



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Trenzar cebollas. Prácticas fabulativas en torno a la  
agricultura y las artesanías.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Piay Fernández, Eva

Tutor/a: Tomás Marquina, Daniel

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

**TFG**

---

**TRENZAR CEBOLLAS**

**PRÁCTICAS FABULATIVAS EN TORNO A  
LA AGRICULTURA Y LAS ARTESANÍAS**

**Presentado por Eva Piay Fernández  
Tutor: Daniel Tomás Marquina**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2021-2022**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

## RESUMEN

Este trabajo propone una investigación plástica y poética en torno a nuestra interacción con el entorno y los materiales, partiendo del imaginario de la tierra, del alimento y su conservación. Empleamos la ficción como herramienta para explorar otras relationalidades y modos de producción frente a los relatos dominantes de cancelación del futuro. Fabulamos sobre nuestra realidad generando historias que ponen en cuestionamiento las oposiciones binarias cultura/naturaleza, humano/no humano o progreso/tradición, y que sugieren nuevas posibilidades de coexistencia. Estos relatos toman forma desde la hibridación del lenguaje escultórico con imaginarios poéticos.

Palabras clave: imaginario, distopía, ecoficción, prácticas fabulativas, interespecie, agricultura, artesanía.

## RESUM

Aquest treball proposa una investigació plàstica i poètica al voltant de la nostra interacció amb l'entorn i els materials, partint de l'imaginari de la terra, de l'aliment i la seua conservació. Fem servir la ficció com a eina per explorar altres relationalitats i modes de producció davant dels relats dominants de cancel·lació del futur. Fabulem sobre la nostra realitat generant històries que posen en qüestionament les oposicions binàries cultura/natura, humà/no humà o progrés/tradició, i que suggereixen noves possibilitats de coexistència. Aquests relats prenen forma des de la hibridació del llenguatge escultòric amb imaginari poètics.

Paraules clau: imaginari, distòpia, ecoficció, pràctiques fabulatives, interespecie, agricultura, artesanía.

## ABSTRACT

This work proposes a plastic and poetic investigation around our interaction with the environment and materials, starting from the imaginary of the earth, food and its conservation. We use fiction as a tool to explore other relationalities and modes of production against the dominant narratives of cancellation of the future. We fable about our reality not only generating stories that question the binary oppositions culture/nature, human/non-human or progress/tradition but also suggesting new possibilities of coexistence. These stories take shape from the hybridization of sculptural language with poetic imagery.

Keywords: imaginary, dystopia, ecofiction, fabulous practices, interespecie, agriculture, crafts.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	4
<b>2. OBJETIVOS</b> .....	5
<b>3. ESTRUCTURA DE CONTENIDOS</b> .....	6
<b>4. METODOLOGÍA</b> .....	7
4.1. Situar nuestro modo de conocer.....	7
4.2. Hacer con las manos: expresión, imaginación y pensamiento.....	9
4.3. Fabular sobre la realidad percibida.....	10
4.4. El cuaderno.....	11
<b>5. DESARROLLO CONCEPTUAL</b> .....	11
5.1. Imaginario y ficción.....	12
5.1.1. Distopía y realismo capitalista.....	12
5.1.2 Ecoficción.....	14
5.1.2. Estrategias para repensar las ficciones.....	15
5.2. Entre el huerto, la cocina y el taller.....	18
5.2.1. Poéticas en la tierra.....	18
5.2.2. Procesos artesanos y construcción animal.....	19
5.2.2. El alimento y su conservación.....	21
5.3. Referentes.....	22
5.3.1. Arte y vida. Fina Miralles.....	22
5.3.2. Lo parantropológico. Monica Mays.....	23
5.3.3. Prácticas especulativas. Pinar Yoldas.....	24
5.3.4. Materiales. Martin Llavaneras .....	24
<b>6. DESARROLLO PRÁCTICO</b> .....	25
<b>7. CONCLUSIONES</b> .....	36
<b>8. REFERENCIAS</b> .....	38
<b>9. ÍNDICE DE FIGURAS</b> .....	41
<b>10. ANEXO I - CUADERNOS Y DIBUJOS</b> .....	DOCUMENTO ADJUNTO
<b>11. ANEXO II - FOTOENSAYO</b> .....	DOCUMENTO ADJUNTO



# 1. INTRODUCCIÓN

‘Trenzar cebollas’ propone una investigación en torno a nuestra interacción con otras especies, con el entorno y con los materiales vinculados a la agricultura y las artesanías. Lo que se procura mostrar en esta memoria es una apertura a ese espacio de creación donde encontramos herramientas para repensar nuestro modo de producir y de relacionarnos.

Ante la idea de un futuro catastrófico que está siempre a la vuelta de la esquina, se deteriora nuestra capacidad de cuidar mundos que ya existen bajo otras condiciones relacionales, así como de cultivar alianzas que puedan acercar estas posibilidades a nuestros presentes (Haraway, 2019). Por ello, desde nuestra práctica exploramos la realidad en busca de posibilidades para reimaginar los relatos que la conforman y contribuir a generar una contracara a los imaginarios distópicos que la cultura de masas ofrece.

La idea de ‘ficción’ sirve de hilo conductor en nuestra investigación sobre la importancia de generar historias que nos aproximen al medio que nos rodea desde imaginarios más alentadores, potenciando el establecimiento de vínculos sensibles con el entorno. Desde esta perspectiva buscamos deslizamientos entre lo cultural y lo natural, que encontramos en los espacios y acciones del huerto y la cocina. Tanto en el cultivo de alimento como en su conservación, se abren imaginarios de adaptación ecológica y convivencia interespecie. En estos contextos descubrimos poéticas que deshilachan las terminaciones de lo ‘humano’ para sugerir nuevas posibilidades de coexistencia.

A lo largo del proceso nos enfocamos en la búsqueda de modos de hacer relacionados con los saberes populares, que consideramos elementos de resistencia frente a las ideas de progreso y productividad. Partimos de la intención inicial de profundizar en los procesos implicados en el trabajo en el huerto y la conservación de los alimentos para nuestra vida cotidiana. Desde el trabajo corporal implicado en estas prácticas, nos encontramos recolectando materiales e imaginando sobre sus posibilidades físicas y formales, pero también fabulando, es decir, creando historias en torno a lo que observamos en nuestra interacción con el medio, entendiéndonos desde perspectivas y temporalidades no humanas, sino vegetales, artrópodos o geológicas.

