conocimientos situados de Haraway. Este punto de partida busca alejarse tanto del positivismo y su posición acrítica, como del relativismo extremo (Balasch y Montenegro, 2003). El planteamiento de conocimientos situados de Donna Haraway (1988) pone de relieve cómo el conocimiento se genera desde una mirada localizada y cómo a partir de conexiones parciales es posible alcanzar comprensiones de los fenómenos que nos interesa abordar (García y Montenegro, 2014).

Estas narraciones construidas como ensambles, se encuentran íntimamente vinculadas a las manifestaciones orales de transmisión comunitaria como el cuento, la canción popular y pequeñas narraciones transmitidas en voz alta de un modo *transcorporal*. Se trata de una práctica que se aleja de la

expectativa ilustrada que excluye la imaginación y el cuerpo embarrado en subjetividad y se inicia en una que busca ser pensativa (Zafra, 2021).

Si cada palabra alberga una bobina de tiempo hecha con los hilos de miles de operaciones históricas (Preciado, 2019), viajar al mundo de los deseos apela a escapar de las redundancias dominantes e inmiscuirse en procesos de *lectura atenta*, o *difractiva*, en el tránsito a la imaginación de nuevos vínculos con otras. De este modo, las historias conectan con los ensamblajes feministas de nuestra memoria, que en la actualidad están viendo la luz gracias a las ecologías narrativas poshumanas.

Estructura de la tesis

Esta tesis se articula tentacularmente a través de cuatro casos de estudio interdependientes. El recorrido práctico de éstas cuatro ecologías *ecopoéticas–artístico-científicas* permite encarnar algunos lazos desde, o para “la condición más que humana”. Para Puig de la Bellacasa (2023), *ecopoética* es un término inventado que fusiona el pensamiento ecológico con la ética, la poiesis (hacer/crear) y la poética (lenguaje/metáfora/historia) (p. 34). La autora nos recuerda que se trata de un vocablo que asocia nuestro “deber ético más allá del sujeto racional humano” con las múltiples relaciones materiales y compromete a las “implicaciones ecológicas consecuentes” de la semiótica material en las nuevas narrativas emergentes por parte de pensadoras de los estudios feministas sobre ciencia y tecnología.

- Narrar** El Capítulo 0. **Irrumpe en la práctica del *patchwork* para narrar y situar las relaciones entre las distintas entidades**, la dedicatoria más que humana y los agradecimientos; el resumen (*abstract*); el índice; el comienzo del cuento; el prólogo de la narradora: *Nerea*; la introducción, *There is no alternative*; las hipótesis y objetivos; la estrategia y estructura de realización y el estado de la cuestión de la tesis.
- Mediar** El Capítulo 1. **Cantar, cuidar y celebrar la condición más que humana: el caso de la 59ª Bienal de Venecia** aborda las practicas curatoriales feministas más que humanas como ejercicios de mediación. Analiza el caso concreto de la bienal de artes de Venecia haciendo memoria de las prácticas feministas curatoriales anteriores, las realizadas por María Corral y Rosa Martínez, en relación con el caso concreto de estudio. Indaga en los gestos de mediación; de reparación y memoria de las excluidas en América Latina, desde la propuesta artística de Beatriz González; la (re)visión tridimensional de las *histórias* de Adriano Pedrosa, en el MASP y la facilitación red de la muestra *Perder la forma humana* (2012-2014), en relación con el caso de estudio. Aborda la práctica de facilitación curatorial realizada por Cecilia Alemani en *The Milk of Dreams* (“La leche de los sueños”) (2022), cómo (re)encantar el mundo desde “la condición feminista mas-que humana”. El capítulo incluye también la fábula, *¿Sueñan las mariposas con ser humanas?* y un *glosario para la cuidadoría más que humana*.
- Reparar** El Capítulo 2. **Ensamblar y revisitar la historia para reparar la violencia: el caso del collage para hablar de las muertas** aborda la cuestión de la “necropolítica de género” a través de las conexiones narrativo reparadoras entre el “gótico

poshumano” y la “gótico-crítica posmortem”. Desde un enfoque de historia relacional se encarnan prácticas espectrológico poéticas, *¡Gaia está viva!*, tres escritos realizados entre octubre y noviembre de 2020 como parte de la investigación y escritura situada de esta tesis y *La Manifiesta* (2020) del seminario taller *Despatriarcalizar el archivo* (Ciudad de México). A través del caso de los collages, para recordar, hablar, no dejar olvidar y hacer memoria de las muertas para resistir.

Reimaginar

El Capítulo 3. **Crear imaginarios para superar los dualismos: el caso de anime de San, “le primere princese más que humane”** analiza la (re)imaginación híbrida del feminismo especulativo en el paso del “poshumanismo” a la “ecocrítica poshumana”. En este sentido se ahonda en la (eco)animación como herramienta *naturocultural*, profundizando en San (Mononoke), como una figuración “más que humana” de la película de anime, *La princesa Mononoke* (1997). Enmarca las *narrativas especulativas conversatorias* y los *futuros ciberfeministas* en los enredos de relatos epistemológicos *de(s)coloniales* en torno a los cuidados, la combinación y la compilación científica como futuros ciberfeministas posibles.

Regenerar

El Capítulo 4. **Rehabitar los espacios: el caso del afecto-grafiti para generar atmósferas expansivas más que humanas** analiza la recuperación del espacio público por parte de las mujeres, gracias a hacer visible el trabajo y vincularlo al deseo del cuidado de una misma como herramienta política feminista en la práctica gráfica del dibujo como ejercicio colaborativo de hacer refugios para “estar_con”. En la metamorfosis decolonial e intergeneracional del

muralismo, desde las creaciones pictóricas de artistas afrofuturistas y chicanas que conversan con la cineasta Agnès Varda en la película *Mur Murs* (1980). Hasta la reescritura ensoñadora del paisaje de las grafiteras, Paola Delfin y Shamsia Hassani. En diálogo con las prácticas *ecoperformáticas gráficas* y más que humanas, de “La Pinturitas” y Yayoi Kusama.

El epígrafe **Conclusiones. Mundo incompleto, final abierto** acoge los apuntes finales derivados del propio proceso de tesis realizado. No obstante, situadas en una práctica de conversación feminista más que humana deben entenderse abiertas al debate y dispuestas a generar “tentáculos” posibles.

La investigación recoge múltiples **citas, figuras, notas al pie y palabras clave**. Se trata de materiales diversos que conforman corporal y afectuosamente el trabajo. En un intento por hacer accesible su lectura, el **texto** –situado en el margen derecho de la página– sólo se justifica a la izquierda. **La letra** es de fuente Arial y tamaño 12, a excepción de las citas tabuladas, de tamaño 11 y de las notas al pie, de tamaño 10. El diseño dispone de **imágenes (o figuras) y de espacios en blanco** en el margen izquierdo de la página.

Para finalizar, la **Bibliografía** sigue el estilo APA³⁷, 7ª edición, a excepción del nombre de los autores que aquí se recoge de forma completa –y no mediante inicial– con el fin de hacerles visibles. En el caso de trabajos traducidos al castellano, se referencia también el año de publicación original y la(s)

³⁷ (*American Psychological Association*).

persona(s) que han llevado a cabo su traducción. Los **Anexos**, comprenden la relación de artistas y obras que han participado de la bienal, “La leche de los sueños” (*The Milk of Dreams*, 2022).

No hay perpetuación aislada, ni supervivencia, para una “humanidad” separada en una ecosfera interdependiente.

María Puig de la Bellacasa (2023, p. 38)

Nuestra supervivencia en este planeta está amenazada no sólo por las degradaciones ambientales, sino también por la degeneración del tejido de solidaridades sociales y de los modos de vida psíquicos que conviene, literalmente, reinventar. La refundación de lo político deberá pasar por las dimensiones estéticas y analíticas que se implican en las tres ecologías del ambiente, el socius y la psique. No se puede concebir como respuesta al envenenamiento de la atmósfera y al recalentamiento del planeta debidos al efecto invernadero, una simple estabilización demográfica, sin una mutación de mentalidades, sin la promoción de un nuevo arte de vivir en sociedad.

Félix Guattari (1992/1996, p. 34)

Estado de la cuestión

Históricamente, el análisis de los vínculos y de las redes asociativas ha sido abordado desde enfoques biológicos, culturales o sociales supeditados a taxonomías binarias desde miradas antropocéntricas de tradición humanista, tanto semióticas como materiales; como dijo Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966/1982), por un lado las palabras con sus significados y por otro lado, las cosas. Las clasificaciones han deteriorado tanto las reflexiones como las propuestas en torno a la convivencia, las cuestiones ecológicas y los cuidados, abstrayéndolas a escenarios normativos de violencia extractiva y excluyente dentro del excepcionalismo humano. Frente a este escenario, distintas autoras y pensadoras han planteado alternativas epistemológicas que van más allá del binomio moderno de naturaleza/cultura.

Cosmopolíticas

En primer lugar, podemos citar a Isabelle Stengers, historiadora de la ciencia, epistemóloga y filósofa que cuestiona las “ciencias modernas” y ofrece una propuesta en su obra maestra de varios volúmenes *Cosmopolitique* (1996-1997). Stengers reflexiona en torno a una “ecología de las prácticas” alternativas; se trata de prácticas de carácter diverso que no buscan establecer una nomenclatura específica de disciplinas o de actividades sino redirigir el foco hacia la ética en la pluralidad de relaciones posibles con el mundo. Su perspectiva “ecológica”, que anima a mediar en las controversias, es una invitación a la convivencia, a la

coexistencia conflictiva de prácticas dispares interesadas en haceres ecológicos, técnicos y científicos.

Fricciones y conflictos

Estos conflictos, o fricciones, si usamos este término propuesto por Anna L. Tsing en *Fricción. Una etnografía de la conectividad global* (2005/2021), recogen puntos críticos que facilitan el encuentro de lo global con el lugar y resuenan en lo relacional y lo etnográfico. La fricción, para Tsing, es una forma de situar los encuentros y hacer política de escalas, gracias a la afectación de los compromisos y las prácticas, o a través de las articulaciones posibles. Mediante una política “cosmopolítica”, en términos de Stengers, es posible mediar en la articulación de la divergencia comprometida a través de prácticas diferentes con la naturaleza, como expone la antropóloga Marisol de la Cadena en *Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política»* (2020)³⁸.

La “cosmopolítica” y la composición de mundos van de la mano, como sostiene Bruno Latour, antropólogo y sociólogo de las redes y de los estudios de la tecnología, en el artículo *¿El cosmos de quién? ¿Qué cosmopolítica? Comentarios sobre los términos de paz de Ulrich Beck* (2004/2014)³⁹. Beck es el sociólogo del riesgo inminente que traslada una suerte de rol diplomático al cientifismo social; Latour entiende que lo que debe preocuparnos es hasta qué punto estamos

³⁸ Publicado en la revista dedicada a antropología, historia, sociología, trabajo social, geografía humana y estudios culturales, *Tabula Rasa*, de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca (Bogotá, Colombia).

³⁹ *Whose Cosmos, Which Cosmopolitics? Comments on the Peace Terms of Ulrich Beck*, publicado en vol. 10 no. 3, 2004, p. 450-462, de la revista *Common Knowledge*.

preparadas para asimilar el disenso, no solo respecto a los humanos sino también respecto al cosmos. Para ello, retoma la propuesta del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro en *Les pronoms cosmologiques et le perspectivisme amérindien* (1998) y *Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies* (2004) y vuelve a lo que éste cuenta de la “controversia de Valladolid” (1550-1551), la famosa *disputatio* que sostuvieron los españoles para decidir si los amerindios tenían almas susceptibles de salvarse: “los blancos invocaban a las ciencias sociales, mientras que los indios se fiaban más de las ciencias naturales”. Latour interpreta que en este caso Beck asume que solamente había dos soluciones para el problema planteado en Valladolid: “tienen alma-no tienen alma”, ignorando así el otro problema que surgía en Sudamérica sobre los cuerpos de los conquistadores: “tienen cuerpo-no tienen cuerpo”.

Latour reúne el término “cosmopolítica” de Beck con el de Isabelle Stengers. Por un lado, ella quiere alterar el significado de “pertenecer” (*belong*) o “ser parte de” (*pertain*) y reinventa la palabra que representa un compuesto de sentido más fuerte que cosmos y de sentido más fuerte que política. La presencia de cosmos en la cosmopolítica protege contra la clausura prematura de la política, y la política contra la clausura prematura de cosmos. Por otra parte, para Beck significa cultura en una visión de mundo más amplia que la de un estado-nación; como la mayoría de los sociólogos, entiende que las guerras proliferan porque las culturas humanas tienen y defienden puntos de vistas diferentes sobre un mundo que es el mismo. La paz depende de que ambos puntos de vista se reconcilien; es una manera limitada

de entender el cosmos que pone un límite al número de entidades sobre la mesa de negociación.

Colapso del mundo

Las profecías del fin del mundo para la supervivencia ante el colapso ambiental capitalista ya se encontraban en ciertas prácticas amerindias, ecológicas y ecologistas, tal y como cuentan la filósofa Deborah Danowski y el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro en *¿Hay un mundo por venir?* (2014/2019). Se trata de lo que ellas llaman “desafíos inéditos para la orgullosa seguridad intelectual moderna”; señalan que todo lazo con el medioambiente implica el ejercicio de una cosmopolítica animista de los pueblos amazónicos como supervivientes de la catástrofe civilizatoria del colonialismo.

Naturoculturas

Al igual que Stengers, Haraway lleva desde 1970 abriendo camino a una práctica antropológica “naturocultural” que podríamos denominar híbrida, rompiendo los esquemas de aquellos paradigmas científicos basados en la endogamia y la cerrazón disciplinar. A ambas autoras les interesa generar patrones colaborativos, tejer redes en ecologías de ensamblajes y fabular figuraciones propositivas que cuestionen el relato del “antropos” hegemónico. Haraway, se doctoró en 1972 con la tesis, *Crystals, Fabrics, and Fields: Metaphors of Organicism in Twentieth-Century Developmental Biology*, un híbrido entre la historia de la ciencia, la filosofía y la biología, que trataba sobre el uso de la metáfora en el diseño de experimentos en el campo de la biología experimental; escribe la tesis tras haber leído en 1968, *La estructura de las revoluciones científicas* (1962/2004), del físico y sociólogo de la ciencia Thomas Kuhn; se trata de un análisis de la historia de la ciencia a

través de las nociones básicas sobre los “paradigmas” interpretativos en la comunidad científica y la “revolución científica” que transforman la epistemología y la sociología del conocimiento.

Haraway, apasionada por la unión entre lo figurativo y lo fáctico; en su posterior etapa de investigación primate en una atmósfera de cuirización, explora variados tentáculos soterrados, inesperados o fabulados y lo hace fundamentalmente gracias a la publicación de artículos que son más bien compilaciones posteriores de textos que va generando y reuniendo en una especie de metatextos, o en su caso, manifiestos:

La semiosis es sangrienta y carnal y vive de una especie de incapacidad para alegrarse de una semiótica que supuestamente sólo trata del texto en una especie de forma enrarecida. El texto es siempre carnal y frecuentemente no humano, no hecho, no hombre. Eso era el feminismo entonces y sigue siéndolo para mí.

(Haraway en Gane 2006, p. 137)

De(s)colonizar la episteme⁴⁰

Ciertamente, el hábitat ha sido colonizado y recolonizado durante años y Antropocentrismo es otra palabra que comparte las tres primeras sílabas con antropología. El antropocentrismo es una corriente filosófica que surge de la mano del Renacimiento italiano y del “humanismo”; su máxima es situar al “hombre”, véase “humano”, como centro de conocimiento y canon normativo por encima de los demás

⁴⁰ Episteme: conocimiento, ciencia.

seres. Se trata de un enfoque epistemológico esencialista que favorece unas relaciones de desigualdad ecosistémica, en contextos de exclusión donde se producen realidades narrativas de colonización.

Podemos encontrar varias propuestas alternativas a esta colonización hegemónica que, como cabe esperar, provienen de los enfoques feministas de(s)coloniales. Es el caso de la antología de ensayos y ponencias, *Esferas de la insurrección* (2018/2019) de Suely Rolnik; filósofa, psicoterapeuta, crítica de arte y curadora, Rolnik lleva más de cuarenta años reivindicando el papel de la subjetivación y el deseo, como expone en la investigación que elaboró conjuntamente con Félix Guattari en 1982 y fue publicada en el libro *Micropolítica* (2005/2006). En *Esferas de la insurrección* la autora nos recuerda que el “neoliberalismo” se justifica en la producción de lo que denomina el “inconsciente colonial capitalístico” que produce una subjetividad disociada de la experiencia vital de los cuerpos. En un contexto cotidiano y colectivo, Rolnik comparte diez sugerencias para llevar a cabo la “descolonización del inconsciente subjetivo” y nos invita a (re)imaginar el mundo y transfigurar el presente a través de propuestas artísticas, críticas y terapéuticas que nos permitan crear “territorios relacionales” donde poder encontrar resonancias y semillas de futuro decolonial.

¿Cómo debe situarse este feminismo en el contexto actual de desigualdad entre el Norte y el Sur Global? ¿Son solamente las mujeres los sujetos del feminismo decolonial o también otras corporalidades pueden encarnar esta propuesta política, teórica y vital? ¿Cuál es el rol del feminismo decolonial en las manifestaciones populares que, antes de la pandemia, explotaron en varios sitios de Abya Yala?

(Curiel y Falconí Trávez, 2021, Contraportada)

Estos interrogantes unen a Ochy Curiel, cantautora, activista del feminismo decolonial antirracista y antropóloga social, con Diego Falconí Trávez, abogado especializado en derechos humanos, experto en teoría de la literatura comparada de estudios *cuir*, teorías pos/decoloniales y estudios andinos, que aparecen en el libro coloquio, *Feminismos decoloniales y transformación social* (2021). Esta obra pretende sacar a debate la importancia de las constelaciones de los “feminismos decoloniales”, así como profundizar de manera colectiva en la búsqueda de la articulación de los “saberes anticoloniales”.

En la misma línea, Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga de origen aymara, nos sumerge en la práctica de los saberes de la Historia oral para descolonizar la mirada. Cusicanqui entiende que la sociología de la imagen es el “arte del hacer” sin límites entre la creación artística y la reflexión conceptual y política. En su volumen *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina* (2015) reúne una serie de trabajos y ensayos sobre la Historia andina, para descolonizar la mirada y así liberar la visualización de las ataduras del lenguaje y reactualizar la memoria de la experiencia, como un todo indisoluble en el que se funden los sentidos corporales.

**Ética de los
cuidados
más-que-humanos**

Para Haraway, al igual que para otras autoras como María Puig de la Bellacasa, filósofa feminista e investigadora de estudios transdisciplinarios, el cuidado más que humano es una posición ontológico-crítica en el mundo; lo más-que-humano nos reposiciona en tanto que nos reconecta a las humanas con aquellas criaturas no humanas. Esta visión material de los cuidados, basada en unos ecosistemas de redes tecno-científicas, es plasmada por Puig de la Bellacasa en su obra clave, *Matters of Care* (2017), donde deja bien claro que los cuidados no son una cuestión de excepcionalidad humana.

En el artículo *El conflicto capital-vida: Aportes desde los feminismos* (2021)⁴¹ Amaia Pérez Orozco, economista y activista feminista, desde la ecología, los cuidados y la sostenibilidad de la vida, desarrolla un enfoque crítico decolonial para conformar un análisis (re)actualizado del “conflicto capital-vida” desde un materialismo feminista. Hoy, el *continuum* capital-vida se acentúa en el “neoextractivismo” y en numerosas formas atroces que atacan a las dimensiones económicas invisibilizadas, como son los cuidados y los capitales corporeizados.

**Antropoceno,
Antropocentrismo y
Antropología**

En las últimas décadas, coincidiendo con la irrupción del concepto de Antropoceno propuesto por Paul Crutzen y

⁴¹ Publicado en la *Revista Trabalho Necessário* del Centro de Estudos, Documentación y Datos Laborales y Educativos (NEDDATE), de la Universidad Federal Fluminense (Niterói, Brasil).

Eugene Stoermer en su artículo *The Anthropocene* (2000)⁴², el debate contemporáneo en torno a las urgencias en la Tierra vira disruptivamente.

El término Antropoceno parece animar a la investigación transdisciplinaria como una vía de respuesta urgente a los desafíos contemporáneos en el mundo y en la ciencia, y no son pocas las autoras que han cuestionado y replanteado su significado y sus consecuencias en distintos ámbitos, científicos o no.