También a través de los lenguajes del arte “utilitario” materializamos las acciones y conjugamos los materiales recolectados, en un proceso siempre acompañado del dibujo, que nos permite indagar en la percepción de estas realidades y enredarlas en ficciones a medida que imaginamos sobre ellas.

Desde la voluntad de repensar los relatos contruídos en torno a lo enten-

dido como 'naturaleza', partimos de la fabulación sobre los acontecimientos de nuestra experiencia cotidiana e inmediata, pero terminamos por adentrarnos en el descubrimiento de realidades que reflejan la cosmovisión ecocéntrica que buscamos recuperar. Empleamos entonces el arte como medio para pensar, hacer y expresar al tiempo que recuperamos, reinterpretamos o reimaginamos los acontecimientos.

En definitiva, este Trabajo de Fin de Grado supone una exploración conceptual y plástica que nos proporciona herramientas para establecer contacto con subjetividades que nos aproximan a la construcción de 'realidades deseables', al vincularnos al medio alentando prácticas generativas y de cuidados, y favoreciendo un conocimiento más amplio y sensible del entorno.

## 2. OBJETIVOS

Este Trabajo de Fin de Grado plantea dos objetivos generales:

- Llevar a cabo una investigación artística teórico-práctica en torno a la ficción como herramienta para reimaginar los relatos de cancelación del futuro que propone el paradigma contemporáneo.
- Elaborar una propuesta personal partiendo de la recuperación de los saberes vinculados a la agricultura y las artesanías, por entender que se aproximan a cosmovisiones más ecocéntricas.

A medida que se ha ido desarrollando nuestra investigación, hemos ido desgranando estas cuestiones y profundizando en temas que nos han ayudado a encauzar nuestra propuesta. Los objetivos específicos son los siguientes:

- Explorar el imaginario y las acciones del huerto y la cocina, como espacios relacionados con el alimento y su conservación. Entendemos que los procesos vinculados a estos espacios pueden proveernos de herramientas para cuestionar nuestro modo de producción y consumo y ofrecemos ejemplos de convivencia interespecie.
- Emplear materiales elaborados o recolectados por nosotras mismas en la medida de lo posible, y explorar sus cualidades desde la práctica en el taller.
- Experimentar con diferentes técnicas, materiales y relatos partiendo de nuestros intereses poéticos, en relación con la tierra y las tensiones entre lo humano y lo no humano.
- Generar un conjunto de piezas en base a nuestro imaginario, que sugieran fabulaciones en torno a las cuestiones que abordamos conceptualmente.

En las conclusiones revisaremos en qué medida nos hemos aproximado a los objetivos descritos, y añadiremos nuestra percepción personal respecto a lo alcanzado en este trabajo.

### 3. ESTRUCTURA DE CONTENIDOS

Este Trabajo de Fin de Grado se estructura en tres bloques principales: metodología, desarrollo conceptual y desarrollo práctico.

Hemos querido dar relevancia al bloque metodológico y desglosarlo en varias cuestiones significativas, algunas como premisa a la hora de abordar la práctica, y otras descubiertas durante el proceso en el taller. Por ello lo subdividimos cuatro apartados: en el primero reflexionamos en torno a los modos de conocimiento mediante los que nos aproximamos a la realidad y a la práctica artística; el segundo aborda la idea de explorar la práctica desde las interacciones del cuerpo con el material, en lo que confluyen pensamiento, imaginación y expresión; en el tercero, insistiremos en el papel de la imaginación en nuestras fabulaciones cotidianas y sus implicaciones en la búsqueda de realidades deseables; en el cuarto y último apartado, hablaremos del papel del cuaderno como espacio de registro y exploración.

El segundo bloque, correspondiente al desarrollo conceptual, se divide en tres subapartados, dos de los cuales articulan nuestra propuesta: primero respondemos a la idea sugerida en el título, el por qué de las prácticas fabulativas, para luego tratar las cuestiones sobre las cuales fabulamos. En el tercer subapartado exponemos nuestros referentes conceptuales y plásticos.

Así, introducimos el segundo bloque hablando de imaginario y ficción: basándonos en un análisis de los imaginarios de ciencia-ficción convencionales apoyamos nuestras ideas sobre la importancia de reconstruir los relatos de futuro. Tras esto tratamos brevemente el concepto de *ecoficción*, y cerramos comentando estrategias para repensar las ficciones según Paula Bruna.

En el segundo subapartado de nuestro desarrollo conceptual nos detenemos en las realidades sobre las cuales fabulamos, profundizando en tres temas: 1) la imaginación de la tierra y sus poéticas como elemento; 2) cuestiones antropológicas y de la biología en torno a los procesos constructivos y de adaptación al medio; 3) la obtención del alimento, su conservación, y algunas relaciones interespecie que se dan en el proceso.

Cerraremos el bloque conceptual comentando algunos de los referentes que nos inspiran, definiendo los motivos por los que contribuyen a enriquecer nuestra práctica.

Por último, en el bloque de desarrollo práctico presentamos nuestra pro-

ducción en el taller mediante un recorrido por las piezas realizadas a lo largo del curso, incluyendo breves apuntes técnicos o sobre la evolución procesual.

El documento se cierra con las conclusiones, seguidas de las referencias bibliográficas y el índice de imágenes. Se adjuntan además, en un descargable a parte, el ANEXO I, con extractos de nuestros cuadernos y dibujos, y el ANEXO II, un breve fotoensayo en torno a las cuestiones tratadas en el marco conceptual de este trabajo. Vemos conveniente especificar que este segundo anexo se contempla como una pieza que formaría parte de nuestra producción, contando con un índice de figuras propio.