En particular, los espacios reflexivos a modo de conversación conocidos como coloquios, han marcado un giro en los saberes contemporáneos de lo que podríamos llamar estudios más que humanos o “estudios multiespecies”; para Haraway tales coloquios son acontecimientos extraordinarios; el de Cerisy (Normandía, Francia, 2013) estuvo íntimamente vinculado a su obra *Seguir con el problema* (2016/2019), un manifiesto para sobrevivir en la Tierra a través de relaciones y prácticas más que humanas.

Los encuentros de Cerisy fueron unos coloquios de pensamiento históricos que tuvieron su origen en 1910, en la localidad de Pontigny (Borgoña, Francia) y en 1952 se trasladaron a Cerisy (Uribarri, 2003). Desde sus comienzos, estos encuentros reunieron a intelectuales, filósofos, académicos, ensayistas, novelistas, poetas, historiadores, politólogos, sociólogos y psicoanalistas, así como otras disciplinas, de distintas partes del planeta, con el objeto de un trabajo y una discusión conjunta. Organizados a modo de

⁴² Publicado en *Global Change Newsletter*, (1989–2015), la revista del IGBP (*International Geosphere-Biosphere Programme*, “Programa Internacional Geosfera-Biosfera”).

cursos de verano (de junio a septiembre) de ellos eclosionaron corrientes teóricas y estéticas que han visibilizando y legitimado temas emergentes de interés y han conformado diversos grupos de investigación como el llamado giro especulativo feminista. En el artículo *Bastardas de Camille. Fabulación y feminismo especulativo de la mano de Donna Haraway (2019)*⁴³, Helen Torres planteó que el “espacio virtual” facilitado por Haraway a partir de las narrativas de resistencia de las niñas y niños del Compost, en el relato de “Las historias de Camille” (*The Camille Stories*, 2016/2019). Abría el campo de la mediación al diseño de proyectos colectivos concretos más allá de lo humano.

En el coloquio de Cerisy, *Lo que sabemos sobre los animales*, celebrado en julio de 2010 coordinado por Vinciane Despret y Raphaël Larrère, participaron Donna Haraway, Isabelle Stengers y Jocelyne Porcher, entre otras. El encuentro se organizó en torno a los animales que producen y son producidos por una multiplicidad de prácticas de diversas disciplinas como etología, sociología y antropología. De todas estas historias surgió el hecho de que “los animales importan” para cada una de sus autoras; todo el mundo cuestionaba la forma en la que formamos una sociedad con los animales y las formas de “convivencia” que sabemos inventar. ¿Qué sabemos sobre estos animales? ¿Qué podemos imaginar sobre lo que no sabemos? Pero sobre todo: ¿cómo modifica lo que sabemos de ellos nuestra manera de estar con ellos? Del coloquio resultó la publicación del libro *Les animaux: deux ou trois choses que*

⁴³ Publicado en la revista *Ecología Política*, coeditada por la Fundació ENT, Icaria Editorial y Grupo de Ecología Política de CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales).

nous savons d'eux (2014) intentando dar respuesta a estas cuestiones.

Especular

En otro encuentro de Cerisy, *Gestos especulativos*, celebrado entre junio y julio de 2013, coordinado por Didier Debaise e Isabelle Stengers, participaron Donna Haraway, Bruno Latour, Eduardo Viveiros de Castro y Fabrizio Terranova, entre otras. El resurgimiento del interés en Francia por pensadores a los que se les había llamado "especulativos" como William James, Gabriel Tarde, Alfred North Whitehead y Étienne Souriau se entendía inseparable de la crisis generalizada del pensamiento euroamericano desde la cuestión de la modernidad llena de referencias al progreso, a la racionalidad y a la universalidad. Estos modos de pensamiento se mostraban ajenos a la amenaza de la urgencia climática y de la devastación sistemática de la Tierra, manifestando la dificultad de escuchar las voces que nos instan a pensar frente al fuerte vínculo entre la modernidad y los estragos de la colonización.

Las participantes insistían en hablar de gestos especulativos como compromisos prácticos por y para una "posibilidad", de "virtualidades situadas" que se significaban en sus consecuencias, en la transformación del presente. Este encuentro de 2013 incluía cuatro talleres que exploraban situaciones para aprender a pensar de manera diferente gracias al Grupo de Estudios Constructivistas – GECO (*Groupe d'Etudes Constructivistes*)– de la Universidad Libre de Bruselas (ULB). En el primer taller, Sacar a la luz los públicos se especulaba sobre la existencia de mecanismos para el surgimiento de públicos capaces de intervenir, proponer, objetar y hacer existir un problema. Este

dispositivo exigía recuperación y proliferación; se cuestionaba la figura de la mediadora cuyo carácter crucial era crear nuevas relaciones y evitar una postura pedagógica de popularización de la ciencia o intermediaria en cuanto a política. Se exploraron las posibilidades de desplegar este trabajo de mediación y de redefinición de los roles implicados en otros entornos, como los de la ciencia o las prácticas urbanas y arquitectónicas mediante nuevos mecanismos de emergencia y nuevas mediaciones.

Fabular El segundo taller de *Conocimientos y fabulaciones*, pretendía ampliar el espectro de la acción y sacar a relucir nuevos mundos conectados que nos desconcertasen y desplegarlos despertando y encontrando trucos para jugar y volver incansablemente a prácticas, afirmando la necesidad de nuevas formas de contar y experimentar estos mundos. Se trataba de relatos que reivindicaban la Tierra y los bienes comunes que el capitalismo había sustraído y que invitaban a retomar y crear sensibilidades transespecies, vitalidades transmateria y agitaciones transcerebrales. En resumen, hay que imaginar estas historias y fabricarlas; es decir, aventurarnos en narrativas y cosmologías que puedan dar cabida a estas sensibilidades, vitalidades y agitaciones transversales donde fabular es efectivamente un nuevo tipo de construcción, al menos para quienes crean conocimiento. Según “nosotras” un nosotras poblado por prácticas sociológicas, antropológicas y artísticas las fabulaciones en un vuelo más que imaginario suscitan nuevos vínculos y nos obligan a reabrir la investigación y reexplorar lo olvidado que no parecía merecer nuestra atención.

Plantear problemas

En el tercer taller, *Dirección: ecología de los seres* los animales, dioses, espíritus, ideas, personajes, usos, máquinas y técnicas se mezclaron en las situaciones. Se trataba de aprender, de entrar en relación, donde la urgencia y el riesgo pragmático de pensar colectivamente requiere de un aprendizaje destinado a cultivar la capacidad de vivir en un mundo, o más bien en mundos complejos. Se evidencia la necesidad de una multiplicación de formas de "plantear problemas" ya que los métodos inequívocos para abordarlos han fracasado.

El cuarto taller, *A quienes queremos ayudar* fue testigo de las formas en las que los grupos trabajan para (re)definir su "propia situación", abogando por una "repolitización" de la relación de ayuda, que implica una reconfiguración que produce simetría, dispuesta "en torno" a una cuestión que concierne e involucra a todas las interesadas; se trata de plantear técnicas concretas para co-construir nuevos problemas/soluciones que puedan generar un poder de acción que comprometan. De este encuentro surgió la publicación *Gestos especulativos* (2015).

En el último verano de Cerisy en Normandía (Francia) surgió un acontecimiento posterior, el encuentro en Rio de Janeiro, *Os Mil Nomes de Gaia* celebrado en septiembre de 2014. En él participaron Silvia Rivera Cusicanqui, Haraway, Latour, Stengers y Despret, entre otras. El coloquio fue coordinado por Eduardo Viveiros de Castro, Déborah Danowski y Felipe Sússekind. "Los mil nombres de Gaia: del Antropoceno a la Edad de la Tierra" aludía a dos conceptos emblemáticos dentro de lo que llamaríamos el pensamiento de crisis contemporáneo:

El primer término, “Antropoceno”, definía un nuevo tiempo, un nuevo concepto y una nueva experiencia de la temporalidad, en la que se evidencia que la diferencia de tamaño entre la escala de la historia humana y las escalas cronológicas de la biología y las ciencias geofísicas ha disminuido dramáticamente. La transformación del “entorno” se produce más rápido que la “sociedad” y el futuro cercano, como consecuencia, se vuelve cada vez más impredecible y siniestro. El segundo término, “Gaia” designa una nueva forma de ocupar e imaginar el espacio, reenfocándolo hacia nuestro mundo. La Tierra, también deidad ancestral, se ha vuelto, por un lado, de repente pequeña y frágil y, por otro, susceptible e implacable. La imprevisibilidad e incomprendibilidad alimentan una sensación de pánico ante la pérdida de esperanza, con desafíos sin precedentes para la orgullosa seguridad intelectual y el intrépido optimismo histórico de la modernidad. Según la cultura, la humanidad y el mundo, el sujeto y el objeto, el pensamiento y el ser, han entrado en crisis en una “conjunción cosmológica desastrosa”.

En ese mismo año, 2014, tuvo lugar también el conversatorio entre Donna Haraway, Ishikawa Noboru, Scott F. Gilbert, Kenneth Olwig, Anna L. Tsing y el editor Nils Bubandt quienes plantearon, tal y como se recoge en la conversación transcrita y publicada bajo el título *Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene* (2015)⁴⁴, que la antropología necesita ayuda ya que comparte las tres primeras sílabas⁴⁵ con la palabra Antropoceno. “¿El

⁴⁴ Publicada en la revista de antropología *Ethnos*, de la Universidad de Aarhus (Dinamarca).

⁴⁵ Antropo-: del griego “anthrophos”, significa “hombre” y por derivación generalista asociada “a ser humano”.

Antropoceno implica convocar un nuevo tipo de política o es una palabra de moda? ¿Impulsa una colaboración interdisciplinaria o sostiene jerarquías convencionales de conocimiento y poder? ¿Cuáles son las trampas y cuales las posibilidades del Antropoceno?” (Haraway, Ishikawa, Gilbert, Olwig, Tsing y Bubandt, 2015, p. 536).

**Capitaloceno,
Chtuluceno y
Plantacionoceno**

Los y las narradoras de este encuentro no acuerdan respuestas cerradas; no obstante generan colectivamente el concepto crítico, *Plantationocene* para referirse a la devastadora transformación de diversos tipos de granjas, pastos y bosques cuidados por humanos en plantaciones extractivas y cerradas, que dependen del trabajo esclavo y de otras formas de mano de obra explotada, alienada y generalmente desplazada.

Donna Haraway también cuestiona la figura del Antropoceno y lo repiensa a través de la idea de *Capitalocene* estrechamente ligada a la narrativa capitalista. Precisamente, Françoise Vergès, politóloga y activista feminista antirracista sostiene en su ensayo *Capitalocene, Waste, Race, and Gender* (2019) de la revista de arte e-flux, que el capitalismo y la burguesía blanca neoliberal y patriarcal ejercen una violencia sistémica sobre los cuerpos precarizados, los cuerpos migrantes y las personas racializadas.

Haraway continua atentamente la crítica al Antropoceno gracias a la creación de un cronopaisaje abierto e incompleto que ella denomina *Chthulecene*. En su manifiesto feminista más reciente *Staying with the trouble* (2016/2019), ella introduce “lo tentacular”, un concepto que le permite encarnar mundos desde el extrañamiento asociativo junto-con las

agencias materiales. Ahonda en la práctica material de fabular colectivamente, de jugar cuidadosamente a pasar patrones, a tejer redes, a transformar colectivamente e imaginar de forma vital mundos posibles más allá de lo humano.

**Cyborgs,
figuras de cuerdas**

El celebre Manifiesto para cyborgs de Haraway publicado por primera vez en 1985 como artículo, respondía a la petición directa de la revista *Socialist Review* y en 1991 formó parte de su libro *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature* (“Mujeres, simios y cíborgs. La reinención de la naturaleza”). El manifiesto era un documento teórico feminista y una toma de contacto con el mundo, donde Haraway abordaba la materialidad de los organismos no humanos en el contexto tecnológico, gracias al uso de la ironía ante un escenario político estadounidense conservador. Su artículo en la revista *Configurations* sobre las “figuras de cuerdas”, (o *cat’s cradle*), *A Game of Cat’s Cradle: Science Studies, Feminist Theory, Cultural Studies* (1994), explica cómo estas figuras, o cuerpos hechos de ensambles, portan la posibilidad de especular y generar colectivamente nuevos patrones de convivencia en Tierra.

En relación a las prácticas artísticas como formas políticas creativas resulta de interés lo expuesto por Remedios Zafra, filósofa, escritora y profesora de los estudios ciberfeministas; en su artículo *Arte, Feminismo y Tecnología. Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación* (2014) en la revista *Quaderns De Psicologia*, de la Universidad Autónoma de Barcelona, expone el papel de las escrituras y

de los “modos de hacer” feministas como ejercicios críticos y propositivos frente al “logocentrismo”⁴⁶ .

**(Re)imaginar y
(re)encantar**

¿Podríamos imaginar un mundo en el que el cuerpo pudiera transformarse y convertirse en otra cosa? se cuestionaba Leonora Carrington (1917-2011), artista surrealista, alquimista y ecóloga. El entrelazamiento se encuentra en la obra de Dorothea Tanning (1910-2012), artista de la fantasía y los espectros, diseñadora y escenógrafa y Carrington; la resonancia entre Tanning y el híbrido en Elizabeth Bishop (1911-1979), poeta de la ensoñación inmersiva, profesora y articulista con curiosidad por mostrar la realidad otra, habla de un enfoque no jerárquico de los animales no humanos y de la dinámica ecológica más equilibrada que muestran los surrealistas. Esta interrelación es una prueba de su postura no especista, así como de su creencia en la animalidad inherente al ser humano. En Carrington, en particular, lo vemos repetidamente en su obra escrita, donde los conjuntos humano-animales y las comunidades de criaturas replican y desafían el antropocentrismo vinculante (Eckersley, 2022). Leonora Carrington participó en el grupo feminista Mujeres Conciencia y colaboró en reiteradas ocasiones con la revista mexicana *S.Nob*⁴⁷. Su obra no supone un rechazo total de la influencia europea, sino que más bien la pone en relación con la cultura latinoamericana de una manera que anula el

⁴⁶ Corriente filosófica occidental que reduce al ser a su expresión lingüística, Jacques Derrida, filósofo de la “deconstrucción” sacó a debate el concepto “logocentrismo” en su obra *De la gramatología* (1967/1986). En ella cuestiona el *logos* centrado en los significantes en perjuicio de los significados que, produce el binomio occidental ausencia-presencia, y se sustenta en la jerarquía de unas ideas representadas en el discurso en detrimento de la escritura.

⁴⁷ Revista de artes intermedial (7 números, 1962).

esencialismo eurocéntrico que sustenta el humanismo (Eckersley, 2023). Carrington como una alquimista de lo mágico, imaginaba mundos y reinventaba relatos sobre “lo humano”. Además de ella, contribuyen con su trabajo a profundizar en propuestas creativas ecológicas y feministas otras compañeras surrealistas como, la pintora, ilustradora y escritora mística Remedios Varo (1908-1963), la artista e ilustradora subversiva de la vanguardia española Maruja Mallo (1902-1995) o la fotógrafa Kati Horna (1912-2000), entre otras. Carrington gira además hacia la ecología del saber indígena en México, donde sus redes resuenan con la tradición de lo fantástico, reconectando deliberadamente con la cosmogonía indígena, como en uno de sus cuentos sobre lo más que humano *Leche del sueño* (2013/2022)⁴⁸. En ellos, Carrington abordó “lo poshumano” y cómo asumimos que las criaturas puedan transformarse, o hibridarse. A través de la técnica del “extrañamiento narrativo” generó ficciones que nos adentraban en la amplitud de relaciones y horizontes más allá de lo humano. Una impresión similar mantuvo la curadora Cecilia Alemani, quién tuvo a Carrington y a sus cuentos como referencia para facilitar la 59ª Bienal de Arte de Venecia, de 2022, titulada *The Milk of Dreams*, (“La leche de los sueños”).

En cierto modo, la curaduría espectral de esa bienal se impregnó también de las reflexiones de Silvia Federici, filósofa, activista e historiadora feminista materialista; concretamente influyó su obra, *Reencantar el mundo*

⁴⁸ En 2013, la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica (FCE) publicó –en dos formatos– un compendio de cuentos breves e ilustrados, obra de la artista Leonora Carrington fallecida en 2011, bajo el título *Leche del sueño*. En esta investigación se hace referencia a la edición infantil publicada en 2022.

(2018/2020) donde Federici apostaba por la (re)construcción subjetiva de lo común; es decir, por la (re)imaginación de nuevas formas creativas de reproducción comunal que nos permitan sobrevivir en contextos virtuales de crisis sistémica capitalista neoliberal y de depredación corporal.

Escuchar

Sobre (re)imaginación y prácticas de escucha atenta habla la reconocida escritora de ciencia ficción Ursula K. Le Guin, en su publicación *Contar es escuchar: sobre la escritura, la lectura y la imaginación* (2004/2020). Plantea que las prácticas especulativas permiten una escucha atenta horizontal. En el libro que compone junto-con David Naimon, *Conversaciones sobre la escritura* (2018/2020), interpela un habla más que humana, que escucha y atiende a la diversidad gracias a la recuperación de los vínculos entre oralidad y fábulas. Le Guin al igual que su compañera Octavia E. Butler (1947-2006), escritora de ciencia ficción, antirracista y de fabulación poshumana, imagina otros mundos desde lógicas de escucha fuera del excepcionalismo humano. Ambas narran desde posiciones inclusivas y ecosistémicas. De Octavia E. Butler, dentro de su amplio acervo de publicaciones destacamos *La parábola del sembrador* (1993/2021) e *Hija de sangre y otros relatos* (1996/2020), donde puede verse cómo a través de la narrativa una puede cuestionar el sistema, sanar y cuidar desde posiciones interseccionales de interdependencia y políticas de afectos para imaginar otros mundos posibles.

Podemos pensar que estas autoras, junto con muchas otras, practican una antropología especulativa situada; es decir, se extrañan de la narrativa hegemónica, (re)imaginan como acción técnica política y facilitan alternativas de convivencia

gracias al encuentro híbrido entre sus creaciones. Por así decirlo, parecen mediar mundos divergentes y se alejan de la idea antropológica moderna del descubrimiento del “otro” a través de las etnografías de campo. Esta antropología especulativa situada podemos aterrizarla un poco más en Haraway, que como buena contadora de historias, genera una herramienta concreta, la *SF*: el arte de narrar no puede subordinarse a una posición antropocéntrica como detalla minuciosamente en su libro *Staying with the Trouble* (2016/2019). Es necesario recordar que leer a Haraway en castellano es leer en numerosas ocasiones a Helen Torres. Torres, que viene de los campos de la sociología y la politología, teje toda una red de cuidados de accesibilidad semiótico-material en su labor como traductora de Haraway y también como mediadora o fabuladora práctica de talleres en torno a su pensamiento tentacular.

Para ampliar el pensamiento de Haraway y a la vez entender la producción feminista contemporánea se pueden señalar dos conversaciones que han sido publicadas como libros. Para empezar, la transcripción del diálogo que mantuvo con Marta Segarra, filóloga, catedrática e investigadora en los ámbitos de los estudios de género y sexualidad, de la biopolítica y el poshumanismo y de los estudios culturales, que clausuró el ciclo de debates de pensamiento en el CCCB de Barcelona del 2018, en torno a la muestra *Después del fin del mundo* (25 octubre 2017 – 1 mayo 2018): *El mundo que necesitamos* (2020) plantea de alguna forma el concepto de “urgencias” contemporáneo. Por otra parte en el libro, “Como una hoja. Una conversación con Thyrza Nichols Goodeve” (2018), (*How like a leaf: an interview with Thyrza Nichols Goodeve/Donna J. Haraway*, 1998), dialoga con una antigua

alumna suya en la cocina de su casa de Santa Cruz (California) junto con la señorita Moses, la gata, Roland, el perro, los árboles, las plantas y los demás seres, mostrando de una forma accesible gran parte del trabajo de Haraway en relación con su propia biografía.