## 4. METODOLOGÍA.

Nuestro modo de hacer ha ido mutando en las diferentes fases del proceso: durante la primera etapa hemos evitado acogernos a la realización de bocetos previos, procurando mantenernos en un estado de incertidumbre respecto al resultado final con el fin de facilitar avances, retrocesos y enredos que nos mantuviesen en una actitud de experimentación. Al tiempo, investigábamos las cuestiones teóricas a través de lecturas, conferencias, talleres y seminarios, recogiendo apuntes en nuestro cuaderno. Cuando comenzamos a encontrar materializadas las primeras aproximaciones a las ideas conceptuales que nos acompañan, establecemos un punto de anclaje desde el que seguir explorando en el taller, manteniéndose ambos componentes -teórico y práctico- en diálogo continuo a través del cuaderno, donde registramos aquello que leemos, pensamos o imaginamos. En la etapa más reciente del proceso terminamos de seleccionar y ensamblar los diferentes elementos, marcando un fin para el recorrido que abarca esta memoria.

Profundizaremos en el desarrollo de las diferentes etapas prácticas en el apartado **6. Desarrollo práctico**. Para la elaboración de este epígrafe repasamos el proceso metodológico a través de apuntes y reflexiones recogidas en el cuaderno, encontrando las siguientes cuatro cuestiones transversales a todo el proceso creativo.

### 4.1. SITUAR NUESTRO MODO DE CONOCER.

Según el principio de incertidumbre de Heisenberg, el observador siempre modifica lo observado: para ver una partícula a través del microscopio necesitamos enviar hacia ella un fotón de luz que la haga visible a nuestro ojo. Al hacerlo, el choque del fotón de luz contra la partícula estaría modificando el estado de ésta, por lo que nos será imposible observarla con precisión sin modificarla. Mediante esta metáfora entendemos que todo cono-

cimiento se encuentra mediado por los sujetos que lo generan. Según las palabras de Marisela Montenegro y Joan Pujol “no hay neutralidad ni en la forma de conocer ni en el conocimiento que se produce” (2003, p.297).

No podemos dejar de reconocer la influencia del contexto histórico y social interdependiente a las maneras en que cada sujeto construye la realidad, y por ello no existe una perspectiva omnipresente que pueda mostrar una verdad universal. El *conocimiento situado* se fundamenta en la idea de que “solamente una perspectiva parcial promete una visión objetiva” (Haraway, 1995. p. 326). Bruno Latour coincide en este punto al referirse a la naturaleza como un sujeto inabarcable desde un punto de vista externo que sea capaz de observarla “como un todo”. Por el contrario, propone un acercamiento a la idea de naturaleza que se conforme a partir del “ensamblaje de entidades contradictorias que deben ser compuestas como conjunto” (Latour, 2011. p.72). Es decir, una aproximación a una realidad compleja puede darse en una puesta en común entre conocimientos parciales, construyendo una idea sobre esa realidad basándose tanto en datos científicos, como en las experiencias de los sujetos afectados por ella (Montenegro y Pujol, 2003. p.297).

“Nadie observa la Tierra globalmente, nadie observa un sistema ecológico desde ninguna parte, ni el científico ni el ciudadano, ni el productor agropecuario ni el ecologista y, no lo olvidemos, tampoco la lombriz.” (Latour, 2011, p.71.)

En *La mano que piensa*, Pallasmaa cita al psicobiólogo Henry Plotkin: “el conocimiento es cualquier estado de un organismo que soporta una relación con el mundo”, a lo que el autor añade “el conocimiento significa más que las palabras o hechos que conocemos de manera consciente” (2015, p.130). Estas afirmaciones adquieren especial sentido cuando hablamos de pensamiento artístico: de una pieza de arte no extraemos deducciones conceptuales o lógicas, y sin embargo nos activan modos de pensamiento que dependen de nuestra subjetividad y experiencia. De manera similar, las sociedades ‘tradicionales’ atesoran saberes vinculados al conocimiento del medio en las prácticas cotidianas. Este conocimiento no proviene del estudio científico, y su transmisión no puede hacerse conceptual o verbalmente, sino a través de la observación, la experiencia y la práctica.

Esta metodología nos hace aterrizar en la idea de expresarnos desde una preocupación situada, no general, que responda a nuestros conocimientos, experiencias y subjetividad. Buscando llevar a cabo un proceso orgánico, desarrollamos nuestra práctica artística partiendo de premisas no necesariamente científicas o historiográficas, sin pretender aportar una visión reveladora o una solución que dé una respuesta definitiva a nuestro planteamiento. Aspiramos, en cambio, a “añadir nuestra forma de mirar y comprender la realidad” (Garcés, 2011) al ensamblaje que construye el conocimiento en torno a ella.



Fig.1. Madera carbonizada recogida en los restos de un incendio.



Fig. 2, 3 y 4. Parte del proceso de elaboración de carbonillos. Pelado de las ramas y carbonización al fuego en una caja de metal, en ausencia de aire. Durante el proceso descubrimos que una técnica similar se empleaba tradicionalmente para obtener combustible (carbón vegetal).

## 4.2. HACER CON LAS MANOS: EXPRESIÓN, IMAGINACIÓN Y PENSAMIENTO.

Nuestro Trabajo de Fin de Grado propone un ejercicio de expresión, imaginación y pensamiento. A través de la práctica artística las tres dimensiones se enredan. Pensamos, imaginamos y expresamos mientras exploramos las interacciones de nuestro cuerpo con los materiales y el entorno. “Hacer con las manos”, nos permite pensar en la práctica: explorar otros modos de producción, elaborar nuevos rituales de uso de los objetos y redefinir la forma en que entendemos los ‘recursos’, así como comprender relacionalidades y ontologías más conscientes con los ciclos ‘no-humanos’.

Richard Sennett, en *El Artesano* habla del conocimiento que se obtiene a través del tacto y el movimiento: “Todas las habilidades, incluso las más abstractas, empiezan como prácticas corporales” (2009, p.13). Entendiendo la expresión como producto de la interacción entre el cuerpo y el material, cualquier práctica artesana o manual contiene implicaciones expresivas.

En nuestro trabajo, la interacción del cuerpo con el medio comienza en la búsqueda de materiales, que intentamos obtener de nuestro entorno cercano o elaborarlos nosotras mismas: utilizamos tierra, madera o esparto, además de otros materiales encontrados, como conchas de caracol, semillas, raíces o plásticos. Cuando los llevamos al taller, cada material “guía nuestras acciones y pensamientos de formas específicas”, (Pallaasma, 2015, p.127), ya que desde el momento de la recolección profundizamos en su percepción y elaboramos experiencias en torno a ellos que alimentan y condicionan el modo en que trabajamos con cada material.

En el siguiente epígrafe, **4.3. Fabular sobre la realidad percibida**, así como en el primer punto de nuestro desarrollo conceptual, profundizaremos en cómo la imaginación nos permite elaborar otras realidades, desplazar nuestro punto de vista para acercarnos a lo desconocido. En lo que respecta al hacer con las manos, la imaginación resulta fundamental para comprensión física del material, pues nos permite “explorar el lenguaje que intenta dirigir y orientar la habilidad corporal” (Sennett, 2009, p.13), es decir, imaginar las consecuencias de nuestras acciones sobre la materia. Las habilidades de improvisación que desarrollamos a través de la inventiva se hacen evidentes en el uso de materiales o herramientas de las que tenemos nociones técnicas muy básicas: nuestra consciencia material y corporal se va desarrollando a base de ensayo-error, perfeccionando poco a poco los conocimientos básicos en torno a la técnica que trabajamos.

Sin embargo, como ejercicio artístico, encontramos estimulante improvisar soluciones y divagar más allá de la técnica artesana y los saberes prácticos del ‘trabajo bien hecho’, permitiéndonos desarrollar intuitivamente las habi-



lidades necesarias para descubrir diferentes posibilidades, no solo técnicas o plásticas, sino también expresivas y poéticas.

### 4.3. FABULAR SOBRE LA REALIDAD PERCIBIDA.

Nos encontramos con el concepto de ‘ficción especulativa’ en el marco de la exposición *Ciencia Fricción, vida entre especies compañeras*. Esta muestra sigue una línea conceptual marcada por el pensamiento de las biólogas Lynn Margulis y Donna Haraway, y en especial ésta última, también filósofa, se convierte en un referente fundamental para nuestro trabajo. En el catálogo de esta exposición, María Ptqk, su comisaria, contempla la especulación como un terreno que hace posible la búsqueda de “otros vocabularios, otras metáforas, otras formas de representar (...) un sustrato fértil para el diálogo entre ciencia y ficción, entre lo que se sabe y lo que se imagina a partir de lo que se sabe” (2021, p.20).

En nuestro caso, como explicamos en el epígrafe **4.1. Situar nuestro modo de conocer**, este conocimiento de la realidad no proviene de manera estricta del conocimiento científico del entorno, sino que se basa en nuestra propia experiencia y subjetividad, así como en los saberes que heredamos y sobre los que investigamos en nuestra vida cotidiana. Sin embargo, nos dejamos influir por la ciencia ficción en las implicaciones que Haraway sugiere con el término *SF*, englobando varios conceptos bajo estas siglas en inglés: ciencia ficción (*science fiction*), feminismo especulativo (*speculative feminism*), hecho científico (*scientific fact*) y figuras de cuerdas (*string figures*); prestamos atención a éste último especialmente, que hace referencia a narraciones rizomáticas e interconectadas (Haraway, 2019).

**Fig. 5.** *Ma’ii Ats’áá’ Yílwoí*

(Coyotes corriendo en sentidos opuestos).

Fotografía de Donna Haraway.

**Fig.6.** Juego de cuerdas multiespecies.

Dibujo de Nasser Mufti, 2011.

“Los juegos de cuerdas son pasar y recibir, hacer y deshacer, recoger hilos y dejarlos caer. *SF* es práctica y proceso; es devenir uno con el otro en sorprendentes relevos; es una figura de continuidad.” Haraway, 2019.

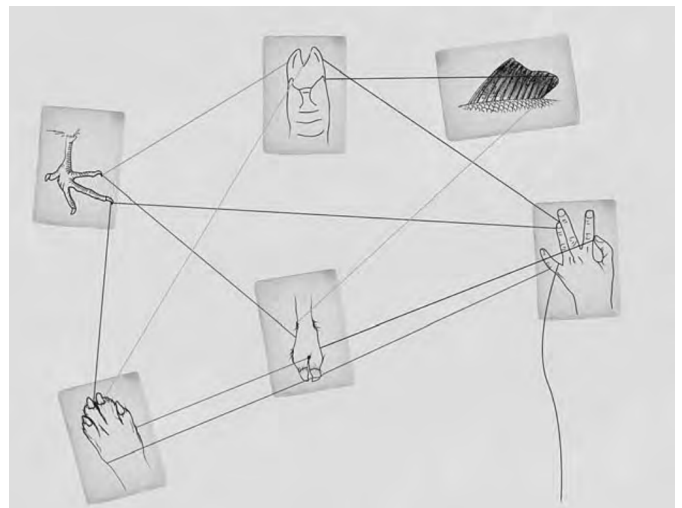




Fig.7. Apuntes en el cuaderno 'teórico'.

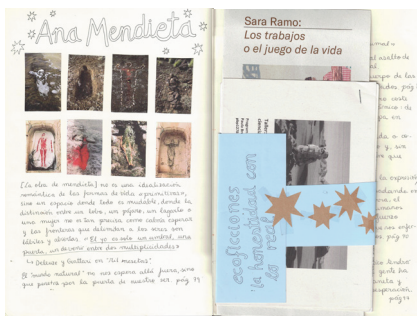


Fig.8. Apuntes en el cuaderno 'teórico'.

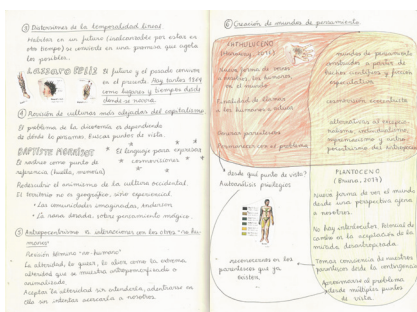


Fig.9. Apuntes en el cuaderno 'teórico'.

Como describe Ptqk, la práctica del *SF* se puede tomar como “metodología, como caja de herramientas para un pensamiento experimental que es al mismo tiempo ejercicio narrativo, en el umbral entre conocimiento y fabulación” (2021, p.20). Así, interiorizamos en nuestra práctica la creación de historias, no desde la idea de narrar las acciones de un personaje, con una introducción, desarrollo y desenlace, sino acompañando nuestra mirada y modo de hacer. Imaginar sobre nuestra cotidianidad nos ayuda a desplazar nuestra visión hacia modos de pensamiento que resultan aliviadores por abrirnos a la posibilidad de explorar otras realidades que son deseables para nosotras. Estas historias se generan en experiencias y acciones cotidianas, en la búsqueda de los materiales, en la interacción con el entorno cercano y también sobre el papel, a través del dibujo.