Prácticas artesanales y diálogos polifónicos

El compilatorio *Interculturalidad estética y prácticas artesanales. Mujeres, feminismo y arte popular* (2019), coordinado por Eli Bartra, Liliana Elvira y Marisol Cárdenas atiende en profundidad el quehacer artístico artesanal; qué crean las mujeres, cómo lo hacen y qué significados florecen en las propuestas situadas de los pueblos de América Latina y el Caribe. En palabras de Eli Bartra, filósofa feminista pionera en la investigación sobre mujeres y arte popular en distintas partes del mundo y particularmente en México: los coloquios (2014-), casi inéditos, y publicaciones sobre esta temática que han contado con la participación de artesanas que comparten sus experiencias y saberes junto con académicas; estudian el arte popular y dan visibilidad a las prácticas artesanales; nutren; enriquecen y facilitan el encuentro de “diálogos polifónicos”. Como muestra, se ha generado la Red Internacional Mujeres y Arte Popular, Brasil-México, que surgió de la organización del primer coloquio.

Prácticas feministas en el espacio (pos)doméstico: fanzine, performance y archivo en red

Desde el arte y el feminismo, Estibaliz Sádaba Murguía investigó en su tesis doctoral, *Espacio doméstico, cuerpo domesticado. Una aproximación al ámbito doméstico desde la práctica artística feminista* (2017), cómo las mujeres han sabido encontrar espacios de resistencia cotidiana al tradicional encierro doméstico aunque habitualmente su presencia haya sido negada, borrada de la Historia hegemónica. Precisamente, las prácticas de arte se han

conformado como “esos espacios de resistencia necesaria”. A través del vídeo y la *performance* en los años sesenta y setenta del siglo XX, una serie de artistas trabajaron desde una perspectiva política, la reclusión doméstica como tema principal de su obra. Como ejemplo de ello, la pieza, *Semiotics of the Kitchen* (“Semióticas de la cocina”), de Martha Rosler (1975), en la que una cámara estática enfocaba a una mujer en una cocina, quien irónicamente decodificaba un alfabeto de enseres de cocina. Más tarde en los años noventa, la generación de artistas a la que pertenece Estibaliz buscó crear y visibilizar una continuidad genealógica con sus antecesoras, en sus maneras de problematizar la relación con el espacio doméstico para dejar de ser “cuerpos domesticados” y traspasar con ello el binomio de lo rural y lo urbano. En ese sentido, Sádaba Murguía ha desarrollado proyectos diversos: “Su trabajo se desenvuelve de forma transversal e interdisciplinar entre el comisariado, la mediación y la práctica artística. Sus propuestas artísticas buscan crear espacios de diálogo, encuentro, reflexión y debate que permiten analizar el contexto en que vivimos” (Tabakalera, 2021). Fue cofundadora de Erreakzioa⁴⁹, un colectivo feminista que

⁴⁹ “[...] surge en la escena vasca en 1994 como una propuesta para la realización de proyectos entre el arte y el feminismo, a partir de una iniciativa de Yolanda de los Bueis, Estibaliz Sádaba y Azucena Vieites, las tres artistas de formación y pertenecientes a una de las primeras generaciones que inician sus estudios de Bellas Artes después de la Transición hacia la democracia en el Estado español. La propuesta trataba de construir un espacio en torno a la teoría, la práctica artística y el activismo feminista, desde una voluntad de generar reflexión y debate, así como de establecer genealogías dadas las discontinuidades y aislamiento producidos en la época de la dictadura; el objetivo consistía en crear una red de colaboraciones entre grupos o personas que compartieran unos intereses comunes [...] La puesta en marcha de una línea de producción múltiple hizo posible la realización de publicaciones, talleres, seminarios, conferencias, exposiciones o vídeos [...]” (Vieites García, 2017).

retomó el espíritu DIY⁵⁰ del *punk*; los antecedentes en el pensamiento feminista, las políticas de género, la idea de lo colectivo, lo colaborativo, donde el rol de autoría se diluía en lo transdisciplinar del arte. Erreakzioa exploró vías de producción híbrida como la edición de fanzines⁵¹ (1994-2000) que proponía mediante colaboraciones visuales, textos y traducciones inéditas en castellano (Erreakzioa, Vieites y Sádaba, 2024). Pueden encontrarse materiales del colectivo en el Artxibo Arteleku⁵². Entre las últimas propuestas individuales de Sádaba cabe mencionar *Desdoméstica* (Bilbaoarte, Bilbao 2021), una muestra en la que ensamblando materiales como fotografías, performances, trabajos sonoros, collages y vídeos transformaba esa reclusión arquitectónica moderna de las mujeres en el ámbito doméstico en lucha por hacerse presentes en la calle y en el ámbito público.

Arquitecturas menores

Las prácticas de restauración de refugios guardan íntima relación con las “arquitecturas menores”, aquellas donde los cuerpos y sus grafías performativas transescalares se rebelan contra las categorías normativas. La arquitecta e investigadora Lucía García de Jalón Oyarzún, aborda la cuestión del diseño menor en su tesis *Excepción y cuerpo*

⁵⁰ *Do it yourself* (“Hazlo tú misma”), práctica de fabricación o reparación de objetos de forma casera o manual. Véase la página 127.

⁵¹ Proviene de la unión de dos palabras, *fan* y *magazine(s)*. Revista alternativa, auto-editada, sobre una temática concreta y elaborada a través de técnicas artesanales.

⁵² Arteleku fue un centro de arte creado por la Diputación Foral de Gipuzkoa en 1987, que finalizó su actividad en 2014. Se trató de una entidad abierta a la experimentación; la colectivización; el aprendizaje y la socialización de saberes y prácticas artísticas, que facilitaba propuestas mixtas de talleres, seminarios, conferencias y publicaciones, como la revista *Zehar*. En centro finalmente se transformó en un archivo digital o repositorio, que recoge la memoria de Arteleku y que se encuentra a disposición de la ciudadanía.

rebelde: lo político como generador de una arquitectónica menor (2017) y la arquitecta y docente Susana Velasco expone en su investigación doctoral, *Cabañas, trincheras y cámaras: la arquitectura como mediación entre cuerpos y territorios* (2018) que las prácticas arquitectónicas median entre los seres híbridos, cuasi-objetos y cuasi-sujetos que habitan un lugar de “entres”. Restaurar refugios es dibujar, parafraseando a Javier Seguí arquitecto, psicólogo y artista, en su obra, *Ser dibujo* (2010); es acceder al mundo de la imaginación y roturar un territorio o ambiente en la que una se siente sumergida y por tanto habita.

**Antologías
más que humanas**

El volumen coral reciente *Futuros Multiespecie* (2023)⁵³, facilitado por la investigadora Azucena Castro en el marco del desarrollo de una beca posdoctoral a su proyecto Multispecies Futuring: Biocultural Diversity in Latin American and Caribbean Future Fictions, dirige su mirada a las relaciones entre formas de vida humanas y no humanas y formula de un modo coral modelos artísticos, especulativos y activistas, a través de la composición de prácticas de “archivo, escucha situada, transmisión, nomadismo, hacer-con”. También, el proyecto colaborativo de ensayos de tradiciones intelectuales diversas, *More-than-Human* (2020), editado por el arquitecto, curador y pensador Andrés Jaque,

⁵³ Se trata de una obra con proceso editorial de los editores de Bartlebooth, Antonio Giráldez López y Pablo Ibáñez Ferrera. En la que han participado: Ana Laura Cantero, Andrés Núñez, Ayleen Martínez-Wong, Azucena Castro, Luke Thomley, Luz Horne, Malena Velarde, María José Chappuis, María Fernanda Piderit G., María Ptqk, Nuno Marques, Pablo Méndez, Paula Scheinkopf, Salomé Lopes Coelho y Wenceslao Machado de Oliveira Junior. Financiada por el Consejo de Investigación Sueco y vinculada al Grupo de Estudios sobre Cultura, Naturaleza y Territorio del Instituto de Geografía y a la Secretaría de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La publicación se encuentra disponible en libre descarga.

la arquitecta, investigadora y profesora, Marina Otero Verzier, la curadora Lucia Pietroiusti y la curadora, Lisa Mazza reúne obras que “no sólo cuestionan o critican la hegemonía de los humanos sobre los no humanos, sino que socavan la posibilidad misma de concebir la humanidad como autónoma y autodeterminada”. La publicación *Emergencias de lo poshumano (2022)*⁵⁴, editada por el arquitecto, investigador y profesor Enrique Nieto indaga en “la necesidad de reinscribir las producciones docentes de la arquitectura” en marcos de convivencia centrados en la subjetividad encarnada, vulnerable e interdependiente; a partir del estudio de ocho Proyectos Fin de Carrera de Arquitectura de la Universidad de Alicante dispuestos en un contexto de transformación amplio y producidos por las alumnas Verónica Francés, FRU*FRU, María G. Javaloyes, David Gil Delgado, Landa Hernández, Víctor Llanos de la Concha, Regina Martínez y Tatiana Poggi.

No se puede, en este mismo asunto, dejar de mencionar el reciente compendio especular *Borradores del futuro (2023)* “recoge diez relatos sobre diferentes alternativas sociales, culturales, ecológicas, afectivas, educativas, feministas, decoloniales, raciales, políticas, económicas y culturales” que se suceden en el País Vasco con textos de Katixa Agirre, Uxue Alberdi, Lucía Baskaran, Harkaitz Cano, Gabriela Damián Miravete, Belén Gopegui, Karmele Jaio, Danele Sarriugarte, Iban Zaldúa, y Patxi Zubizarreta. Antología

⁵⁴ Han contribuido a la investigación: Ignacio Burgos, Iván Capdevila, Uriel Fogué, Ester Gisbert, Miguel Mesa del Castillo y Enrique Nieto. Otras contribuciones: Gabriel Alonso, Nerea Calvillo, elii, Andrés Jaque, María Jérez, Takk y Lyss Villalba. Con textos de: Ursula K. Le Guin, Erin Manning y Fátima Mernissi.

gestada y editada desde el refugio temporal de creación artística y pensamiento crítico Azala (Lasierra, Araba) por Arantxa Mendiharat, Ixiar Rozas e Idoia Zabaleta. Con imagen de cubierta de Paula Estévez del Diego, acompañado de ilustraciones, prologado por Teresa López Pellisa y publicado por primera vez en castellano y euskera, con las traducciones de Aixa de la Cruz, Miren Iriarte, Itziar Ortuondo y Arrate Hidalgo.

Subjetividad enredada

Con toda seguridad, se puede seguir aportando diversas propuestas contemporáneas fabulativas, de carácter feminista situado, proyectos compilatorios de recolección y reunión ubicados genealógicamente en el poshumanismo que reivindican el (re)posicionamiento ontológico de la subjetividad material en el deseo de las conexiones entre sujetos humanos y no humanos.

Esta subjetividad enredada se va (re)haciendo gracias a herramientas como “el hibridismo, el nomadismo, las diásporas y los procesos de criollización” (Braidotti, 2013/2015, p. 65). Y es que los cuerpos híbridos albergan la capacidad de evolucionar hacia una comprensión “multidimensional del ser”, por lo que habitualmente encarnan interconexiones de historias aparentemente no relacionadas (Ferrando, 2015): son oscilantes y contingentes; emergen sin existencia previa y ocurren continuamente, enlazados a su transitoriedad: los cuerpos híbridos hacen, alcanzan a ser (Estrada, 2021) y participan de la creación de “arquitecturas ciborg”, en su proceso actual de hibridación (Echeverría, Amann, Martella y Almendros, 2021).

La idea del cuerpo híbrido en las utopías feministas se produce desde el desmantelamiento de un concepto bien definido de lo que significaba “ser humano”; en esencia, es el resultado final de las democracias liberales y, también, del capitalismo. *A Cyborg Manifesto* (1985) de Donna J. Haraway es probablemente el primer intento de repensar el feminismo a raíz del capitalismo tardío, al que le sigue el hipertexto *Patchwork Girl* (1995) de Shelley Jackson, en el que reescribe el *Frankenstein* de Mary junto con el texto *The Patchwork Girl of Oz* (1913) de L. Frank Baum, extractos del diario ficticio de Mary Shelley y otros textos literarios, imágenes y voces diversas.

Vivir/morir (matar)

Narrar el terror es hacer memoria y hablar de las muertas es resistencia activa a la estructura “necropolítica”, como reflexionó Achille Mbembe, historiador y filósofo contemporáneo del pensamiento poscolonial, en su artículo *Necropolitics* (2003)⁵⁵; la necropolítica se encarga de materializar quién importa y quién no, quién es desechable y quién no.

Al retomar esta idea Sayak Valencia, filósofa y teórico crítica de epistemología transfeminista, la amplía a la forma de “necropatriarcado” y acuñó el término de “capitalismo gore” (2010) en un libro que lleva el mismo nombre. Se trata de un concepto a través del cual analiza cómo el sistema económico rentabiliza el negocio de la muerte. Para Valencia el asesinato sistematizado atiende de algún modo a la protección del capital que puede verse amenazado, no solo a un nivel simbólico y político, sino también económico y

⁵⁵ Publicado en la revista *Public Culture* de la Universidad de Duke (Carolina del Norte, EE.UU.).

cultural. Posteriormente, Sayak Valencia junto con Sonia Sánchez Herrera, doctora en comunicación audiovisual y publicidad y especialista en estudios feministas, en su libro conversatorio *Transfeminismos y políticas postmortem* (2021) han expuesto una sugerente propuesta en torno a las políticas del duelo, a su agencia y resistencia para conformar nuevas formas de (auto)representación, y por tanto de representación colectiva en unas políticas más que humanas postmortem.

Esta antropología física, o geológica espectral, es materia encarnada de los objetos. Las prácticas arqueológicas de tipo situado requieren de unas políticas de ensambles que descentralicen los núcleos de poder del ecosistema de relaciones y, en gran parte, de eso trata el manuscrito *Vibrant matter. A political ecology of things* (2010), de la filósofa política Jane Bennett sus ensamblajes nos traen al imaginario de *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (1980/2015), volumen de la dupla rizomática Gilles Deleuze y Félix Guattari.

En este sentido, resulta muy interesante el manuscrito para “las artes de vivir en un planeta herido” compilado colectivamente por Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan y Nils Bubandt: *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene* (2017). Trata de tecnología y prácticas de ensamblajes de carácter espectropoético donde los fantasmas hacen memoria y señalan el olvido colectivo para representar cómo los paisajes vivos están impregnados de huellas anteriores.

También es fundamental el libro publicado por Judith Butler, activista y filósofa feminista en campos de la teoría *queer*, *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy* (2020), donde califica las expresividades híbridas, artístico-creativas, de los movimientos feministas y de las voces diversas con sus formas dispares “discurso, gesto, movimiento” como formas materiales de resignificación y resistencia contemporáneas. Para Butler, (re)encantar requiere (re)plantear lo común a través de labores cotidianas de (re)producción: (re)significar las viejas categorías materialistas desde utopías cotidianas de vida para transformar, un hacer no sólo humano. Dice la docente y escritora en la intersección entre teoría *queer* y estudios poscoloniales Sara Ahmed, que la política de los afectos puede leerse como una técnica de gobernanza corporal cotidiana y muy relevante es su obra *Vivir una vida feminista* (2017/2018).

Intra-acción

Una de las principales voces de los nuevos materialismos feministas, Karen Barad, doctora en física teórica de partículas, defiende en su tesis el concepto de intra-acción: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (2007). Su obra que reúne algunos de sus ensayos clave, escritos entre 2003 y 2015, así como una entrevista ha sido traducida recientemente al castellano como *Cuestión de materia* (2023). Su concepto de “intra-acción”, que proviene del “realismo agencial”, consiste en concebir la relación previa de los elementos sin que esas conexiones sean consecuencias de las acciones, lo que es importante para interpretar la vida en términos de simbiosis de entidades y de ecosistemas. Barad apoya su análisis *queer* en el devenir material del

organismo vivo que sin constitución previa abandona la categoría humano. La suya es una mutación vitalista que amplía las posibilidades feministas de la materia en las prácticas del hacer o del ser.

Lo poshumano

Para llevar a cabo un éxodo antropológico es fundamental leer a Rosi Braidotti, filósofa feminista, que en su libro *Sujetos nómades* (2000), ahondó en la idea del sujeto en tránsito, como conciencia crítica y práctica epistemológica que atraviesa las categorías, las escalas experienciales, los lenguajes y que se sitúa de un modo contingente en la realidad material. Para Braidotti el feminismo combina la crítica con propuestas éticas creativas, la política con imaginación y las cartografías del presente con las anticipaciones especulativas del futuro. Braidotti es cercana a una antropología de la condición poshumana, como da cuenta en su célebre manifiesto *Lo posthumano* (2013/2015) y en su obra más reciente el *Feminismo posthumano* (2021/2022a), en la que enfatiza y (re)actualiza el vínculo simbiótico y relacional de lo no humano, desde la crítica propositiva feminista. A través de ella, entendemos en esta tesis cómo los feminismos de convergencia poshumana median por un cambio de paradigma en las formas de pensar y de ser desde el posantropocentrismo y el posdualismo, que enlazan de alguna forma con el devenir deleuziano y el vitalismo spinosista.

Feminismos materiales: Transcorporeidad

Sus propuestas enlazan con la ética ambiental poshumana desarrollada por Stacy Alaimo, autora ambientalista, materialista y feminista, que en su libro *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self* (2010), rechaza

el sentido de separación de las acciones interconectadas y mutuamente constitutivas de la realidad material y anima a narrativas evolutivas en un “feminismo transcorpóreo” abriendo espacios epistemológicos a menudo impredecibles y aborda las prácticas no deseadas que nos hacen reconocer el medio ambiente y que enfatizan en las interconexiones e intercambios entre los cuerpos humanos, las criaturas no humanas, los ecosistemas, los agentes químicos y otros actores. Habiendo abordado la materialidad de los cuerpos y el mundo natural desde la teoría y las epistemologías feministas en la antología *Material Feminisms* (2008), coeditado junto a la feminista y académica de ciencias políticas, Susan Hekman con contribuciones de Elizabeth Grosz, Claire Colebrook, Karen Barad, Donna Haraway, Nancy Tuana, Vicki Kirby, Catriona Mortimer-Sandilands, Tobin Siebers, Michael Hames-García, Suzanne Bost, Elizabeth A. Wilson y Susan Bordo.

Ecopoiesis (comunidades más que humanas)

María Puig de la Bellacasa ensancha el concepto de creación en su volumen *El espíritu del suelo* (2023): plantea que la ecopoiesis como praxis de “quehaceres co-creados”; de vínculos interdependientes materia-afectos –ecológicos, decoloniales, insurgentes y esperanzadores– generan “comunidades más que humanas”, o enredos entre los humanos y los suelos en descomposición.

Ecocrítica poshumana

Carmen Flys Junquera, docente e investigadora; pionera de la ecocrítica en España, José Manuel Marrero Henríquez, escritor e investigador de ecocrítica hispánica y europea y Julia Barella Vigal, filóloga, docente y poeta, coeditaron *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente* (2010). Una publicación que abordó el rápido proceso de expansión

internacional de la “ecocrítica”, una práctica que adopta el análisis de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente: atendiendo a la interdependencia de humanos y no humanos, asumiendo su responsabilidad imaginativa con el estudio de la materialidad medioambiental; la percepción social y la vinculación al medio. En su actual rumbo hacia el análisis de otras manifestaciones como puedan ser el arte y el cine. Estas reflexiones están en línea con la autora feminista y profesora de humanidades ambientales Serpil Oppermann, una de las voces del giro ecocrítico poshumano, quien expuso en su artículo *From Posthumanism to Posthuman Ecocriticism* (2016)⁵⁶ que gracias a una ecocrítica material de compromiso con lo material y la vida se proyecta una nueva forma de análisis en las interconexiones, cambiando la forma de concebir la materialidad, la agencia y la naturaleza. Su planteamiento se puede vincular al trabajo de ecocrítica animista que hace Ursula K. Heise, docente e investigadora de estudios literarios y ambientales en su artículo *Plasmatic Nature: Environmentalism and Animated Film* (2014)⁵⁷ donde Heise reflexionaba sobre la relevancia del cine de animación como género cuyas estrategias estéticas dotan de agencia y de vitalidad a entornos naturales o artificiales.

Métodos ecocríticos

De tal modo, los “métodos ecocríticos” ha planteado Cecilia Åsberg, profesora de estudios de género, ciencia y tecnología y poshumanidades ambientales, en *Storying exposure with the transversal methods of ecocritique* – capítulo del volumen *Contemporary ecocritical methods*

⁵⁶ Publicado en la revista *Relations. Beyond Anthropocentrism*, de LED Ediciones Universitarias (Milán, Italia).

⁵⁷ Publicado en la revista *Public Culture* de la Universidad de Duke (Carolina del Norte, EE.UU.).