#### 4.4. EL CUADERNO.

Para cerrar el apartado metodológico, destacamos el papel del cuaderno en el proceso, como espacio en el que convergen de manera caótica nuestros pensamientos, reflexiones y ocurrencias. Es una herramienta que nos permite generar encuentros entre diversos conceptos, o dar cuenta de nuestra imaginación a través del dibujo y la escritura. También lo utilizamos como registro de recetas, soluciones técnicas o aprendizajes sobre el entorno.

Para el desarrollo teórico de este trabajo elaboramos un cuaderno específico en el que recogemos apuntes que nos resultan prácticos para conformar nuestro discurso. Aunque sin duda este cuaderno ‘teórico’ es de gran ayuda para retroalimentar nuestra práctica y elaborar esta memoria, son los cuadernos ‘de taller’ los que nos acompañan en nuestra cotidianidad. En éstos aplicamos los conocimientos, dibujamos y divagamos, y a través de ellos reflexionamos sobre nuestro propio proceso.

El contenido de los cuadernos ‘de taller’ no necesariamente tiene que ver con el desarrollo de este trabajo de manera explícita. Por ello, en este documento incluiremos algunos fragmentos en el apartado 6. **Desarrollo práctico**, y dejaremos recogida una muestra más completa en el ANEXO I, incluido en el documento adjunto.

## 5. DESARROLLO CONCEPTUAL.

En este capítulo revisaremos las ideas que nos han acompañado durante el proceso: hablaremos de la importancia reimaginar los relatos del presente, entendiendo la fabulación como herramienta para expresar y aproximarnos a realidades deseables. En el segundo epígrafe trataremos las cuestiones sobre las que ficcionamos, y hablaremos de cómo encontramos en ello las poéticas que envuelven nuestra práctica. Por último, haremos un breve repaso por los referentes que nos inspiraron en la elaboración de este trabajo.



## 5.1. IMAGINARIO Y FICCIÓN.

Como ya describimos en el apartado metodológico (4.3. **Fabular sobre la realidad percibida**), empleamos la ficción en nuestro modo de abordar la práctica, pero también supone un punto de partida conceptual y poético. Al inicio del proyecto ponemos atención al componente autobiográfico de los temas que queríamos tratar, observando que nuestra forma de comprender y de relacionarnos con el entorno cercano partía de las historias que nos contaban o que imaginábamos acerca de nuestra realidad más inmediata. Esto nos lleva a reflexionar sobre la influencia de las ficciones en el establecimiento de vínculos sensibles con el medio que alimenten imaginarios de cuidado y continuidad, así como sobre las implicaciones que adquiere la imaginación en la búsqueda y creación de realidades deseables.

La escritora Ursula K. Le Guin comprende las ficciones como herramientas que permiten no solo mostrar imaginarios, sino también reflexionar sobre el futuro para construir presente e implicarnos materialmente con el mundo. Entendemos que no por ser fabulaciones tienen que tratarse fantasías escapistas, ya que tienen su base en la realidad al mismo tiempo que la conforman (Le Guin y Naimon, 2020). Por este mismo motivo, nuestra capacidad de imaginación es limitada: está mediada por nuestro conocimiento de la realidad, y solo nos es posible contactar con otros mundos si son afines a lo que ya hemos experimentado, a nuestra propia realidad o a las realidades sobre las que tenemos conocimiento. Como ejemplo, en las películas de extraterrestres, siendo lo alien la alteridad más radical, se representa habitualmente antropomorfizado o animalizado, y casi siempre con la intención de colonizar la tierra y destruir a los humanos. Así, entendemos que “en la mente no hay nada que no haya estado antes en los sentidos” (Jameson, 2005, p.10), siendo el imaginario colectivo un reflejo y al tiempo un producto de nuestra cosmovisión como sociedad.

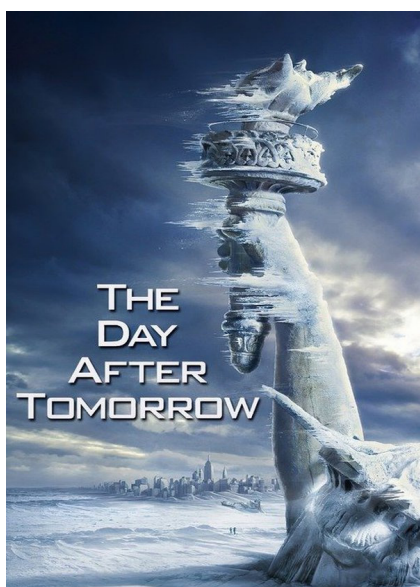
### 5.1.1. *Distopía y realismo capitalista.*

Existe un discurso basado en la ausencia de futuro que domina el imaginario colectivo. Como Frederic Jameson escribe, hoy en día “nos resulta más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo” (2000).

En la ciencia-ficción hollywoodiense convencional es habitual encontrarnos con los escenarios distópicos del *realismo capitalista* (Fisher, 2009). Estas ficciones se generan en base y por consecuencia del convencimiento de que la actual tendencia es irreversible, y que además, ningún otro sistema alternativo al capitalismo se ha demostrado viable o posible en la práctica, dándose por hecho que, en caso de colapso del sistema actual, las posibles alternativas serían caóticas y sufrientes.

Haciendo un análisis general, vemos que este tipo de ficciones distópicas a menudo proyectan un futuro desde la idea de ‘enmendar’ un sistema su-

mido en el caos por el excesivo empuje de sus propios límites (Bruna, 2021). A pesar de ello, las catástrofes naturales suelen presentarse como hechos aislados, momentáneos, sin más reflexión acerca de la causa de las mismas. Aparecen como acontecimiento que conflictúa al protagonista, normalmente un héroe estereotipado, y en ningún momento se considera una dimensión de la pérdida más allá de la humana. Si la situación se soluciona, gracias al héroe, a la ciencia o a la guerra, el desenlace más común nos devuelve a la actualidad capitalista tal y como se conoce. En las imágenes a continuación aportamos algunos ejemplos cinematográficos propuestos por Paula Bruna, que pueden verse explicados más extensamente en el artículo *Ecoficciones. Análisis del imaginario cinematográfico de posibles futuros ecosociales y alternativas de las narrativas especulativas* (2020).



**Fig 10.** En *The Day After Tomorrow* (Roland Emmerlich, 2004), se simplifica el fenómeno del cambio climático presentándolo como una glaciación que ocurre en Nueva York en cuestión de unos pocos días, de resultados apocalípticos.



**Fig 11.** En *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) las condiciones terrestres se reproducen en una nave, cuyo modo de vida es "al estilo americano". Se hace evidente qué tipo de personas podrán optar a huir del planeta, y no se hace una crítica al modelo que conduce a esa situación.



**Fig 12.** En la nave "Axiom" de *WALL-E* (Andrew Stanton, 2008) la humanidad vive controlada mediante el ocio digital, hasta que se descubre que la tierra es habitable de nuevo. Los créditos muestran cómo se vuelve a reproducir la historia siguiendo el mismo proceso que llevó a su devastación.

La sobreexposición a este tipo de representaciones de futuro, en una situación global desesperanzadora, provocan un debilitamiento de la imaginación colectiva. Nuestra capacidad para generar posibilidades se atrofia y asumimos el imaginario que nos plantean las ficciones distópicas, aceptándolas como futuro profético. Así, terminamos por entendernos como seres separados del mundo que incluso podrían vivir fuera de él, dejando toda responsabilidad y esperanza al progreso científico, o bien justificando la huida hacia delante -crecimiento infinito hasta el colapso- bajo el pensamiento de que el mundo será mejor cuando los humanos se extingan.

A menudo, y como es el caso en este tipo de ficciones, el arte pretende reflejar la realidad en las situaciones de angustia, violencia y alienación. Reproducen narrativas heroicas que se articulan a partir de la violencia, redentoras o apocalípticas. Nosotras consideramos que el arte también puede ser un medio para “investigar los ideales y los nuevos modos de percepción y de experiencia” (Pallasmaa, 2015, p.170), de manera que contribuya a generar, al igual que las distopías lo hacen, relatos que alimenten otro tipo de estructuras de pensamiento.

### **5.1.2. Ecoficción.**

Empleamos el término de *ecoficción* para referirnos a las historias que se generan bajo estructuras de pensamiento ecocéntricas, alentando imaginarios que favorezcan un cambio de subjetividad (Guattari, 2000) en un ejercicio de apertura de la mirada frente a las narrativas del realismo capitalista.

“[La ficción] plantea como posible aquello que traspasa los límites del pensamiento normal, que resulta estimulante y liberador y que deviene necesario para adentrarse en otras formas de pensamiento” (Bruna, 2020).

Helen Torres introduce el encuentro *¿Qué mitos necesitamos?* hablando de las cosmogonías, los relatos del origen. Estos relatos “no solo describen los acontecimientos, sino que los generan” (Torres, 2021). En este mismo encuentro, la antropóloga Mafe Moscoso expresa la idea de la temporalidad, ligada a nuestra comprensión de la historia de manera lineal. Coincidimos con Foucault (2002) cuando propone repensar lo que entendemos por historia, partiendo de la idea de que ésta se constituye a partir de elementos repartidos en el tiempo pero que no tienen por qué sucederse linealmente, sino que se entrelazan en relaciones ‘yuxtapuestas, opuestas o implicadas entre sí’ como una especie de configuración inacabada y mutante.

En lo relativo al género literario, Úrsula K Le Guin (1986), en *Teoría de la ficción como bolsa de transporte*, presenta la idea de la novela como saco, como una red para transportar relatos recolectados. Le Guin sostiene que mucho antes de la aparición de la herramienta “que expulsa energía hacia fuera”, la que sirve para machacar, moler, cortar, pinchar o cavar, debió de surgir la herramienta “que lleva la energía a casa” para recolectar, para contener y guardar. Es la bolsa, la red, el recipiente contenedor, lo que nos permite transportar lo recolectado para compartir o guardar en nuestro espacio cotidiano, porque “de qué te sirve cavar un montón de patatas si no tienes nada con que llevarlas a casa?” (Le Guin, 1986).

En relación a estas ideas, entendemos que el relato dominante de la historia occidental no deja de ser una ficción que se apropia del pasado, esta-



Fig 13. En *Pom Poko* (Isao Takahata, 1994) una comunidad de mapaches se encuentra amenazada por la expansión urbana de Tokyo. Se muestra como una situación compleja. La narrativa se centra en las diversas maneras de abordar el conflicto entre los miembros de la propia comunidad, y sus diferentes sentires al respecto.



Fig. 14. La comunidad humana extraterrestre de *La belle verte* (Coline Serreau, 1996) vive en una realidad utópica, primitiva y al tiempo superevolucionada. La protagonista viaja a la Tierra y se extraña del modo de vida asumido por los terrestres.

bleciendo jerarquías que extraen de la narración muchas realidades no hegemónicas. De este modo la historia a menudo se ve reducida al conflicto entre grupos humanos y atravesada por el mito del héroe. A pesar de que en cualquier relato tiene cabida la negatividad de la lucha, el dolor o la muerte, no se trata de reducir la historia al conflicto (o a la armonía) siendo que “su propósito no es ni la resolución ni la inmovilidad, sino un proceso continuado” (Le Guin, 1986).

Como conclusión, encontramos el origen y destino de las prácticas ecoficciones parafraseando a Haraway (2019) cuando incide en la importancia de las ideas que pensamos para pensar con ellas otras ideas; importa qué relatos cuentan otros relatos y a partir de qué mundos se generan mundos. La ecoficción podría servir como herramienta para repensar estas narrativas y explorar cosmovisiones menos antropocéntricas y dicotómicas, considerando otras temporalidades y modos de conocimiento.