(2024)⁵⁸ – confieren enfoques epistemológicos y técnicas de investigación de escritura eco-poética. En esta investigación facilitan la invención metodológica de nuevas experiencias mundanas de “escucha, lectura y escritura” de historias.

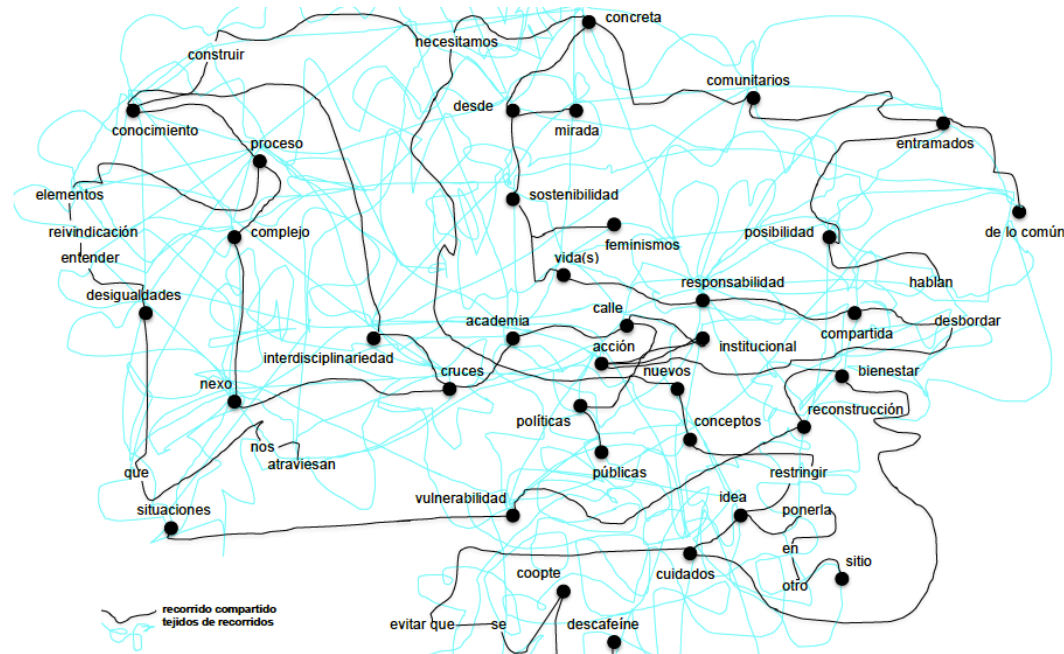


Figura 7. Diagrama sobre tejidos y recorridos desde los cuidados, una especie de conversación⁵⁹. 2020.

⁵⁸ Editado por Camilla Brudin Borg, Rikard Wingård y Jørgen Bruhn y publicado por Lexington Books. El libro está disponible en acceso abierto gracias a la Universidad de Linneo (Suecia) y a la Universidad de Gotemburgo (Suecia).

⁵⁹ Ejercicio realizado por la autora a partir del audiovisual, *Amaia Pérez Orozco, Cuidados: ¿Usos y abusos?*, Instituto Universitario de Estudios de las Mujeres y de Género. Universidad de Granada, 2020.

**1. CANTAR, CUIDAR Y CELEBRAR
LA CONDICIÓN MÁS QUE HUMANA**
El caso de la 59^a Bienal de Venecia

El monstruo con el pastel de cumpleaños negro
tiene 3 velas verdes.

(Leonora Carrington, *Leche del sueño*,
FCE, 2013/2022, p. 42)

Sobre las monstruas

No hay mayor opresión que la de asumir el cuento que
alienta a los monstruos
como seres ajenos, siempre al acecho.

¡Abandonemos el miedo y vivamos desde el extrañamiento!

¡Encarnemos nuestras monstruas!



Figura 8. *La creación de las aves*. Remedios Varo. 1959. Óleo sobre masonita. Expuesta hasta el 28 de agosto de 2022 en *The Witch's Cradle*, "La cuna de bruja". Pabellón Central.

La distopía antropocénica ha llevado a autoras como Isabelle Stengers (2014) y Bruno Latour (2004/2014), entre otras, a tratar de representar propuestas utópicas de convivencia alternativas a la establecida por la modernidad, desde la idea de "cosmopolítica" enfocada a romper binarios modernos, tanto entre naturaleza y sociedad, como entre ciencia y política, que ponen en peligro la sustentabilidad de la Tierra. Es entonces cuando la noción de "pluriverso se incorpora como alternativa a la crisis de la "ontología realista hegemónicamente impuesta que se ha apropiado del "universo cognoscible unilateral, material y conceptualmente" (Briones, 2019, p. 99).

Ante dichas circunstancias entendemos que las prácticas curatoriales feministas y más que humanas atienden de algún modo a esta "cosmopolítica" incluyente y de facto son capaces de mediar "lo divergente". Se trata de procesos de fabulación de la "fricción" que transgreden lo normativo (Tsing, 2005/2021) y que redirigen el foco a la estimulación de la creación de imaginarios y la producción de propuestas difractivas que posibiliten la intervención artística más allá de las categorías binarias. Precisamente, Remedios Varo⁶⁰ explora en su pintura "La creación de las aves" (1959), (fig. 8) el proceso autobiográfico de la creación a través del híbrido humano-animal, en su caso humana-lechuza: aunando así arte, ciencia, naturaleza y alquimia. Representa el cuerpo más que humano dentro una habitación, sentado y afanado

⁶⁰ "Forjó estrechas relaciones con otras surrealistas europeas [exiliadas en México], especialmente con la pintora británica Leonora Carrington y la fotógrafa húngara Kati Horna. Compartiendo una inclinación por la brujería, la alquimia y lo oculto, juntas serían conocidas como las tres brujas" (Liv Cuniberti en Remedios Varo, La Bienal de Venecia, 2022).

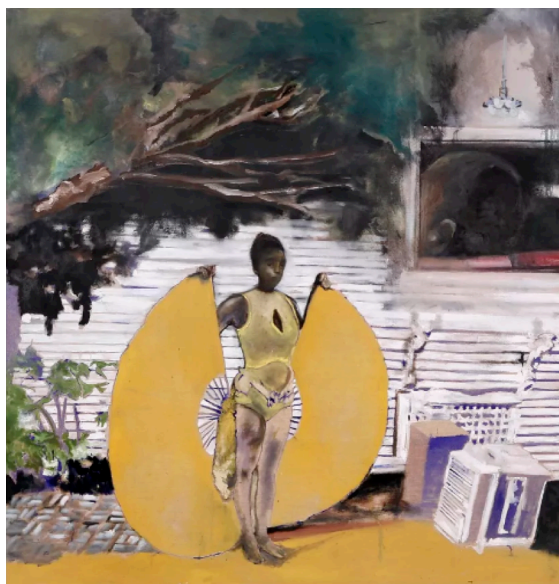


Figura 9. *Isis*. Noah Davis. 2009. Óleo y acrílico sobre lienzo. En *The Milk of Dreams*, "La leche de los sueños". Arsenal.

en la práctica creativa, que bascula entre el interior y el exterior, y que se expande en la tridimensionalidad mutante de una escena con vitalidad cinematográfica: tiempos, cuerpos y espacios se transforman también en el movimiento de los pájaros que proyectados hacia las ventanas buscan la salida al exterior. A través de la producción de híbridos intermedios parece alterarse el significado de la pertenencia, o si se quiere de ser parte; la reinención a través del compuesto atendido por Stengers (2014) donde cada uno de los elementos de la palabra, "cosmos" (entidades) y "política" (humana), pueden corregirse uno al otro, en lo que parece una suerte de equilibrio en términos de protección (Latour, 2004/2014).

En este capítulo se explora un caso reciente de curaduría más que humana, la de Cecilia Alemani en la 59ª Bienal de Venecia. Alemani se adentra en el juego cotidiano de la "convivencia"; encarna la figura de la "curadora-mediadora" al estimular, enredar y generar procesos que ponen en relación y facilitan historias que nos permiten acceder a cosmovisiones y diálogos que medien la divergencia. Noah Davis (1983-2015)⁶¹ se preocupó por mostrar en su pintura figurativa la vida cotidiana de las afroamericanas. Consciente de la "responsabilidad de representar a las personas" que le rodeaban se inspiró en su imaginación y en fotografías

⁶¹ Recientemente, del 7 de septiembre de 2024 al 5 de enero de 2025, ha tenido lugar la muestra retrospectiva de *Noah Davis* en el DAS MINSK Kunsthaus en Potsdam (Alemania), curada por Paola Malavassi. La exposición ha reunido más de 50 obras que abarcan la trayectoria práctica de Davis desde su primera muestra en 2007, hasta su prematura muerte en 2015. A iniciativa de Barbican, Londres (Reino Unido) y DAS MINSK, Potsdam que ha podido verse del 6 de febrero al 11 de mayo de 2025 en Barbican, facilitada por Eleanor Nairne and Wells Fray-Smith.

anónimas encontradas en mercadillos, archivos personales, cine, televisión, música, literatura e historia del arte. En Isis estableció un diálogo entre lo cotidiano y lo mitológico. A través de la estrategia ciberfigurativa feminista, Davis retrató a Karon, su esposa, quien performa a la diosa egipcia de la magia, Isis, mediante un traje con alas, abanicado y dorado (fig. 9).

Prácticas curatoriales feministas más que humanas

La curaduría como mediación

La historia de la mediación y su atribución ha ido variando a lo largo de distintos periodos, de ahí que se trate de un término complejo y de difícil interpretación. Si bien, tiene su origen en los movimientos políticos y sociales de los años 60 del siglo XX, se muestra inherente a una ontología de crisis y no goza de una aceptación unívoca.

Mediación

En este sentido, la “mediación” parece enraizarse al calor de visiones de conflicto, o de enfrentamiento a la suerte de su propia etimología; del latín “mediare” o “medius”, “terciar” o “interceder” entre dos partes. El primero en hacer referencia al entorno, o medio fue el filósofo Aristóteles, quién dio vueltas a eso que podemos llamar hendidura, ese “espacio intersticial” donde se encuentran los objetos y las cosas. Esta visión, podemos vincularla a la idea de “intersticio”, o límite, acuñada por Foucault y que luego fue empleada por Deleuze y Guattari, que hacen traducir la mediación como esas prácticas de interrelaciones semióticas entre elementos diversos a través de una confrontación horizontal, es decir, de oposición, en la que se hace evidente un espacio de tensión en su efecto de contraste. De acuerdo con

Fontdevila, el medio se descubrió como una suerte de no-ser que se abre paso entre los seres a la par que la mediación se dedujo como nada más que un “missing link”, o conexión olvidada (Fontdevila 2018a, 63); no obstante, el medio estaba ahí al igual que resto de agencias, por lo que no se trata de un ente inanimado.

**Curadora, mediadora, intermediaria
en el ámbito creativo**

Así las cosas, a partir de los años 80, emerge la figura de la curadora como mediadora intermediaria entre el arte y el público, como una tercera que media entre dos partes “en conflicto”; este es el concepto al que alude justamente una de sus primeras definiciones, la que Rose De Lara plantea en términos de “práctica curatorial” (*curatorial practice*) (Valerio, 2019). En este sentido, la mediación, en el caso particular del ámbito artístico, parece plantearse como el ejercicio de diálogo entre arte y sociedad, en práctica de comunicación entre emisora, mensaje y receptora, agilizando y facilitando el diálogo para transformar, al servicio de la comunidad los objetos y las prácticas artísticas. Entonces, las obras dejan de estar deificadas para construir un pensamiento de forma dialéctica y horizontal; el arte sale así del museo, o institución artística para devolverlo a la esfera pública, como agentes animados o inanimados, quedando así al servicio de toda la población (Valerio, 2019). Bajo una visión antropocéntrica se hace posible gracias al uso de estrategias como la participación y la reapropiación.

Giro educativo o pedagógico

Desde mediados de los años 90 comienzan a desarrollarse distintos proyectos, discusiones y teorizaciones en torno a lo que más tarde se llama el “giro educativo o pedagógico” (*educational turn o pedagogical turn*), en el mundo del arte:

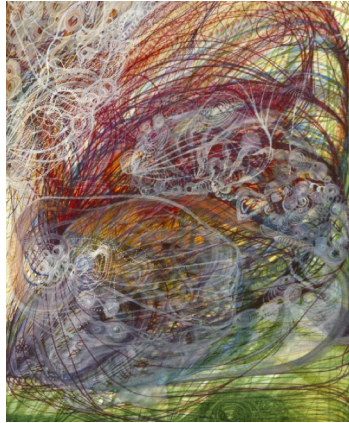


Figura 10. Detalle. *The Flower of William Stringer*. Georgiana Houghton. 1866. Dibujo a lápiz. En *Corps Orbite*, “Cuerpo en órbita”. Pabellón Central.

una nueva mirada sobre la educación y las exposiciones de arte en un momento en el que la Unión Europea discute sobre el plan educativo de Bolonia, mientras que las distintas Documenta y bienales de arte empiezan a poner foco en el tema de la educación, todo ello influenciado por las teorías pedagógicas que desarrolla John Dewey con sus teorías constructivistas y posestructuralistas (Valerio, 2019). Los proyectos relacionados con esta corriente educativa tienen dos contingencias, según Soria Ibarra (2018): quedar en el ejercicio de mera monumentalización de las pedagogías críticas y radicales o, bien aprovechar los discursos contradictorios y la fricción para tratar de desarrollar prácticas complejas capaces de desbaratar determinadas estructuras y barreras culturales, institucionales y sociales. En estos mismos años surge un giro más de tipo “social” a través de una serie de proyectos artísticos que buscan “revincular” el arte con la sociedad.

Poner en relación

En este giro que lleva al arte a centrarse en las relaciones humanas y en el modo de vida, ya no se busca un pasado idealizado ni un futuro utópico que se vincula con la “estética relacional”⁶² de Nicolas Bourriaud (1998/2008), la humanidad está hecha de lazos, que unen a individuos en formas sociales. Georgiana Houghton (1814-1884), pionera del arte abstracto nació en Las Palmas de Gran Canaria, si bien, pasaría gran parte de su vida en el Londres victoriano. En *The Flower of William Stringer* (“La flor de William Stringer”, 1866) guiada por su marcado enfoque espiritista presentó lo vegetal en comunión con lo (in)visible (fig. 10): a través de la automatización de los trazos a modo de espirales, o rectas.

⁶² Bourriaud define “estética relacional” como la “teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan” (1998/2008, p. 142).

La búsqueda de lo relacional planeaba en el despertar de los espectros de Georgiana Houghton. Lo relacional es intrínseco a la obra y a las diversas “formas” vinculares del encuentro, se trata según Borrieaud de “utopías de proximidad” o “micro-utopías” de lo cotidiano. En tal caso, la persona curadora es un agente relacional dentro de un imaginario cercano que aboga por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste. No hay búsqueda de progreso a través de opuestos y conflictos, sino la potencia de inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, o construcciones de alianzas entre diferentes actores. El propósito de la práctica curatorial es poner en relación las redes que el proyecto artístico despliega en el exterior del museo con las que conforman la economía política de la institución artística (Fontdevila, 2017), donde la disrupción más que humana replantea la configuración de mundos a través de lo cocreativo de las fabulaciones feministas, de los imaginarios poshumanos que plantean otras formas de hacer hibridando entidades y temporalidades múltiples.

Giro performativo

Por su parte, el “giro performativo” (*performative turn*) transita entre los conceptos “performance” y “performatividad”; la performance como la conocemos actualmente encuentra sus inicios a finales de los años 60 y principio de los 70 del siglo pasado y florece junto con otras acciones como los happenings, las instalaciones, el arte de acción (*action art*) o el *body art*. De acuerdo con Rose Lee Goldberg, una posible definición de *performance* es la de *live art*, (“arte en vivo”) creado por artistas que relacionan estrechamente sus confrontaciones públicas con los modos de las bellas artes de la época. Conforme a Goldberg, una característica propia



Figura 11. *Encyclopedia of Relations*. Alexandra Pirici. 2022. Registro performance. En *The Milk of Dreams*, “La leche de los sueños”. Pabellón Central.

de la performance es la hibridación, se trata de un género artístico difícil de analizar y ubicar desde la historia del arte, ya que utiliza todas las formas. *Encyclopedia of Relations* (“Enciclopedia de las relaciones”), fue una acción que Alexandra Pirici (1982), bailarina y coreógrafa conocida por performances, presentó en la Bienal de Venecia (2022). Dentro de su investigación sobre las mutaciones más allá de lo humano, Pirici se ha centrado en las relaciones colectivas inspirada en las interacciones simbióticas de la biología y la botánica, así como en las asociaciones entre humanos y tecnología, rocas y olas, plantas y animales (fig. 11).

A finales de los años 80, aparece nuevamente el término en el escrito de Judith Butler titulado *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988). En el texto Butler relaciona el concepto de performatividad con el de género, para poner en evidencia la construcción y los procesos de normativización a los que están sometidos los cuerpos hacia un modelo de género y sexualidad hegemónico, heteronormativo y dual (masculino/femenino), donde todo lo que se salga de dicha norma es condenado y castigado, a su vez el cuerpo tiene cierta capacidad performativa, es decir que puede actualizar de diferentes modos cada vez dichas acciones (Valerio, 2019).

Giro material

Lo que se conoce como “giro material” y “giro performativo”, se produce en la retroalimentación fluida de la agencia material y producción de sentido (Fontdevila, 2018). No se trata de un proceso de producción de conocimiento per se, sino más bien de cómo diferentes autoras pueden reunirse como en una conversación con el cometido de descentrar la

propuesta de sujeto humano moderno. Una lectura conjunta de autoras, en la noción deleuziana de ensamblaje como marco para pensar en términos de compromiso relacional y entrelazamiento de estos diferentes textos (Van den Berg, 2016).

El arte no es entonces sólo un campo transgredido por el realismo y el materialismo; es también un método para convocar y ampliar lo que se considera que son y hacen cuando se extienden más allá de la argumentación filosófica (Cox, Jaskey y Malik, 2015): el "materialismo realista en el arte" (*realism materialism art*) presenta una instantánea del emergente y rápidamente cambiante conjunto de ideas, prácticas y retos propuestos por los realismos y materialismos contemporáneos, reflejando su incipiente reelaboración del arte, la filosofía, la cultura, la teoría y la ciencia, entre otros campos. Ampliando los horizontes y los términos del compromiso con el realismo y el materialismo más allá del contexto en el que han tenido lugar sus desarrollos recientes, a menudo bajo el título de "realismo especulativo" (*speculative realism*).

Encarnamiento

A pesar de la atención prestada en los últimos años, también se han desarrollado otras variantes de la investigación realista y materialista. El feminismo se ha aliado tradicionalmente con el materialismo reenfocando la atención a las circunstancias materiales concretas de los cuerpos, las vidas y las condiciones de trabajo de las mujeres, desconfiando de las pretensiones de verdad científica y metafísica, por temor a que esas pretensiones desempeñarán un papel destacado en el discurso artístico: Donna Haraway, Elizabeth Grosz y Rosi Braidotti entre otras.



Figura 12. De la serie *HELMETS*. June Crespo. 2022. Escultura. **Figura 13.** De la serie *Tunnel Boring Machine*. Teresa Solar. 2022. Esculturas inspiradas en animales y formas de vida prehistóricas. En *The Milk of Dreams*, “La leche de los sueños”. Pabellón Central y Arsenal.

Del mismo modo, muchas teóricas feministas interceden entre las cuestiones del lenguaje y la representación situándose en la capacidad de los cuerpos materiales de afectar y ser afectadas unas por otras, eliminando así la división entre seres humanos y animales no humanos, cuyo interés se ha extendido tanto en la teoría feminista como en la práctica artística. Las feministas materialistas y realistas también han retomado las ideas de Haraway para establecer un contramodelo tanto a las normas de la investigación científica como a las sospechas feministas sobre la tecnología y la ciencia, basándose en el realismo de la ciencia para ampliar el feminismo postestructuralista más allá de las limitaciones impuestas por su énfasis en la construcción discursiva y social y, como con Grosz y Braidotti, para repensar el “encarnamiento” sobre una base realista y/o materialista (Cox, Jaskey y Malik, 2015). En particular, las instalaciones de June Crespo (1982)⁶³, que trabaja desde el gesto afectivo del ensamble del cuerpo situado en relaciones de porvenires distópicos y de experiencias cibernéticas. En su práctica, incidió en esa asociación poshumana mediante tácticas de reapropiación y uso de materiales industriales precarios –fragmentados; extendidos o recombinados– configurados en formas extrañas intuitivas que dejaba abiertas a la reinterpretación posterior. Su serie de esculturas *Helmets* (2022), creadas para la Biennale, parecían sugerir una especie de carcasas (fig. 12).

⁶³ Para su participación en la Bienal de Venecia (2022), June Crespo contó con el apoyo de Etxepare Euskal Institutua. Junto a Teresa Solar Abboud (1985) (fig. 13) fueron las dos únicas artistas del estado que participaron de la exposición.



Figura 14. Detalle de *Translucent shield (calling)*. Özlem Altin. 2022. Collage sobre lienzo. En *The Milk of Dreams*, “La leche de los sueños”. Arsenal.

Curar, cuidar

Recordemos que la palabra “curadora”, “que tiene cuidado de algo”⁶⁴ procede del verbo latino *curāre* “cuidar”, “ocuparse de”. También vinculada al término “conservadora” se utiliza ya en el siglo XVII para denominar a las personas encargadas de instituciones públicas de exposición, como museos, bibliotecas o zoológicos. La multitud de respuestas –desde el público hasta las obras de arte, los artistas, las ideas o la cultura– demuestra que la cuestión es complicada: a pesar de todas las menciones y el cuidado de los distintos aspectos, la historia y la presencia de la práctica del comisariado también están entretejidas con incidentes que demuestran falta de cuidado (Jadwiga, 2016). *Translucent shield (calling)* algo así como (“Pantalla traslúcida llamada”, 2022) una pintura collage de fotografías en blanco y negro, de la artista turco-alemana Özlem Altin (1977)⁶⁵ e impresas sobre lienzo, en la que hibridó imágenes encontradas e imágenes que hizo mientras acompañaba a su amiga en el parto, relacionadas con imágenes de animales y vegetales (fig. 14). Así, la artista forjó una especie de constelación en movimiento, o diagrama visual híbrido. En sus propuestas, Özlem Altin ha explorado el tejido relacional que define como la “interfaz para comunicar, conectar y transmitir conocimiento a través del tacto y el contacto”.

Mediación horizontal

Parece haber llegado el momento de empezar a cuidar del mundo que nos rodea, la inminente catástrofe ecológica, las repercusiones de nuestro pasado colonial y las injusticias estructurales de la sociedad, evidencian la insostenibilidad del sistema actual. En consecuencia, distintas voces proponen formas alternativas de estar en el mundo, basadas

⁶⁴ Una de las acepciones de la RAE (Real Academia Española).

⁶⁵ Özlem Altin ha sido galardonada con el *Hannah Höch Förderpreis*, en 2024.



Figura 15. Detalle *Hair (adjusted to fit)* .
Louise Lawler. 2005/2019/2021.
Instalación, vinilo, *No exist.* 2022. En
The Milk of Dreams, “La leche de los
sueños”. Pabellón Central.

en un cuidado más que humano en el ecosistema. Louise Lawler (1947) asociada con la *Pictures Generation*, junto a Cindy Sherman (1954), Barbara Kruger (1945) y Sherrie Levine (1947), entre otras: ha hecho uso de la fotografía, de la apropiación, examinando y cuestionando los códigos de representación y poder de los *mass media*. Recientemente, Lawler ha experimentado con los efectos digitales: distorsionando, estirando las imágenes en sus intervenciones del espacio. *No Exit* (2022) híbrida diversos métodos fotográficos en una instalación multicapa de reencuentro continuo: fotografías de archivo expositivo han sido colocadas directamente sobre *Hair (adjusted to fit)*, traducido podría ser (“Pelo ajustado”, 2005/2019/2021) (fig. 15) en forma de vinilos que ocupaban toda la sala (Achenbach en Bial, 2022). La experiencia inmersiva de la visión descentrada de lo humano, en una especie de mirada medial animal, en la que juntas percibimos la cara y el pelo, ambas difusas de un humano⁶⁶. Muchas de éstas se basan en esferas alternativas de conocimiento, subvierten la hegemonía de la razón y la lógica "occidentales", las emociones, la intuición, el conocimiento tácito y las necesidades se reposicionan como cimientos simbióticos sobre los que construir futuros solidarios (McDougall, 2022). Son prácticas curatoriales de mediación que imaginan muestras, o “exhibiciones horizontales”, basadas en vínculos frente a un modelo vertical de historia caracterizado por narrativas de exclusión, rechazo y colonización de la otra (Petrešin-Bachelez, 2018).

⁶⁶ Entendemos que para Lawler, como gesto irónico de apropiación, la mediación horizontal en el ecosistema del arte implica una mirada humana-animal de un *Self-Portrait*, de Andy Warhol borroso.



Figura 16. *Femme au panier et coq rouge*. Baya Mahieddine. 1947. Guache sobre tabla. *The Witch's Cradle* "La cuna de la bruja". Pabellón Central.



Figura 17. *Naturaleza viva*. Maruja Mallo. 1943. Óleo sobre tabla. *A Leaf a Gourd a Shell a Net a Bag a Sling a Sack a Bottle a Pot a Box a Container* "Una hoja, una calabaza, una concha, una red, una bolsa, una honda, un saco, una botella, una olla, una caja,"



Figura 18. *Portrait of Madame Dupin*. Leonora Carrington. 1949. Óleo sobre tabla. *The Witch's Cradle* "La cuna de la bruja". Pabellón Central.



Figura 19. *Portrait of the Late Mrs Partridge*. Leonora Carrington. 1947. Óleo sobre tabla. *The Witch's Cradle* "La cuna de la bruja". Pabellón Central.

Las mujeres comisarias

La Bienal de Venecia

Fantasia flotante

En lengua vèneto, *Venésia* una metáfora imaginada, como diría Estrella de Diego, Venecia (Italia) deseada, inventada, que vira nuevamente con la esperanza de ser narrada; fantasía flotante laberíntica, teatral y cósmica para Rosa Martínez (Turner-AECID, 2022). Parfraseando a de Diego (2016), ficción y realidad andan camuflándose pese a ese aparente “engorroso pensamiento occidental”.

Diario de viaje

Venecia fue cuna de la idea de viaje como “descubrimiento”, recordemos a su popular vecino Marco Polo, quién como explorador comerciante de tierras orientales acompañó a su padre y a su tío en su viaje por distintos territorios de Asia. Fábula o realidad, el joven fue protagonista del libro *Los viajes de Marco Polo*, obra también conocida como *El libro de las maravillas del mundo* (1298) (fig. 20). Según cuentan Polo relató sus hazañas al escritor Rustichello de Pisa mientras ambos se encontraban prisioneros en Génova (Italia).



Figura 20. Vista de Venecia, despedida y partida de Marco Polo en 1271. Ilustración. Colección de Bodleian Library (Oxford).

En el manuscrito que escribe Rustichello opera una de las primeras narrativas occidentalizantes del mundo, en tanto crónica popular de viaje hacia “lo desconocido”, cargada de exotismo y misticismo hacia Oriente, convertida en *bestseller*, casi dos siglos antes de la aparición de la imprenta (hacia 1450). Para entonces, ya eran archiconocidas las hazañas de Marco Polo, que hoy podemos leer como el arquetipo humano del “explorador” joven, hombre blanco, comerciante y occidental que fantasea con descubrir gentes y territorios inhóspitos. En la conformación de un relato humano que, a través de la ruta comercial de la seda, se imbuye en el



Figura 21. *Of Whales*. Wu Tsang. 2022. Instalación inmersiva, basada en la novela *Moby Dick* (1851) de Herman Melville. Desde una lente poscolonial, Tsang reimagina cinematográficamente la mirada de la ballena y la diversidad humana de la tripulación del barco. *The Milk of Dreams*, “La leche de los sueños”. Arsenal.

Renacimiento, una etapa de tránsito entre la Edad Media y la Edad Moderna y dotada de etnocentrismo al calor de una narrativa protocolonial y protocapitalista. Recordemos que Venecia fue uno de los históricos epicentros del humanismo renacentista (s.XV).

En efecto, es conocido el vínculo entre el “aventurero” Marco Polo y la figura colonizadora por antonomasia, la de Cristóbal Colón. Según se cuenta la lectura del libro del que es protagonista el primero impulsó a Colón a embarcarse 200 años después en su periplo colonizador por las tierras que hoy se conocen como América y que Colón dispuso de un ejemplar en el que iba realizando sus propias anotaciones. Porque ficción y realidad andan camuflándose.

Venecia, capital de la Región del Véneto al noreste de Italia, Venecia, a la postre, es el lugar donde se celebra cada dos años la Bienal. Este municipio junto con su laguna (mar Adriático) está construido sobre pequeñas islas que se encuentran separadas por más de 160 canales y puentes, que forman parte del Patrimonio Mundial de la Unesco desde 1987.

Conocida como la ciudad de los canales y convertida en una especie de parque temático, Venecia sufre una doble presión demográfica extractiva; por un lado, en la pérdida de habitantes y por otro, en el soporte de más de 30 millones de turistas al año. Paradójicamente, su política municipal neoliberal, que lleva años pasando de este problema, ha implementado una tasa de acceso o “peaje turístico”, efectiva a partir del 25 de abril de 2024. Esta medida análoga a la del peaje de las autopistas para el control de la circulación de

vehículos a motor, cuanto menos irónica, no imagina otros modelos de ética ecológica para la convivencia entre el habitar y la movilidad sostenible donde implementar políticas ambientales situadas, sino que incide nuevamente en el peaje extractivo al ecosistema.

Antecedentes: María Corral y Rosa Martínez

Por primera vez, en el año 2022 la Bienal de arte ha sido curada por una sola mujer, la italiana Cecilia Alemani. En la edición 51ª (2005) ya se había transgredido la norma moderna del “hombre comisario”, gracias a la curaduría de las españolas María Corral y Rosa Martínez; ambas se convirtieron con ello en las primeras mujeres en curar la Bienal de toda su historia y además de distintas generaciones. Si bien, en términos del Pabellón de España en los Giardini, desde la década de los ochenta las propuestas expositivas de arte han sido abordadas por las siguientes mujeres: 1986, Ana Vázquez de Parga; 1988, María Corral; 1990, María Lluïsa Borràs; 1993, Aurora García; 1997, Victoria Combalía; 2001, Estrella de Diego; 2003, Rosa Martínez; 2011, Katya García-Antón y 2022, Bea Espejo. En arquitectura, solo Atxu Amann fue comisaria en solitario oficialmente, 2018 (Turner-AECID, 2022).

Considerada por las críticas como “la más feminista de las Bienales” (DPA, 2005), la muestra recibió al público con mensajes expresados por parte de artistas estadounidenses en clave de reminiscencia situacionista francesa. Así, en esta deriva de “arte callejero” (*street art*) en Venecia, las visitantes del pabellón de Italia podían leer la frase “Se hace historia cuando se hacen negocios” (*You make history when you do*



Figura 22. *Benvenuti Alla Biennale Femminista!* Guerrilla Girls. 2005. Impresión digital sobre papel. Tate Modern (Londres).

business)⁶⁷ de Barbara Kruger⁶⁸ (Vogel, 2005), mientras que en la entrada de la Corderie les esperaba un gran cartel de las Guerrilla Girls que anunciaba irónicamente: *Benvenuti Alla Biennale Femminista!* (“¡Bienvenidas a la Bienal feminista!”) (Serra, 2005) (fig. 22).

Podemos pensar que estas acciones feministas tomaban forma en lógica de performance del activismo artístico, o “artivismo”. Son prácticas disruptivas que inciden en términos sociológicos, si cabe, sobre la idea de estructura social, que se encuentran vinculadas a los movimientos sociales de finales de los años 90, de carácter “alterglobalista” y situadas en el marco del pensamiento postestructuralista y posmoderno. Un activismo artístico que tiene antecedentes en la tradición de vanguardias artísticas de crítica radical de la realidad –de dadá a los situacionistas o el *action art*– (Delgado, 2013) y que nos avanza que esta Bienal fue crítica sí, pero dentro del paradigma humanista, binario, posfordista y posmoderno:

[...] desterritorialización, dislocamiento, descentralizaciones, intensidades, intersubjetividades. La performance coloca el cuerpo y los signos en un estado nómada, transitorio, en el que las experiencias son transformadas. Asocia el artista con un público que debe compartir la intensidad de la experiencia propuesta [...]. Como poéticas de la acción, las performances persiguen una radicalización de las emociones en una especie de ritual.

(Barbosa de Oliveira, 2007, p. 106)

⁶⁷ Instalación *Untitled (Façade)*: *wall tattoo* en la fachada del pabellón de Italia.

⁶⁸ Recibió el León de Oro en la 51ª edición.

La 51ª Bienal de Arte fue curada por las españolas María Corral y Rosa Martínez, recibió una afluencia de más de 900.000 visitantes y en ella coincidieron exposiciones internacionales y 70 pabellones nacionales. En el momento el que tuvo lugar, en los días de la inauguración coincidía con la campaña sobre el referéndum italiano de reproducción asistida, acontecimiento importante para la historia de los derechos de la mujer en tanto que poder evaluar el impacto de los mensajes feministas de la muestra (Ascari, 2023).

Martínez y Corral plantearon dos exposiciones independientes; con ello, quizá sin pretenderlo, daban continuidad a la lógica de lo dicotómico, o cartesiano. A pesar de hacer una crítica al sistema, su fórmula de trabajo reproducía la disociación que la emparentaba en similitud a la lógica capitalista contemporánea: delimitación, fragmentación, especialización y deconstrucción. En la Bienal de 2005 quedaban claros los límites de ambas exposiciones, algo que podía observarse en el concepto de cada propuesta, en los espacios diferenciados y en la selección de cada una de las exposiciones. En este sentido, como confirma Rosa Martínez la muestra “no se realizó en coautoría”:

Las feministas de Milán, en la rueda de prensa que mantuvimos en esa ciudad, preguntaron al presidente de la Bienal por qué la primera vez que se elegía a una mujer como directora se había optado por poner a dos, si es que era — como dice el dicho— porque dos mujeres valen por un hombre. Yo siempre atribuí esa decisión al inconsciente patriarcal, que sigue siendo muy poderoso incluso entre las propias mujeres, y lo cierto es que, en 2007, Robert Storr fue

nuevamente director único y esta opción se ha mantenido hasta hoy.

(en Turner-AECID, 2022, p. 88)

Razón llevaba Martínez y a lo largo de la producción de la Bienal intentaron de alguna forma diluir estas categorías, apoyándose mutuamente; no obstante, la realidad es que el trabajo que crearon no deja de ser el de dos propuestas autónomas y de autoría disociada. “Siempre un poco más lejos” (*Always a Little Further*) de Martínez y “La experiencia del arte” (*The Experience of Art*) llevada a cabo por Corral fueron los proyectos expositivos de cada una de las curadoras. Este enfoque quizá rizomático, que nos retrotrae a Deleuze y Guattari (1980/2015) sin profundizar en ello, no exime para que algunas voces críticas apuntasen que ambas exposiciones parecían complementarse siendo distintas en sus disposiciones físicas y concepciones teóricas. Las comisarias redujeron el número de artistas participantes de unas 300 personas de ediciones anteriores, a unas 90 (Ascari, 2023).

Los recorridos separados de las exposiciones en los Giardini y el Arsenale pusieron de manifiesto una profunda comprensión de la influencia del feminismo, explorando temas como la redefinición del cuerpo, la apropiación del poder político, el uso de la ironía como herramienta para subvertirlo y la evocación de la nostalgia (Ascari, 2023):

[...] Las acciones de Regina José Galindo, una jovencísima artista guatemalteca, pero también poeta, ganadora del León de Oro Artista Joven, menor de 35, heredera de la mejor tradición performativa, entre Ana Mendieta y Marina

Abramovic. Sus acciones tienen la fuerza de la sencillez, como en el doloroso recorrido desde el edificio del Tribunal Constitucional hasta el Palacio Presidencial de la capital de su país, dejando sus huellas sangrientas en el asfalto de la calle [...]

(Cigala, 2005, párr. 11)

Siempre un poco más lejos

Rosa Martínez activa el dispositivo del Arsenale en los 9.000 metros cuadrados de la antigua mampostería donde expone obras de 49 artistas. Para abordar *Siempre un poco más lejos* Martínez tiene como fuentes de inspiración a Corto Maltés, un aventurero de historietas creado por el dibujante y escritor veneciano Hugo Pratt (1927-1995). Maltés convertido para entonces en personaje de culto de la novela gráfica europea y Samuel Beckett (1906-1989), dramaturgo de lo absurdo, quién en sus *Tres diálogos con Georges Duthuit* (primera edición, 1949) invoca un arte “cansado de lo insignificante”.

La exposición que oscila entre “entusiasmo y cansancio” – como afirma Martínez en sus notas– asimila “el espíritu intrépido del trotamundos cazador de tesoros de Pratt y el mundo encerrado y fatalista de los arquetipos beckianos” (Micchelli, 2005). Maltés evoca la tradición del viajero entroncado por similitud con Marco Polo: la del viajero occidental hombre, que supera obstáculos y adquiere poder y control. Si bien, Martínez pretende con su propuesta generar posibilidades cognitivas, presentando narrativas cultivando modos alternativos de percepción. *Siempre un poco más lejos* parece romper con ciertos mitos e implica experimentar

la ilusión romántica de construir un universo transitorio en su reordenación crítica (Ascari, 2023):

[...] no se refería en absoluto a la línea de progreso continuo de la modernidad, sino que hablaba de las derivas rizomáticas del deseo y de la creatividad, así como de la necesidad de avistar el imprevisible horizonte de lo que está por venir.

(Martínez en Turner-AECID, 2022, p. 89)

Este desplazamiento de Martínez “un poco más lejos” le lleva a reflexionar sobre algunos preceptos como la internacionalidad y la reconfiguración de los escenarios de la diferencia económica y social. Según Ascari (2023) el empeño en crear un ágora global transitoria debe enfrentarse a la existencia de un nuevo dominio cultural y tecnológico y propicia en cierta manera la conexión sistémica artistas, disciplinas y público. Y es que Martínez no deja de proyectar una propuesta visual centrada en subvertir la estructura social humana.

Su mirada que entronca con el feminismo de finales de los 90 y 2000: pone el “cuerpo abyecto”, tomando a Julia Kristeva, el cuerpo excluido y deslegitimado, como tecnología disidente o dispositivo de acción colectiva para un agenciamiento de subjetividades humanas en lucha por la transformación de un sistema “biopolítico”. O dicho de otra forma en *Siempre un poco más lejos* habita un discurso que habla del sistema y de las opresiones sí, de lucha y crítica a las mismas también, pero desde una mirada antropocéntrica, esa que concibe que la subversión acontece desde una performatividad en tanto que humana.

No obstante, la potencia de una performatividad más que humana está ya presente y ejemplo de ello fueron las Guerrilla Girls⁶⁹; sin embargo, Martínez parece situar su mirada en clave de semiótica y no acaba de reconectar con la materia, o los afectos. Las Guerrilla Girls⁷⁰ son un colectivo feminista antirracista, referente declarado y agitadoras anónimas. Estas activistas neoyorquinas que se encarnan mediante máscaras en humanas-gorilas tienen como lema: "Haz una cosa. Si funciona, haz otra. Si no, haz otra. Sigue trabajando", en su acción sostienen pancartas con leyendas en inglés: "Mujeres directoras ¡por fin!", "El pabellón francés tiene la exposición individual de una mujer", o "38% de mujeres artistas en las exposiciones colectivas". Y en la sala adyacente se muestran otras proclamas que critican inexorablemente la supremacía del hombre blanco y la subordinación de la mujer en la sociedad (Ramírez, 2005).

Además en las performances de Ana Mendieta, Regina José Galindo, entre otras artistas, los cuerpos se presentan vulnerables, difiriendo así del modelo hegemónico de presentación corporal en el que el cuerpo aparece completo y sin fisuras, seguro y confortable en su puesta en escena. Son cuerpos ausentes, incompletos, fragmentados, cambiantes y abiertos a la transformación. Desafiando la concepción de un sujeto utópico despojado de cuerpo, el que

⁶⁹ <https://www.guerrillagirls.com/our-story>

⁷⁰ Entre el 10 marzo y el 18 junio de 2023, tuvo lugar la exposición *Guerrilla Girls. Portfolio Compleat, 1985-2016*, curada por Yolanda Torrubia y Santiago Olmo. Se trató de una adaptación para el CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea) de la exhibición *Guerrilla Girls. Portfolio Completo* producida por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), entre el 18 de junio y el 24 de octubre de 2021, curada por Yolanda Torrubia. Una de las actividades de la muestra en el CGAC fue una charla con Rosa Martínez sobre la participación de las Guerrilla Girls en *Siempre un poco más lejos*, 2005.