### 5.1.3. Estrategias para repensar las ficciones según Paula Bruna.

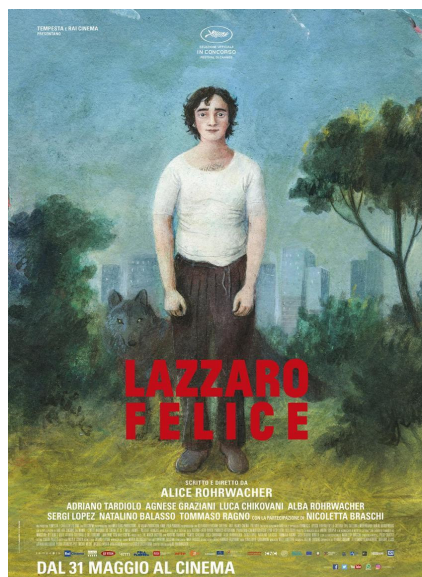
Asistimos a una sesión del taller de *Ecoficciones* de Paula Bruna, en la que se trabajaron herramientas para “contraficcional” alternativas a los imaginarios de futuro del cine de ciencia ficción convencional. Encontramos conveniente cerrar este capítulo haciendo un repaso y terminando de definir estas ideas que nos han acompañado durante gran parte del proceso. En las imágenes a la izquierda exponemos películas que ejemplifican en algunos aspectos las ideas que Bruna recoje en el taller.

#### 1. Invocación de lo real frente a la realidad capitalista.

El *realismo capitalista* nos “amolda” a ideas rígidas que condicionan el modo en que percibimos el pasado y el futuro de nuestra especie, devolviéndonos a la idea de que cualquier alternativa al capitalismo sería peor que lo que ya conocemos. Fisher se pregunta cómo cuestionar la aparente solidez de este sistema y concluye que “solo puede intentarse un ataque serio al realismo capitalista si se lo exhibe como incoherente o indefendible”. Para ello, propone “la invocación de lo real frente a la realidad capitalista” (2009), siendo lo Real aquello que se escurre por las fisuras del molde contingente, lo que escapa al aparente ‘todo bajo control’: la pandemia, los altos índices de suicidios, la pobreza energética, la crisis climática o la guerra.

Sin embargo, consideramos que esto ha de hacerse “desde la acción y con historias de consuelo, inspiración y efectividad” (Haraway, 2019, p.86). Esto quiere decir, acudir a imaginarios y prácticas que evidencien que nuestro paradigma económico y social es intolerable, pero al tiempo, generar historias que nos permitan explorar el presente en busca de posibilidades y estrategias para *seguir con el problema* (Haraway, 2019).





**Fig.15.** *Lazzaro Felice* (Alice Rohrwacher, 2018) es una fábula que tiene origen en una historia real de esclavitud moderna. Una comunidad rural aislada en el pasado, aún cuando es ‘salvada’ de su situación, se mantiene malviviendo en los márgenes urbanos.



**Fig.16.** En *Arrival* (Denis Villeneuve, 2016) la narrativa se construye de manera no lineal. Los militares recurren a una lingüista para descifrar el lenguaje de los alienígenas y entender qué buscan en la Tierra. La comprensión de su lenguaje permite la comprensión de su temporalidad.

## II. Ruptura de contradicciones y dicotomías.

En la tarea de cuestionar los escenarios del capitalismo, “no mediante la confrontación sino mediante su inoperatividad” (Bruna, 2020) otra de las estrategias que Bruna propone es generar disrupciones en el modelo imperante de pensamiento binario.

El binomio cultura/naturaleza estructura una infinita lista de binomios del pensamiento moderno occidental: hombre/mujer, blanco/no blanco, hetero/homo, ciencia/brujería, adulto/niño, normal/anormal... El segundo término de cada binomio se encuentra asociado a la naturaleza y, por lo tanto, al mismo régimen de violencia. (colectivo Quimera Rosa, 2021)

La ruptura de los binomios pasa por la fragmentación de la objetividad del conocimiento, comenzando por el conocimiento científico que resulta en muchos casos categorizante y jerarquizador en base a criterios antropocéntricos de utilidad, estéticos o morales. Se critica por autoerigirse “como conocimiento adecuado y transparente de la realidad y no reconocer su carácter construido, histórico, contingente y normalizador” (Montenegro y Pujol, 2003). En la misma línea, el lenguaje mediante el que nos expresamos también puede tener un papel importante, ya que en él “se fraguan las construcciones de los mundos en los cuales nos movemos” (Montenegro y Pujol, 2003). Como ejemplo, la cosmovisión occidental se expresa mediante un lenguaje que separa y enfrenta el sujeto y el objeto, convirtiéndose el ser humano en sujeto y en objeto todo lo demás.

Respecto a esto, entendemos que para movernos en los umbrales del pensamiento binario debemos pensar con formas de conocimiento y sensibilidades minoritarias, que amplíen el espectro y cuestionen la validez de las oposiciones dicotómicas.

## III. Distorsiones de la temporalidad lineal.

Partiendo de la idea de que existen multitud de tiempos que conviven y se superponen, entendemos que los futuros y los pasados dependen del presente desde dónde se narran. Bruna propone huir de los relatos que nos sitúan en el futuro, ya que resultan inalcanzables por estar en otro tiempo, convirtiéndose en “una promesa que agota los posibles” (2021). Del mismo modo ocurre cuando nos remitimos a un pasado idealizado o degradado.

Por ello consideramos urgente repensar los relatos del presente: por un lado, estableciendo diálogos con el pasado que nos permitan explorar las condiciones actuales, y por otro desarrollar ensambles y disposiciones que complejicen la linealidad temporal presente-pasado-futuro (Cuellar, 2018). Esto nos permitirá generar asociaciones entre diversas temporalidades que cuestionen la historia lineal humana, y nos ayuden a tomar distancia de las narrativas dicotómicas, antropocéntricas y capitalistas que dominan el imaginario colectivo.



Fig.17. *Nausicaä del Valle del Viento* (Hayao Miyazaki, 1984) ejemplifica el acercamiento a la alteridad humana desde la aceptación de la misma. Esto le permite reconocer las interdependencias y entenderse como parte de un sistema multispecie.