Amelia Jones identifica como sujeto moderno (Garbayo-Maeztu, 2021).

En *Siempre un poco más lejos* (2005) muchas de las obras se producen especialmente para la exposición, algunas se crean en el recinto al aire libre, junto a las largas salas. Según recoge Ascari (2023), Rosa Martínez lamenta no haber podido atender en lo que respecta a la inclusión de artistas de otras regiones. Algo que pone en evidencia que la propuesta paradójicamente está mucho más cerca que lo que la comisaria atisba y versa dentro de la lógica de hegemonía occidental.

La experiencia del arte

El planteamiento curatorial de María Corral (2005) se centra en la conformación de una especie de retrospectiva en el Pabellón Central de los Giardini. Con pretensión nítida en el desafío de la normas convencionales, estimula al pensamiento crítico y a la inclusión de voces artísticas diversas. Suscitando con ello el diálogo sobre la naturaleza compleja y polifacética del ser humano (Ascari, 2023).

Desde un enfoque crítico e independiente, Corral da forma a un discurso sobre “el significado y la relevancia del acto artístico en un mundo dominado por los medios de comunicación, donde la realidad parece a menudo confinada a la representación” (Ascari, 2023). Celebra la exploración artística, la provocación y el poder de la imaginación para redefinir nuestro mundo, algo que también examina en el programa colaborativo con motivo de la 35 edición en la Feria de ARCO 2016 (Artishock, 2016). Redefiniendo la percepción

sobre arte y sociedad, desde la globalización, donde expresa que el arte producido en la última década carece de una identidad dominante y singular, interpela a las visitantes sobre temas concretos vinculados a la cotidianidad del “quehacer artístico”.

La suya es una propuesta anclada en la pretensión de un espacio inclusivo en el que intercambiar experiencias artísticas, ideas y reflexiones. Intensidad, e interconexión de carácter intergeneracional que trata de estimular la contemplación y el gozo (Ascari, 2023), puntualicemos que humano. Ello lo conforma a través de las obras de artistas como Barbara Kruger, Tania Bruguera, Tacita Dean y Candice Breitz, entre otras. Muchas de ellas comparten el rasgo común de imaginar enfoques alternativos con el mundo y evocar respuestas emocionales. En una época caracterizada por la homogeneidad global desafían la conformidad y se esfuerzan por construir universos estéticos únicos que resuenen con la expresión personal.

En su propuesta viaja reflexionando sobre las siguientes cuestiones: nostalgia evocadora de un sentimiento de añoranza y pérdida vinculado a un pasado reciente que no puede ser recuperado. Emociones y presiones psicológicas que conforman la identidad individual. La redefinición del cuerpo, abarcando elementos como la fragmentación, la disolución y la mortalidad. La presencia del poder, la dominación y la violencia en la existencia cotidiana, mediante la crítica sociopolítica y el uso del humor y la ironía como vehículos de expresión. Con ello, para conformar un amplio archivo de exploración y reapropiación, la exposición incorpora imágenes, películas y narraciones preexistentes.

Además, se emplea la abstracción como elemento de contraste, ofreciendo un escape de la abrumadora proliferación de imágenes (Ascari, 2023):

[...] la participación del artista en el proceso de reestructuración cultural y económica de esta sociedad postindustrial así como en la transformación de la identidad del individuo y de la sociedad; la consideración del arte como un acto de resistencia y libertad que rechaza cualquier pensamiento dogmático.

(de Corral, 2014, sin paginar)

Estas experiencias significativas intencionadas, desde una institución, en este caso, la Bienal, que fomenta la presencia de comunidades inclusivas diversas, y que pretende la conversación en torno a lo compartido en medio de la diversidad. De este modo, la persona espectadora puede discernir las cualidades de lo inesperado y lo no convencional y seleccionar a los artistas a través de la fascinación por las ideas que surgen de los restos, los fragmentos, ensayos y bocetos (Ascari, 2023). De hecho, la curadora se preocupa por las condiciones en las que hay que ver la Bienal (con treinta grados y ochenta por ciento de humedad). De Corral (2014) se encarga de que haya agua y café gratis, muchos baños y, someramente de que haya un gran espacio, que fue creado por la artista americana Andrea Blum, con sillas, hamacas, sombrillas y plantas. Un espacio pensado para poder leer el catálogo, pensar en lo visto, comentar con las amigas, “para que la visita a la Bienal no fuese una carrera de obstáculos, sino una verdadera experiencia, una experiencia vivida con la mente, el cuerpo y el alma”.

La propuesta de Corral, parece atisbar lo poshumano, pero se pierde en las emociones y fascinaciones humanas, en las reminiscencias nostálgicas del tiempo lineal moderno, aunque ella apostilla que su muestra “no fue historicista ni lineal” (2014), sino centrada en generar relaciones entre artistas de diversas generaciones que se encuentran debatiendo sobre ideas específicas del arte y de la vida. En su propuesta pretende mostrar lo compartido dentro de la diversidad intentando que el humano espectador admitiera las cualidades de lo inesperado y lo extraño, y abandonando con ello la resistencia a la idea de placer en el arte contemporáneo. En suma, su propuesta curatorial parece quedarse en el exterior, del interior, mirar desde fuera, ya que no aborda lo tensional y lo conflictivo y relega la convivencia en la diversidad a lo anecdótico de la experiencia inmersiva de la inclusión, o dicho de otra forma, a gozar con aquello que sorpresivamente nos une.

Gestos mutantes

El murmullo del bosque es el sonido de las historias, el rumor mágico que activa nuestra capacidad de vida compartida. Toda una declaración de intenciones para la práctica de una escucha, si se quiere, más relacional, que estimule a la disposición de conversar, de generar tentativas colaborativas y permita experimentar lo que pueden llamarse *gestos mutantes*: son aquellos que atraviesan múltiples cuerpos y espacios, enlazan temporalidades y se sumergen en la mediación de la reparación de las heridas emocionales históricas. Por suerte, como dice Gabriela Cabezón

Beatriz González: la facilitadora de la memoria

Cámara⁷¹ “se ha agotado la razón occidental que ha sido muy generosa con una parte del mundo y muy cruel con otra”, con las voces que tradicionalmente han sido ignoradas (Hablemos escritoras, s.f.). Precisamente, la tesis que relata un catálogo de prácticas artísticas de las excluidas y de la transmisión de conocimientos a través de narrativas y prácticas múltiples y heterogéneas tiene conexiones conceptuales y temáticas con los trabajos, por ejemplo de Beatriz González, las exposiciones de Adriano Pedrosa en el Museo de Arte de São Paulo (MASP) o la muestra *Perder la forma humana* (2012-2014).

Recientemente, ha tenido lugar la muestra *Beatriz González. Guerra y paz: una poética del gesto* (2023-2024) en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de México. La exposición, curada por Cuauhtémoc Medina y Natalia Gutiérrez (2023) media la poética de comunicación de González: al modo en el que el cuerpo y los gestos de la artista sirven a su pintura como un vehículo de “comunicación emocional”, de afectos. Vinculada a la

⁷¹ Escritora, periodista y ambientalista argentina, ha publicado en distintos medios como Soy (Página12), Le Monde diplomatique, Revista Anfibia y Revista Ñ (Clarín). Comienza en el campo literario con la escritura de relatos cortos. Tiene publicados varios libros, cabe mencionar *Las niñas del naranjel* (2023) con el que ha ganado el Premio Ciutat de Barcelona de Literatura 2023, el Sor Juana de la Cruz de la Feria Internacional de Guadalajara 2024 y el Premio Fundación Medifé Filba 2024. En esta novela, Gabriela Cabezón presenta la complejidad del discurso colonial y de género, así como el ensamble de diferentes cosmovisiones: se trata de una propuesta coral, o collage, de voces que retoma la historia de la figura de Catalina de Erauso (nacida en San Sebastián) que durante el siglo XVII huiría del convento donde estaba recluida hasta asentarse en México, en su última faceta, bajo la identidad de Antonio de Erauso.

enseñanza y a la curaduría, Beatriz González⁷² (1932) es una de las más destacadas artistas vivas de América Latina: concibe que “el arte cuenta lo que la historia no puede contar” y es precisamente esta cita anónima de la que se reapropia, junto a sus creaciones la que la convierte en una ferviente narradora de las historias olvidadas de su país, Colombia.

La artista se inicia en el campo de la abstracción, si bien, pronto sitúa su mirada en la contemporaneidad de la vida colombiana y en los materiales cotidianos: que la hacen presentarse a nuestros ojos como una “recolectora y ensambladora poshumana”. Corre finales de los años sesenta, entonces, González realiza pinturas basadas en imágenes que recopila de periódicos y revistas, que elabora sobre diversos soportes que podemos interpretar domésticos (como muebles que recoge de mercados locales; cortinas y telones, entre otros). También produce dibujos satíricos y trabaja extensamente con el grabado (Turner, 2020).

La creadora que se reapropia de imágenes que repite desde la iconografía visual crítica e híbrida con el fin de posibilitar la memoria, conecta así con las prácticas vernáculas: se vuelca en el juego de lo popular y en el poder de la subversión (Espejo, 2018) para dotarlas de una “nueva vitalidad visual” (Gutiérrez Echeverri, 2017). Paralelamente, se desempeña

⁷² En el año 2018, la sede del Palacio de Velázquez (Museo Reina Sofía) acogió la muestra dedicada a Beatriz González, curada por María Inés Rodríguez y coorganizada con el CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux y el KW Institute for Contemporary Art de Berlín. La exposición recogía los casi sesenta años de trayectoria de esta artista y presentó una selección aproximada de 150 obras.



Figura 23. Detalle *Auras Anónimas*. Beatriz González. 2007-2009. Instalación sobre cuatro columbarios. Fuente: Catálogo Razonado Beatriz González.

en el campo de la mediación y la curaduría, así funda y dirige el Departamento de Educación del Museo de Arte Moderno (1970-1983) y desde finales de los setenta trabaja como curadora, en la etapa de (1989-2004) como curadora jefa del Museo Nacional de Colombia, entre otros.

El año 1985⁷³ marca un punto de inflexión en su propuesta creativa que le llevara a explorar, más si cabe, su posición crítica respecto a la violencia sistematizada y a ensayar políticas de duelo, de refugio y memoria colectiva en un contexto de vecindad:

Toda su obra reacciona al culto a la violencia que ha caracterizado la política colombiana durante las últimas décadas, aunque las escenas que ella lleva a la tela rehúyen del estilo violento. La suya es una pintura meditativa, serena, que escenifica un duelo que preserva la memoria. Un recóndito lugar donde la artista busca tiempos de paz.

(Espejo, 2018, párr.1)

Ejemplo de ello es su famosa obra de arte público, *Auras Anónimas*⁷⁴ (2007-2009) una intervención artística en la que Beatriz González⁷⁵ transforma cuatro columbarios del Cementerio Central de Bogotá en espacio comunitario de

⁷³ El 6 de noviembre de 1985 se produce la toma del Palacio de Justicia en Bogotá (Colombia) por parte del M-19, un día después tiene lugar la operación militar de “retoma” por parte de la fuerza pública que provoca la muerte de casi un centenar de personas y al menos 11 personas desaparecidas.

⁷⁴ La artista fue galardonada con el *Regional Grant Award* en el sexto International Award for Public Art 2024 en la sección de América Latina, este reconocimiento fue otorgado por el International Institute of Public Art de la Universidad de Shanghái (China).

⁷⁵ Catálogo razonado Beatriz González–BADAC (2018) de la Universidad de los Andes. Puede consultarse en línea.

memoria y sanación colectiva (fig. 23). Ante la amenaza de la demolición de los columbarios, la artista interviene 8.947 lápidas con serigrafía sobre láminas de polipropileno de una serie de variaciones de imágenes de dos cargueros que trasladan cadáveres producto de la guerra junto con otros elementos. Su práctica artística no solo preserva los columbarios, convertidos en patrimonio cultural, sino que genera un lugar vivo de memoria.

Durante su realización alguien me preguntó: ¿cómo se va a llamar la obra? Retomando la idea inicial del proyecto de hacer de los columbarios un lugar de memoria, aludiendo a las víctimas del conflicto armado del país y considerando que en Bogotá no había un lugar para realizar el duelo de las víctimas de la guerra, decidí llamar la obra Auras Anónimas, un monumento para las víctimas anónimas del conflicto armado en Colombia.

(Beatriz González en Ortiz, 2018)

Décadas atrás en los columbarios habían sido enterradas las “anónimas”, las historias de quienes con sus quehaceres habían contribuido en silencio a la construcción de la vida en Bogotá. Los cuerpos espectralizados de trabajadoras, migrantes, víctimas de la violencia y mujeres dedicadas al trabajo doméstico. Sus relatos poco a poco han ido viendo la luz, gracias a la propuesta artística de Beatriz González a la que se unen dinámicas recientes de mediación y memoria como la de los “recorridos para desenterrar las historias de las trabajadoras domésticas en los columbarios” (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C., 2025).

*Adriano Pedrosa en el (MASP):
la (re)visión tridimensional de las historias*



Figura 24. *Acervo em transformação (2015-).* Eduardo Ortega. Fotografía. Fuente: MASP.

Desde 2014, Adriano Pedrosa es director artístico del Museo de Arte de São Paulo (MASP), Brasil. Él también escritor y editor con formación en arte, derecho, economía y escritura crítica, participa de múltiples experiencias en la facilitación curatorial y la gestión artística, como curador adjunto de la 24ª Bienal de São Paulo en 1998; del 31º Panorama de Arte Brasileño (MAM-SP⁷⁶, 2009) y recientemente de la 60 edición de la Bienal de Arte de Venecia (2024) con la muestra “Extranjeros en todas partes” (*Foreigners Everywhere*). Se convierte así en el primer curador latinoamericano de la bienal: una muestra que en palabras de Pedrosa (2024) celebra “lo extranjero, lo lejano, lo extraño, lo *queer*, así como lo indígena”. En ella reúne a más de 300 artistas, en su mayoría procedentes del Sur Global y excluidas del canon artístico normativo.

Lo cierto es que el Museo de Arte de São Paulo⁷⁷ es según su estatuto social un “museo diverso, inclusivo y plural”. Condición que se entrevé en el edificio diseñado por la arquitecta ítalo-brasileña, Lina Bo Bardi: se trata de una obra emblema de la arquitectura moderna latinoamericana e innovadora en la expografía, gracias al diseño de los radicales caballetes de vidrio a la que el centro museístico se traslada en 1968. Como apunta nuestra compañera Mara

⁷⁶ Museo de Arte Moderno de São Paulo.

⁷⁷ Fundado por Assis Chateaubriand en 1947, alberga una colección con más de 10.000 obras, que incluye arte brasileño, arte africano, arte latinoamericano, arte asiático, la colección europea más importante del hemisferio sur, arqueología, vestuario, textiles y fotografía, además de una extensa biblioteca y archivo.

Sánchez Llorens (2014), Bo Bardi refleja en el proyecto del MASP su visión transformadora y precursora “disolviendo los límites entre el museo, la urbe y el público” (p. 113).

En ese sentido la propuesta red de Pedrosa en el museo conecta y dialoga con la experiencia expositiva coral y más que humana de Alemani en *La leche de los sueños* (2022): ambas son de carácter fluido, materializan ejercicios colaborativos de facilitación curatorial, revisitan y resignifican la historia del arte más allá del antropocentrismo humanista: se preocupan por co-crear nuevos lazos asociativos entre entidades diversas, y como ejercicio reparador de convivencia cuentan historias otras, aquellas que tradicionalmente han sido excluidas en la historia oficial.

El equipo curatorial del MASP, en ocasiones se completa con otras colaboradoras, explora las conexiones posibles entre los diferentes fondos del museo; conforma una nueva colección de arte amerindio (no etnográfica sino brasileña); acoge en sus salas arte indígena en muestras individuales o colectivas; co-construye discurso desde las historias cotidianas, de reparación y de urgencias contemporáneas (en su forma procesual; abierta y especulativa) más allá de una historia del arte hegemónica con reminiscencias patriarcales y coloniales. Encarna un espacio-museo abierto, fluido y permeable en el que la sala, como el caso de la muestra *Acervo em transformação* (“Colección en Transformación”, desde 2015), ofrece diversas posibilidades de acceso; de interpretación y desjerarquización de los recorridos. Así, brinda visiones de las obras si se quiere, más relaciones, o tridimensionales gracias a la recuperación del

sistema de caballete de vidrio diseñado por Lina Bo Bardi (fig. 24).

Cabe reseñar la importancia de la serie expositiva, *Histórias*: la palabra en portugués entraña un carácter plural y polifónico; tiene un doble significado en el que conviven tanto la ficción como la no ficción. De *Histórias outras*, que fomentan nuevos debates y preguntas para facilitar la reconsideración, la revisión y la reescritura de las historias de las olvidadas. Son narrativas más abiertas, diversas, inconstantes, insurgentes, preliminares y en conflicto.

Es el caso de la exposición *Histórias afro-atlânticas* (2018) curada por Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz y Tomás Toledo y que surge del deseo y la necesidad de establecer paralelismos, fricciones y diálogos en torno a las culturas visuales de los territorios afroatlánticos: sus experiencias, creaciones, cultos y filosofía.

La muestra *Histórias das mulheres: artistas até 1900* (2019), con propuesta curatorial del MASP –Julia Bryan-Wilson, Lilia Schwarcz y Mariana Leme– presenta casi un centenar de obras que datan de los siglos I al XIX que visibiliza historias narradas a través de objetos elaborados por mujeres que vivieron en el norte de África, América (antes y después de la colonización), Asia, Europa, India y el antiguo Imperio Otomano.

La exposición *Histórias feministas: artistas depois de 2000* (2019) curada por Isabella Rjeille (MASP), se organiza en diálogo y encuentros divergentes transhistóricos,

transnacionales y transestructurales con *Historias de mujeres* y presenta obras de 30 artistas y colectivos surgidos en el siglo XXI que trabajan desde perspectivas feministas, ampliando un debate que cobra visibilidad en las artes visuales entre las décadas de 1960 y 1980, y que continúa intersectando luchas, narrativas y saberes: esta exposición toma el potencial transformador de los feminismos, material y simbólicamente, como base para proponer otras narrativas y formas de conocimiento, relación, poder e imaginación.

La muestra *Histórias indígenas* (2023-2024), en colaboración con el Museo de Arte Kode Bergen (Noruega) presenta diferentes perspectivas sobre las historias indígenas de América del Sur, América del Norte, Oceanía y Escandinavia, a través del arte y la cultura visual, curadas por artistas e investigadoras indígenas o de ascendencia indígena, reuniendo obras de diversos medios y tipologías, orígenes y períodos, desde el período anterior a la colonización europea hasta la actualidad. Curada por Abraham Cruzvillegas (Ciudad de México); Alexandra Kahsenni:io Nahwegahbow, Jocelyn Piirainen, Michelle LaVallee e Wahsontiio Cross (Ottawa, Canadá); Bruce Johnson-McLean (Cambera, Australia), Edson Kayapó, Kássia Borges Karajá e Renata Tupinambá, curadoras-adjuntas de arte indígena, MASP; Irene Snarby (Tromsø, Noruega; Kode); Nigel Borell (Auckland, Nueva Zelanda) y Sandra Gamarra (Lima, Perú), y el equipo de coordinación curatorial de Adriano Pedrosa y Guilherme Giufrida, MASP.

Las transformaciones emprendidas en el MASP durante la estancia de Adriano Pedrosa (desde el 2014), situadas en el debate del campo museológico latinoamericano. No

obstante, friccionan lo transescalar, habiendo llegado recientemente a las instituciones de arte europeas, y españolas en el último lustro. Estas fricciones están relacionadas con el porvenir re-ensañador feminista más que humano, con la estrategias decoloniales, con la reconstrucción de la memoria y la reparación colectiva en clave de género, con la ética ecológica, con la inclusión de las poéticas-narrativas otras y con el bienestar común. Que hoy imaginan, proyectan, cuentan y median episodios ausentes de la historia oficial en lugares paradigmáticos de la historia del arte hegemónica. Ahondan en el intento de disolución de la relación jerárquica entre las instituciones museísticas. En el caso del Museo de Arte de São Paulo con la implementación de mecanismos de escucha y diálogo con las comunidades, y a través de acciones desarrolladas por la unidad de Mediación y Programas Públicos: con la comprensión crítica del museo como un dispositivo que ha sido, durante décadas, una instancia de consolidación de asimetrías y de exclusión de ciertos saberes y visualidades de las narrativas oficiales (Fabris y Oliveira, 2022).

*Perder la forma humana (2012-2014):
transcuraduría red*

*Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina (2012-2014)*⁷⁸ indaga en las nuevas formas de relación entre arte y política, que emergen en distintos contextos de América Latina (Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil, Chile, Perú, México, Colombia y

⁷⁸ El periodo abarca desde que se muestran los resultados de la investigación en el Museo Reina Sofía, de Madrid, en 2012, hasta que tiene lugar en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina, en 2014.

Cuba) durante un período concreto⁷⁹ de violencia política y represión contra los cuerpos. Como dice Ana Longoni (2013), investigadora independiente del CONICET⁸⁰; profesora y co-coordinadora de la red de la muestra: el experimento destaca por “su capacidad de exhumación de muchas experiencias de la historia cultural”, “desconocidas u olvidadas”, de documentación, puesta en discusión y de activación crítica en el presente.

Desde el principio, *Perder la forma humana* ha sido reconocida como una exposición crítica de exploración a contrapelo, abierta a la discusión pública. Concebida como una “investigación aplicada”, menciona Jaime Vindel (2014) investigador titular del CSIC⁸¹ y co-coordinador del proyecto. En otras palabras, un “modo de hacer” que por un lado, complejiza el relato y saca a la luz las historias ocultas y por otro, muestra los avances y resultados del proceso que abre a la comunidad para ponerlos en cuestión más allá de lo académico (Longoni, 2013).

El proyecto facilitado por una plataforma independiente, la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur)⁸², a través de 31 investigadoras⁸³ procedentes de diversos países de América

⁷⁹ El lapso histórico considerado se inicia en 1973, año del golpe de Estado de Pinochet en Chile, y se extiende hasta 1994, cuando el Zapatismo inaugura un nuevo ciclo de protestas. Período en el que el neoliberalismo se consolida como hegemonía.

⁸⁰ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina).

⁸¹ Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España).

⁸² Iniciativa de pensamiento y toma de posición colectiva fundada en 2007, conformada por decenas de investigadoras y artistas dispersas en distintas partes de América Latina y Europa.

⁸³ Curaduría: Roberto Amigo, Halim Badawi, Dorota Biczal, Fernanda Carvajal, Lía Colombino, Nicole Cristi, Fernando Davis, Marcelo Expósito, Cora Gamarnik, Francisca García B., Isabel García Pérez de Arce, David Gutiérrez Castañeda, Sol Henaro, Andrés Keller, Malena La Rocca, Ana Longoni, Miguel

Latina y de España. A su vez, extendida a participantes heterogéneas involucradas activamente en el proceso, apunta de algún modo a una experiencia colaborativa de “transformación molecular” (Rolnik y Guattari, 2005/2006). La muestra de resultados que alberga más de 600 obras, en su mayoría situadas en lo corporal y lo documental (fotografía, vídeo, material gráfico y sonoro)⁸⁴ se realiza en

A. López, Daniela Lucena, Javiera Manzi, André Mesquita, Fernanda Nogueir, Glexis Novoa, Felipe Rivas San Martín, Luisa Fernanda Ordóñez Ortégón, Sylvia Suárez, Mabel Tapia, Emilio Tarazona, Paulina Varas, Ana Vidal, Jaime Vindel y Rachel Weiss. Equipo coordinador: Ana Longoni (Argentina), Mabel Tapia (Argentina), Miguel A. López (Perú), Fernanda Nogueira (Brasil), André Mesquita (Brasil), Jaime Vindel (España) y Fernanda Carvajal (Chile).

⁸⁴ Artistas: 3Nós3, Abderhalden, Elías Adasme, Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), Patricia Alfaro, Alfredo Alonso, Alejandro Amdan, Roberto Amigo, André, Anuro Gauna (Guillermo Giampietro), Archivo Hasenberg – Quaretti, Andrés Arizmendy, Arte al Paso, Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo), Aspix, Denise Henriques Assis Trindade, Fernando «Coco» Bedoya, Bernardita Birkner, Luiz Fernando Borges da Fonseca, Marcela Briones, Paulo Bruscky, Rafael Bueno, Maris Bustamante, CADA (Colectivo de Acciones de Arte) (Raúl Zurita; Fernando Balcells; Diamela Eitit; Lotty Rosenfeld; Juan Castillo), Antonio Carlos Callegari, C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo – Tarifa Común), Héctor Carballo, Becquer Casaballe, Francisco Casas, Centro de Livre Expressão, João Chagas, Colectivo Los Bestias, Lia Colombino, Comunidad de Santa Teresita – Etnia Chiriguano, Mario Sérgio Conti, Pedro Cornejo, Gregorio Cramer, Armando Cristeto, Cucaño, Juan Dávila, Guillermo Deisler, Gerardo Dell’Oro, Horacio Devitt, Wladimir Dias-Pino, Gonzalo Donoso, Luz Donoso, Cynthia Dorneles, Leonhardt Frank Duch, El Marinero Turco, Ricardo Elkind, Emei, Emel, Equipe Bruscky & Santiago, Paz Errázuriz, Ticio Escobar, León Ferrari, Diego Fontanet, Belisário Franca, Caio França, Gambas al Ajillo, Gang, Daniel García, GAS-TAR (Grupo de Arte Socialista – Taller de Arte Revolucionario), Carlos Gatica, Eduardo Gil, Antonio Gonçalves Filho, Gordoloui (Luis Alfonso), Eduardo Grossman, Grupo Chaclacayo, Alberto Harrigan, Walter Heynowski, E.P.S. Huayco, Roberto Jacoby, Eduardo Kac, Guillermo Kexel, Las Yeguas del Apocalipsis, Pablo Lassansky, Pedro Lemebel, Carlos Leppe, Alejandro Leroux, Elena Llosa, Guillermo Loíacono, Eduardo Longoni, Marcos López, Kena Lorenzini, Emmanuel Lubezki, Madres de Plaza de Mayo, Oscar Malca, Luís Manetti, Mario Manusia, Mapa Teatro Laboratorio de Artistas, Liliana Maresca, Markito (Marcus Vinicius Resende Gonçalves), Alfredo Márquez, Meire Martins, André Martirani, Ney Matogrosso, Glauco Mattoso, Mónica Mayer, Gianni Mestichelli, Leila Micollis, Marcelo Montecino, Alejandro Montoya, Movimiento 19 de abril, Horacio Mucci, Mujeres por la Vida, Nelson Muñoz Mera, Luis Navarro Vega, Carlos Negro Tirabassi, Ángeles Negros, No-Grupo, Novissimo, Glexis Novoa, Domingo Ocarranza

tres lugares: las salas del Museo Reina Sofía en Madrid, entre el 25 de octubre de 2012 y el 11 de marzo de 2013. Poco después, del 23 de noviembre de 2013 al 23 de febrero de 2014, en el Museo de Arte de Lima, Perú para finalmente mostrarse del 20 de mayo al 10 de agosto de 2014, en el Museo Universidad Nacional de Tres de Febrero de Buenos Aires, Argentina. Las tres exposiciones se organizan en colaboración con la AECID⁸⁵.

Cabe reseñar, que la curaduría de RedCSur, puede leerse como una práctica de reparación colectiva dentro de un proyecto “híbrido”. Esto es, combina prácticas de acción desde la creación asociativa de nuevos objetos, prácticas y redes (García Canclini, 2003), de ahí que tome forma como una investigación de curaduría red; una muestra con dos itinerancias; un libro-catálogo y glosario⁸⁶ a modo de “caja de

Bouet, Luisa Fernández Ordóñez, Rubén Ortiz Torres, Álvaro Oyarzún, Clemente Padín, Esteban Pages, Hernán Parada, Sérgio Péo, Pepitito Esquizo (Carlos Ghioldi), Roberto Pera, Antonio Pérez, J. Pérez, Periférico de Objetos (Ana Alvarado, Daniel Veronese, Emilio García Wehbl, Román Lamas, Paula Nátoli), Néstor Perlongher, Gustavo Piccinini, Picun (Roberto Barandalla), Pinochet Boys, Piri, Poetas mateístas, Polvo de Gallina Negra, Dea Pompa, Joan Prim, Olkar Ramírez, Domingo de Ramos, Jaime Rázuri, Richiger, Adrián Rocha Novoa, Herbert Rodríguez, Miguel Ángel Rojas, Rolf y Heidi, Gustavo Romano, Juan Carlos Romero, Karto Romero, Manga Rosa, H. Rosas, Lotty Rosenfeld, Enrique Rosito, Vicente Ruiz, Pablo Salas, Osvaldo Salerno, Daniel Santiago, Gerhard Scheumann, Darío Schwarzstein, Edward Shaw, Lucio Solari, Solidarte/México, Julieta Steimberg, Sylvia Suárez, Taller NN, Alfredo Távara, Bráulio Tavares, Toleanálisis, TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas), TIM (Taller de Investigaciones Musicales), TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), Toledo, Carlos Troncoso, Marco Ugarte Atala, Héctor «Puchi» Vázquez, Luis Navarro Vega, Wagner Dante Veloni, Ral Veroni, Enrique Viegas, Horacio Villalobos, Carlos Villoldo, Vitão, VSP (Viajou Sem Passaporte), VV. AA. (post-NN), Enrique Wong, Dani Yako, Tim Yohannan, Sergio Zevallos, Silvio Zuccheri.

⁸⁵ Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

⁸⁶ La itinerancia en Buenos Aires realizó una nueva edición del libro-catálogo, en este caso bilingüe para ampliar su alcance.



Figura 25. Un grupo de Madres de Plaza de Mayo se dirige hacia la Casa de Gobierno, Buenos Aires, ca. Omar Torres. 1982. Fotografía. Fuente: *Perder la forma humana* (VV.AA., 2022).

herramientas”; varias actividades, conversatorios y lugares compartidos (en el contexto de cada uno de los tres espacios), así como un archivo somático, en movimiento.

Tanto que afectiva, la curaduría deviene en las interacciones, los contagios y las afinidades entre unas prácticas aparentemente desconectadas y, ciertamente cartografiadas en “esos vínculos impensados” (Longoni, 2013). Su mediación se sitúa en las formas creativas de acción excluidas de los marcos normativos de la militancia política (a través de soportes precarios como la serigrafía, la *performance*, el vídeo, la acción poética, el teatro experimental y la arquitectura participativa) y por ende, en los espacios donde éstas acontecen ajenos a la institución artística (la calle, los lugares de encuentro marginales, un festival *punk*, etc.) (Longoni, 2013).

En ese sentido, puede inferirse que dicha propuesta curatorial desborda en lo performativo, al menos por dos motivos: lo corporal se constituye como epicentro de sus políticas visuales, a través de las performances, las intervenciones o las artes de acción. Y su investigación abierta a la exposición pública potencia dinámicas dialógicas y comunitarias para la reconstrucción; mediación y la reparación histórica. De hecho, su potencial relacional reside tanto, en las conexiones que se generan en la recomposición entre arte; ciencias sociales y política, como en la mediación y la comunicación de redes de poética alternativas desde prácticas que construyeron en el contexto y tiempo referido comunidades de reparación de lazos (fig. 25). Tejidos que

pueden ser agrupados en torno a tres núcleos⁸⁷: las políticas visuales impulsadas por movimientos sociales como las Madres de Plaza de Mayo en Argentina y Mujeres por la Vida en Chile; las desobediencias sexuales, que incluyen experiencias de travestismo y corporalidades que impugnan la construcción normativa de género con estrategias performativas *queer*, herederas del feminismo artístico; y la escena *underground*, a través de la música, la fiesta y la ética del “hazlo tú misma”.

No obstante, pese a que *Perder la forma humana* no se presenta a sí misma como una exposición feminista, en opinión de la historiadora del arte chilena Carolina Urtubia (2013) –tomando la idea de la crisis del método tradicional en la historia de Joan Scott (1991/1993) y recuperando el concepto de “museo virtual feminista” de Griselda Pollock (2007)– sí atiende a una “metodología feminista”. Al menos en dos estrategias, por un lado, cuestiona los métodos tradicionales mostrando una tensión clara entre las “minorías” y la institución. Y por otro, lleva a cabo una especie de crítica gestual “desde adentro”, donde las obras cobran un sentido nuevo y el museo diluye sus límites mutando hacia un espacio de encuentros, o conversatorios (Urtubia, 2013).

Al hilo de estas reflexiones, decir que pese a que *Perder la forma humana* tampoco se define a sí misma como feminista poshumana, sí atiende a una mirada más allá de lo humano. Algo que se evidencia tanto en la descentralización de un sujeto de concepción humana, en su caso, en clave

⁸⁷ Información extraída del folleto de la muestra *Perder la forma humana* (2012-2013), sita en el Museo Reina Sofía.

patriarcal; neoliberal, colonial y de resistencia política normativa. En su incipiente condición posantropocéntrica, donde lo corporal performa desde lo más que humano, a través de una triple capa: una, la técnica de acción y performance *queer*. Dos, el ensamble horizontal de los fragmentos, las historias y las prácticas otras, que colaborativamente son narradas a través de la hibridez. Y tres, en la emancipación de esos “cuerpos destrozados, mutantes” otros que como sujetos políticos emergen en la metamorfosis somática entre “el terror y la fiesta”.

Estos “vínculos impensados” atienden a otros modos de convivencia (reparadores e inclusivos) que hacen presagiar su condición feminista poshumana. Además de en los testimonios narrados en el catálogo (2012): [...] al mismo tiempo, parecen operar como dispositivos que incitan a perder o transformar las formas de lo humano y nos interpelan con los perturbadores signos de **un devenir poshumano de los cuerpos** y la sexualidad (p. 98). Advirtiendo su capacidad desantropocentrista pensemos esta muestra como un organismo vivo, esto es, como un enredo corporal desde/para unas redes de afectos y cuidados. Que comprende otros “modos de hacer”, en el trasunto de lo que la curadora bogotana y museóloga, Cristina Lleras (2021) llama “transcuraduría” y más allá de lo curatorial. Esta práctica implementa metodologías que enfatizan la interacción social y las relaciones sociales, abogando por la “creación colectiva” y la experiencia más allá de la creación de objetos para abarcar las narrativas. Un modelo para generar alianzas y en el que las entidades múltiples no son meras recipientes.



Figura 26. Un grupo de mujeres vestidas de negro con pañuelo blanco en la cabeza, símbolo de las Abuelas y Madres de la Plaza de Mayo. Todas entrelazadas conforman un pañuelo. Marcha por el *Día de la Memoria* (24-M), en Buenos Aires, ca. Fotografía. Rodrigo ABD. 2025. Fuente: (AP). *El País Argentina*.

Así pues, *Perder la forma humana* teje su tránsito “molecular” hacia “lo feminista más que humano, o poshumano” en su gestualidad mutante del porvenir colectivo. Y en el ensamble de los fragmentos de los cadáveres que vuelven a la vida para ser reinventados desde sus tumbas, para que otros cadáveres puedan revivir y volver al principio (Godoy, 2012). Gestos que a su vez son compartidos con las prácticas y narrativas feministas otras para sobrevivir al terror de lo “necro”.

Hablamos de unas prácticas de afectos que atienden a los vínculos reparadores y a los mensajes de *utopía para las generaciones futuras* (fig. 26). Ponemos fin a este epígrafe acompañadas de las palabras del escritor chileno y activista *queer*, Pedro Lemebel (1952-2015) –en su célebre manifiesto⁸⁸ leído en voz alta en 1986⁸⁹ – y de las perlas y cicatrices que como *necrológica a gritos*⁹⁰ dedica Paul B. Preciado (2019) a Lemebel, su madre indígena: “nos arrancarán de la historia los libros que ya no escribirás. Pero no tu voz. Y nacerán otra vez mil niños con la alita rota y mil niñas que llevarán tu nombre. Pedro Lemebel. Mil veces, en mil lenguas”.

⁸⁸ El texto, *Manifiesto (hablo por mi diferencia)* fue leído públicamente por Lemebel en septiembre de 1986, en la estación de ferrocarril Mapocho de Santiago de Chile, mientras se llevaba a cabo una reunión clandestina de disidentes de izquierdas. Pedro Lemebel falleció en enero de 2015. Se puede visitar la instalación-acción *Manifiesto. Hablo por mi diferencia* (1986) en la colección del Museo Nacional Reina Sofía (MNCARS), en la Sala 001.06 – El día del héroe.

⁸⁹ Recuperado de la revista *Anales de la Universidad de Chile*. Núm. 2 (2011): serie 7.

⁹⁰ Publicada originalmente el 25 de enero de 2015 como *Perlas y cicatrices para Pedro Lemebel*, en la revista *El estado mental*. Forma parte del volumen de Preciado, *Un apartamento en Urano* (2019).

¿Sueñan las mariposas con ser humanas?

La ficción de lo más que humano



Figura. 27. *Let's Kill Nicole*.
Jamian Juliano-Villani. 2019.
Acrílico sobre lienzo. *The Milk of
Dreams*, “La leche de los sueños”.
Arsenal.

Corre 1968, un año convulso en todo el mundo en el que tienen lugar numerosos acontecimientos: la guerra de Vietnam, la matanza de Tlatelolco en México, los asesinatos de Martin Luther King y Robert Kennedy, la Primavera de Praga y el Mayo francés, entre otros.

En este momento de eclosión de la revuelta social posmoderna sale a la luz la novela de ciencia ficción “¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?” (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*). Su autor Philip K. Dick presenta un futuro postapocalíptico distópico: tras un holocausto nuclear, los escasos humanos supervivientes que no han emigrado a Marte conviven con unos androides parecidos a ellos, donde los mismos animales han llegado a ser tan raros que incluso son suplantados por imitaciones eléctricas (BNE). Esta obra le valió a Dick una nominación a los Premios Nebula⁹¹.

Casi quince años después, en 1982, el relato del sueño de los androides convertido en imaginario popular dio origen a la película *Blade Runner*, de Ridley Scott. Aunque inicialmente fue un film incomprendido sin buenas críticas, poco tiempo después se transformó en clásico de culto y llegó a ser un icono del cine de ciencia ficción. Al parecer, a Philip K. Dick no acabaron de agradecerle las distintas

⁹¹ Galardones otorgados anualmente desde 1965, a las mejores novelas de ciencia ficción y fantasía por parte de la Asociación de Escritores y Ciencia Ficción y Fantasía (*Science Fiction and Fantasy Writers Association*), de Estados Unidos.

versiones de la adaptación de su obra; no obstante falleció pocos meses antes del estreno de la película por lo que no pudo verla terminada (Martín, 2022).

Dick, preocupado por las relaciones humano-máquina realizó en la fábula *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) una descripción de un San Francisco (California) futurista en el que animales orgánicos y robóticos convivían en las azoteas de los edificios de apartamentos y diseñó una trama de conflicto y convergencia entre formas de vida biológicas y mecánicas, entre humanos y animales (Heise, 2011) (figs. 27, 28, 29 y 30).



Figura 28. *Deutsches Mädchen*. Hannah Höch. 1930. Collage. *Seduction of the cyborg*, “La seducción del ciborg”. Arsenal. **Figura 29.** *Predators 'R Us*. Andra UrsuȚa. 2020. Escultura. *The Milk of Dreams*, “La leche de los sueños”. Pabellón Central.

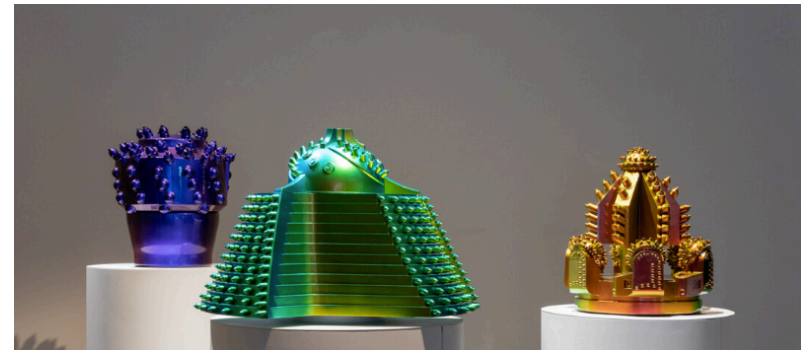


Figura 30. ORBITAL. Monira Al Qadiri. 2022. Esculturas giratorias, impresión en 3D. *The Milk of Dreams*, “La leche de los sueños”. Arsenal.

Planteó un escenario en el que gran parte de la población humana superviviente emigraba a las colonias extraterrestres. Abordaba un significado de lo humano dentro de los límites prefijados de la condición humana occidental y recreaba el binomio natural-artificial. Su distopía defendía que la figura humana producida y reproducida



Figura 31. *La Mort de Kennedy*.
Unica Zürn, 1964. Tinta sobre papel.
Corps Orbite, "Cuerpo en Órbita".
Pabellón Central.

tecnológicamente, entraba en colapso, en un proceso progresivo de suplantación por el "alien".

Este momento "alien" de la narrativa occidental serviría a juicio de Heise (2011) para dar cuenta de al menos dos premisas: una, resaltar lo compartido por los humanos con el objeto de fomentar la unificación de formas benignas de globalización, universalismo y cosmopolitismo; y dos, allanar el camino para que la afirmación de las diferencias quede relegada a un momento más antiguo, pretecnológico. En efecto, la representación alienígena de Dick se enmarca dentro de un escenario clásico posmoderno que deconstruye, es decir, potencia el binario humano-no humano operando en la lógica cartesiana de exclusión social de la alteridad.

Fredric Jameson (2005) considera que la representación de los alienígenas florece en la ciencia ficción angloparlante de los años sesenta y setenta (fig. 31), mientras que a partir de principios de los ochenta la ciencia ficción muta del alien como copia perversa del humano a la representación del otro alienígena como él mismo, es decir, el androide, cuya diferenciación del robot anterior asegura una forma necesariamente humanoide. En este lapso se produce una especie de autoconciencia o reflexividad hegeliana en el género, donde nuestra atención y preocupación como lectoras se vuelven hacia el interior hacia el "cogito androide" (*android cogito*), sobre la laguna o defecto del yo (Heise, 2009).

Esta etapa de transición se produciría según Jameson en *Blade Runner* (1982) sin comentar el contexto derivado de la



Figura 32. *L'École de la vanité*. Jane Graverol. 1967. Óleo y collage sobre cartón. *The Witch's Cradle*, "La cuna de la bruja". Pabellón Central.

novela de Philip K. Dick, o la larga tradición de ciencia ficción de seres humanos producidos o copiados tecnológicamente, que pasa por *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, *Brave New World* ("Un mundo feliz", 1932) de Aldous Huxley, *The Island of Dr. Moreau* ("La isla del doctor Moreau", 1896) de H. G. Wells y, en última instancia, *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley y *Der Sandmann* ("El hombre de arena", 1816) de E.T.A. Hoffman (ctd. en Heise, 2009).

En lugar de limitarse a desplazar al alienígena en favor del androide, la ciencia ficción de comienzos del siglo XXI, reflexiona en torno a la figura del alienígena, la del androide y la del animal, a menudo biológicamente alterado, evolucionado o ciborgizado (fig. 32). De hecho, la primera ola de teorización en torno al concepto de poshumanismo -el cuestionamiento filosófico de la centralidad de lo humano-, expone Heise, se produce a cargo de estudiosas como Donna Haraway y N. Katherine Hayles, se centra en la figura del ciborg y en formas de conciencia basadas en la máquina. Para transitar a otros escenarios, teóricas como Cary Wolfe (ritos animales y zoontologías) y Barbara Herrnstein Smith han utilizado el término para reconsiderar la identidad humana en relación con el animal (Heise, 2009) (fig. 33), o la misma Haraway con su *Manifiesto de las especies de compañía* (2003/2016) y *¿Qué dirían los animales si les hiciéramos las preguntas correctas?* (2012/2018) de Vinciane Despret:

[...]¿está la tecnología cambiando las mentes y los cuerpos de los humanos tan profundamente que deben ser considerados una nueva especie? Y el conocimiento cada vez mayor que tenemos de los animales y los humanos, ¿justifica ya la



Figura 33. *Froschschultergürtel (Ergänzung zum menschlichen Bewegungsapparat)*. Birgit Jürgenssen. 1974. Lápiz, y lapiceros de color sobre papel hecho a mano. *The Milk of Dreams*, "La leche de los sueños". Pabellón Central.

distinción ontológica absoluta entre ellos que el humanismo occidental ha establecido en el pasado? Aunque diferentes en sus puntos de partida, estas dos cuestiones convergen en su incertidumbre sobre la condición del ser humano como especie biológica y, por tanto, circunscriben un "giro posthumano" en la filosofía, el arte y la literatura recientes.

(Heise, 2011, p. 454)

Asimismo, el relato especulativo estadounidense, desde *Star Trek* (1966-1969) hasta la *Trilogía Xenogénesis* (1987–1989/2021) de Octavia Butler, ha recurrido al alienígena como una figura de diferencia de clase, racial, étnica, nacional o religiosa, con la implicación de que lo alienígena es, en última instancia, conocible y asimilable, dadas las condiciones epistemológicas, políticas y sociales adecuadas. Y en este sentido expone Heise (2009) la ciencia ficción de fuera de Estados Unidos, por el contrario, también han hecho hincapié en la incognoscibilidad radical de las ecologías, biología y culturas auténticamente alienígenas.

En otras palabras, los alienígenas se presentan a menudo como una mixtura de lo que podríamos denominar dimensiones emergentes y residuales del desarrollo orgánico y cultural (según la terminología de Raymond Williams, 1980/2005). Heise (2009) argumenta que encarnan por un lado, los posibles futuros tecnológicos de la humanidad y, por otro, formas de biología que en la filosofía occidental se han asociado a menudo con un pasado que necesita ser superado para que emerja una humanidad auténtica.

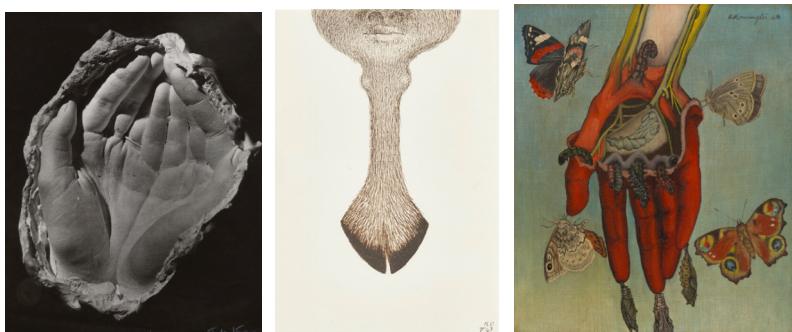


Figura 34. *To See the Earth before the End of the World.* Precious Okoyomon. 2022. Instalación. *The Milk of Dreams* "La leche de los sueños". Arsenal.

En coherencia con ello, nuestra urgencia ontológica no radica en reflexionar qué significa ser humana, sino en atender de una forma ético crítica a la cuestión de la disociación, o desconexión en Tierra, entre lo humano y lo no humano. En buena medida esta disociación resulta de intentar dar cuenta, durante siglos a la pregunta anterior, una narrativa hegemónica refrendada por aquellos paradigmas que se centran en abordar la condición humana de un modo moderno, normativo y binario. El cambio de enfoque hacia una condición más que humana desde una mirada del género precisa de críticas creativas que incidan en la transformación de esa disociación en reconexión. De ahí que nuestra intención devenga en trabajar el ensamble y el reenfoque para una convivencia mediada en la diversidad, de esa forma, al igual que muchas autoras, interpelamos a la siguiente cuestión: ¿en qué nos estamos convirtiendo?

Podemos pensar entonces que la acción de comunicar, la de cultivar mundos o imaginar futuros cercanos, se asemeja a la práctica del juego. Ante dicho escenario jugamos a pasarnos patrones (Haraway 2016/2019), nos afanamos en la tarea de expandir diálogos impregnados por cuerpos diversos, deseos y significados desbordados.

Las "figuras de cuerdas" (*String Figures*) tratan de esto: de los cuerpos-hilo hechos de ensambles y que se representan a modo de cartografías de nuestra convivencia en Tierra. La coexistencia requiere entonces, no de pasar de largo de las situaciones incómodas sino, más bien, de implicarse cuidadosamente en la labor de desentrañar nudos, de atravesarlas y de generar, en la medida de lo posible, propuestas creativas para abordar los vínculos, los lazos que



Figuras 35. *Surreal study*. Ida Kar. 1940. Fotografía, gelatina-bromuro en papel. **Figura 36.** *Der Spiegel der Genoveva*. Meret Oppenheim. 1967. Litografía *offset* sobre papel vegetal. **Figura 37.** *The Decoy*. Edith Rimmington. 1948. Óleo sobre lienzo. *The Witch's Cradle*, "La cuna de la bruja". Pabellón Central.

recordemos, no son solo humanos. Esta mirada nos reposiciona en tanto que humanas interdependientes del resto de entidades, hagamos etnografía de "fricción" (Tsing, 2005/2021) y "pensemos-con" las demás (Haraway, 2016/2019; de la Bellacasa, 2012).

De ahí que para dar nombre a este apartado hayamos decidido llevar a cabo una cuidadosa labor de compostaje, en cierta forma de reciclaje. Tomando el título de la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968). Lo reformulamos para celebrar y plantear una poética irónica feminista en clave más que humana; o dicho de otro modo, traemos de nuevo al alien, al animal, o a la monstra para resignificarla *¿Sueñan las mariposas con ser humanas?:*

¡Mutamos en alien!
 ¡Devenimos animal!
 ¡Performamos la monstra,
 la encarnamos!

Porque nadie sabe lo que puede un cuerpo, que diría Spinoza, para explorar la posibilidad del saber atravesado por la materia, que se vuelve diversa a cada paso que damos (figs. 35, 36 y 37). Al margen de seres auténticos y de esencias varias, condiciones del ideal moderno de sujeto humano blanco, colonial, occidental y heterocentrado, sigamos en nuestro quehacer cotidiano del "extrañamiento ecológico", de mutación, de abordar la diversidad, la inclusión desarrollando lo vincular, lo "tentacular" en palabras de Haraway (2016/2019) desde proposiciones ensoñadoras y creativas.

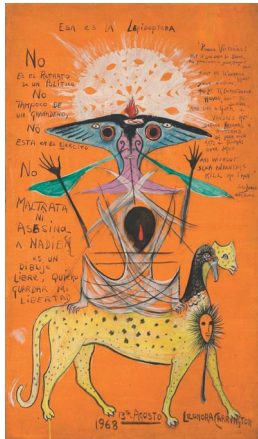


Figura 38. *Mariposa Mask*, Guerrero, México. Pre 1990. UBC Museum of Anthropology, Vancouver. Foto, James Clifford (Haraway, 2016/2019). **Figura 39.** *Erythrina fusca*, de la serie, *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*. Maria Sybilla Merian. 1705. Ilustración. En *A Leaf a Gourd a Shell a Net a Bag a Sling a Sack a Bottle a Pot a Box a Container*, “Una hoja, una calabaza, una concha, una red, una bolsa, una honda, un saco, una botella, una olla, una caja, un contenedor”. Arsenal. **Figura 40.** *Lepidoptera*. Leonora Carrington. 13 de agosto de 1968. Témpera y carboncillo sobre masonita. Fuente: @leonoracarringtonestate.

Corre 2022, la Tierra se recupera de la pandemia del COVID-19 (2020), acontecen numerosas urgencias: cambio climático y conflictos ecológicos, “necropolítica”, colonialismo, desplazamientos forzados, exilio, exclusión, extractivismo, golpes militares, guerras; en 2022 caso de la guerra desatada por Rusia tras la invasión de Ucrania, además de otros conflictos bélicos, el desarrollo del tecnocapitalismo y la sucesión de violencias de género, feminicidios y transfeminicidios.

Ante este escenario postapocalíptico, las mariposas salen de sus capullos, llevan un tiempo habitándolos como orugas en el interior de sus crisálidas. Sus procesos de mutación han terminado y emergen al exterior, han decidido liberarse y deseantes se apropian de un espacio público distópico, que fue violento y excluyente, en términos de Modernidad colonial y binarismos de género, entre otros.

Cabe reseñar que las mariposas son insectos reconocidos en su labor *naturocultural*, desde tiempos inmemoriales han configurado mundos y poblaciones, a través de la conformación de relatos a modo de procesos, en la constante de transformación, mutación o hibridación (figs. 38, 39 y 40). La mariposa es aquí nuestra “figura de cuerdas” en una ensoñación feminista de la práctica de la condición más que humana, en la hibridación concreta entre lo animal y lo humano, y en la encarnación del proceso utópico feminista de transformación. Realmente la mariposa se encuentra de sobra vinculada al caso que nos ocupa en estas líneas, el de la Bienal de Venecia (2022), sobre todo en su tres propuestas poshumanas de convergencia posfigurativa: “hibrida humana-vegetal”, “hibrida humana-

animal” e “híbrida humana-máquina”.

Recordemos que la artista Leonora Carrington pintaba mariposas; ella las llamaba lepidópteras, nombre que toma su incisiva y crítica obra *Lepidoptera* (1968). Aquella criatura, encarnada por Carrington rememora al movimiento estudiantil de México que había padecido la represión por parte de la autoridades del gobierno en la manifestación del 13 de agosto de 1968, y la matanza de Tlatelolco en octubre de ese año. Ella hacía visible algunas formas feministas contemporáneas para transgredir el olvido de la normatividad del necrosistema. Su lepidóptera cuestiona la realidad y ensueña una ficción gráfico afectiva desde la reconexión para la supervivencia más que humana, hibridar para sobrevivir, en definitiva transformar(nos) en lo más que humano.

¿En qué nos estamos convirtiendo?

“The Milk of Dreams”⁹² de Cecilia Alemani

Tras 127 años de historia la 59ª Bienal de Venecia⁹³, *The Milk of Dreams*, (“La leche de los sueños”) (2022)⁹⁴, tuvo

⁹² La biblioteca de arte digital, *Contemporary Art Library* (2022), una especie de repositorio digital en abierto compila distintos materiales audiovisuales, documentales y gráficos de *The Milk of Dreams* (Arsenal y Pabellón Central).

⁹³ La Bienal de Venecia (*Biennale di Venezia*) es una de las muestras internacionales de arte más reconocidas, fue creada en 1895 y cuenta con más de 120 años de vida. Además de la propuesta inicial de artes visuales, en los años 30 del siglo pasado, incluyó en su programación otras disciplinas, de ahí surgieron los festivales de música, cine y teatro. Más tarde, en 1980 tuvo lugar la primera exposición de arquitectura. A ellas, es preciso añadir la red de eventos trazados periódicamente en torno al circuito de cada uno de sus emplazamientos. Más de un siglo en la exposición de artes, tiempo en el que la Bienal ha logrado formar parte del imaginario colectivo, institucionalizarse en una fundación y configurarse como tecnología de poder. En términos generales, opera como política de artes moderna, repositorio hegemónico de relatos, a excepción de propuestas contrahegemónicas

lugar después de la pandemia del COVID-19, con una espera de un año. Hasta ese momento, la bienal solo fue interrumpida por las dos guerras mundiales.

**Urgencias múltiples:
distopía antropocénica**

La 59ª bienal se vio atravesada por una serie de “urgencias” múltiples en un Antropoceno: el cambio climático y los conflictos ecológicos, la “necropolítica”, el colonialismo, los desplazamientos forzados, el exilio, la exclusión, el extractivismo, los golpes militares, las guerras, el desarrollo del tecnocapitalismo y la sucesión de violencias de género, feminicidios y transfeminicidios. La muestra contó con la participación de diez países latinoamericanos –Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Cuba, Guatemala, México, Perú, Uruguay y Venezuela– y se ausentó Rusia y contó por primera vez en su historia con la presencia de Camerún, Namibia, Nepal, Omán y Uganda, Kazajistán, Kirguizistán y

concretas. Como dispositivo expositivo de máximo alcance para la comunidad de artistas y profesionales del sector y toma forma de evento lúdico festivo. En su comunicación arquitectónica, la Bienal confluye entre la recepción de más de 500.000 visitantes, las ingentes interacciones en redes (etiquetas, ubicaciones), donde a su vez proliferan multitud de comunidades virtuales.

⁹⁴ La producción de la exposición fue concebida y realizada por el estudio *Formafantasma* (Milán), con un diseño de claro enfoque fabulativo, entre la investigación, la ecología y la disolución de categorías binarias. La identidad gráfica fue realizada por el estudio *A Practice for Everyday Life* (Londres). La propuesta sitúa en primer plano a las artistas Belkis Ayón, Felipe Baeza, Tatsuo Ikeda y Cecilia Vicuña. En simbiosis con sus obras que relacionan mediante la representación de los ojos como símbolos significantes de *los sueños, la fluidez, la identidad, el cuerpo y la reflexión*. Los carteles, las pancartas y vallas publicitarias de Venecia tuvieron como protagonistas a misteriosos personajes que miraban al público dando vida a diseños arquitectónicos aparentemente inanimados. El diseño tipográfico del título era metamórfico y la letra clásica se transformaba en algo más híbrido. A su vez, el texto se entrelazaba a través de diversos medios, como las animaciones digitales y letras metálicas (*A Practice for Everyday Life*, 2022).

Cecilia Alemani

Uzbekistán. Estuvo abierta al público entre el 23 de abril y el 27 de noviembre de 2022.

Alemaní fue la encargada de la propuesta artística de la 59ª edición de la bienal *The Milk of Dreams*, o “Leche de los sueños” (2022), la primera mujer italiana en ocupar el cargo, que además había sido responsable del pabellón de Italia en 2017. Formada en filosofía y estudios curatoriales parece haber captado hábilmente muchas de las complejidades de la programación de artes públicas a gran escala (Holmes, 2020). Desde 2011 ha sido curadora y directora en Donald R. Mullen, Jr. de High Line Art, el programa de arte público del High Line en Nueva York.

Espacio público más que humano



Figura 41. Cartelería en las calles de Venecia. *The Milk of Dreams*, “La leche de los sueños”. A Practice for Everyday Life. 2022. Detalle de las obras de Felipe Baeza y Cecilia Vicuña. Fotografía, A Practice for Everyday Life.

Ha coordinado exposiciones colectivas en el High Line y sus alrededores con obras de muchos artistas jóvenes y emergentes, como Firelei Báez, Marguerite Humeau, Josh Kline, Duane Linklater, Jon Rafman, Max Hooper Schneider, Sable Elyse Smith, Rayyane Tabet, Kaari Upson y Andra Ursuta, entre otras. Examinando con ello el papel del arte en la creación y definición de espacios públicos, cuestiones sobre lo más que humano; en la relación entre la humanidad y la naturaleza y la obsolescencia de la tecnología, entre otros temas actuales.

Además, fue la impulsora de un programa novedoso de obras de arte monumentales en el High Line Plinth, que comenzó en junio de 2019 con Brick House, una escultura de la artista Simone Leigh. También lanzó una serie de actuaciones en curso que ha presentado obras de Alexandra Bachzetsis, Kevin Beasley, Simone Forti, Maria Hassabi, Alison Knowles y Naama Tsabar. Asimismo, comenzó una

serie de vídeos diarios que distingue al High Line como el único parque de la ciudad de Nueva York con un programa multimedia regular disponible de forma gratuita todos los días del año, como todos los programas de arte en el High Line. Para Art Basel 2019, encargó a Alexandra Pirici una nueva iteración de Aggregate para la Messeplatz de la ciudad. La obra inmersiva es un entorno performativo que cuenta con más de 60 artistas que se mueven alrededor de los visitantes, promulgando gestos y emitiendo sonidos que hacen referencia a formas dispares de patrimonio cultural, creando algo así como una cápsula del tiempo.

Refugio habitable vegetal

El High Line es un parque público emplazado en una línea histórica de tren elevada al oeste de Manhattan que fue construida en 1930 en una zona industrial abandonada en 1980 y tildada de “fea monstruosidad” incluyendo la firma de su demolición por parte del alcalde Giuliani y reconvertida gracias a la movilización comunitaria impulsada en una asamblea sobre el futuro de la High Line en 1999 por los vecinos, Joshua David y Robert Hammond. Esta acción vecinal recuerda de algún modo el espíritu de la propuesta esperanzada de proximidad de la urbanista Jane Jacobs (Brandes Gratz, 2017). Esta línea de tren reconvertida se fue transformando en una especie de refugio donde humanos y no humanos se pierden en el corazón neoyorquino vegetal mientras admiran las vistas del río Hudson, un lugar en el que sus visitantes pueden pasear, descansar y disfrutar de exposiciones de piezas artísticas diversas que se conectan con las cercanas galerías de arte del distrito de Chelsea (Goldberger, act. 2024).