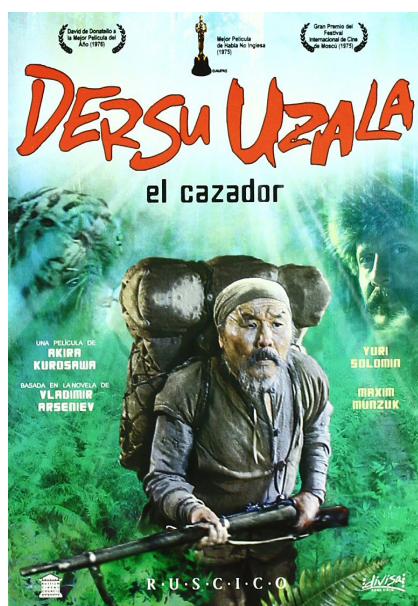


Fig.18. La cosmovisión animista de *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975) no contempla la separación sujeto/objeto, humano/no humano, cultura/naturaleza. Para él el tigre, el fuego o la selva son sus iguales.

#### IV. Revisión de las culturas más alejadas del capitalismo.

Como ya comentamos en el apartado 4.1.1. **Distopía y realismo capitalista**, la esperanza suele recaer en soluciones provenientes del conocimiento científico, y rara vez se valoran conocimientos más intuitivos o marginales (Bruna, 2021). Bruna recurre al pensamiento de Danovski y Viveiros de Castro (2019), para apoyar la idea de revisar las culturas alejadas del capitalismo y de la modernidad occidental, “no como una sobrevivencia del pasado, sino como posibles maneras de subsistencia en el futuro”. De este modo podemos cuestionar la dicotomía capitalismo/barbarie, y profundizar en la búsqueda de estrategias que nos ofrezcan posibilidades para pensarnos de maneras diferentes en el mundo.

#### V. Antropocentrismo vs interacciones con los otros no-humanos.

Nuestra capacidad de imaginación depende de la realidad conocida, y por ello a menudo nos impide relacionarnos con la otredad desde la aceptación, sin intentar acercarla a las concepciones humanas y occidentales.

“Las teorías filosóficas del realismo especulativo, enmarcadas en el poshumanismo, abren una puerta a este reto al admitir la existencia de una realidad más allá de lo accesible para los humanos. Existe un mundo parahumano al cual no podemos acceder debido a nuestras limitaciones naturales, pero podemos aproximarnos a él mediante la especulación” (Bruna, 2019)

En un ejercicio de redescubrir y redefinir el animismo de la cultura occidental podemos situarnos en las fronteras de lo humano y lo no-humano, e incluso de lo vivo y lo muerto. En el reto de la convivencia interespecie, Bruna propone un acercamiento a la alteridad a partir del reconocimiento *animista* de la subjetividad de cualquier sujeto o objeto que compone el organismo de lo vivo. En el taller al que asistimos, se comenta la idea de descubrir el territorio como algo experiencial y no geográfico, es decir, el territorio conformado a partir de las experiencias y relatos de cada elemento que lo compone.

#### VI. Creación de mundos de pensamiento.

Cuando pensamos y elaboramos recogiendo todo lo anterior, descubrimos mundos de pensamiento que desestabilizan las ideas preconcebidas. Estos mundos pueden dialogar entre sí, deshacerse y mutar para generar otros nuevos, en una configuración siempre inacabada y abierta a continuar incorporando subjetividades.

En su crítica al Antropoceno y al Capitaloceno, Haraway sugiere el Chthuluceno (2016). Esta nueva estructura de pensamiento es una llamada a la acción de los humanos para *seguir con el problema* asumiendo la responsabilidad de generar parentescos interespecie, para aprender a vivir y morir en una tierra dañada. Bruna va un paso más allá con el Plantoceno (2017), po-

niendo de manifiesto que el ser humano necesita a las plantas, pero las plantas no dependen del ser humano para vivir. Con ello sugiere una forma de ver el mundo desde una mirada desantropizada, ajena al ser humano. Ambos mundos tienen en común que se generan bajo cosmovisiones ecocentristas, y se estructuran a partir de hechos científicos y ficción especulativa, buscando alternativas a los imaginarios del Antropoceno y Capitaloceno.

Estas estructuras de pensamiento no disienten, sino que se complementan, y nos resultan inspiradoras para permitirnos experimentar otras realidades que, aunque parten de lo humano, van más allá explorando temporalidades y subjetividades 'ajenas'. Así, incorporamos nuestra visión a la construcción de imaginarios que nos guíen "hacia cosmovisiones posantropocentristas y otras maneras de (co)habitar los sistemas ecológicos" (Bruna, 2019). Lo hacemos reflexionando en torno a las ideas que expondremos a continuación, en el segundo capítulo de nuestro desarrollo conceptual.

## **5.2. ENTRE EL HUERTO, LA COCINA Y EL TALLER.**

Nuestra práctica en el taller es guiada por los relatos que observamos entre el huerto y la cocina: especulamos sobre su causa o devenir en un juego de entendernos transportándonos en el tiempo, imaginándonos mutaciones inesperadas o futuras prácticas de supervivencia en la Tierra. En este capítulo abordaremos las cuestiones que nos inspiran para contar estas historias que toman forma, no mediante mecanismos verbales, sino en la exploración de las acciones y los materiales.

### ***5.2.1. Poéticas en la tierra.***

En su estudio de las imágenes oníricas, Bachelard describe una imaginación terrestre que bucea hacia las profundidades en búsqueda de la intimidad, en "un viaje al interior de las cosas y los seres" (2006). En nuestro trabajo hacemos un ejercicio de acceso a los imaginarios subterráneos bajo la idea de aproximarnos a lo que no podemos ver, especulando a partir de lo que sí conocemos: al remover la tierra desde la superficie del huerto entramos en contacto con todo tipo de formas de vida - huevos, insectos y semillas- así como con los restos de otras que ya murieron - raíces, huesos o conchas. Observamos los restos minerales, cerámicos o plásticos, que nos invitan a reflexionar sobre las cualidades arqueológicas de la tierra. La cerámica en especial, producto de la unión entre tierra y fuego, pasa a formar parte del estrato terrestre durante temporalidades inabarcables para la vida humana. También el plástico, que imaginamos como arqueologías del futuro. Estas ideas nos evocan relatos en torno a las antiguas civilizaciones, ahora subterráneas, como lugares donde lo humano y lo no humano se encuentran en la composición del suelo. Aparecen también preguntas en torno a lo que en-





Fig.19. Brota un bulbo encontrado entre la tierra recolectada.



Fig.20. Uno de los suelos del que extraemos la tierra para trabajar en el taller.



Fig.21. Gusano en un rábano.

tendemos por deterioro o ruina, pensando en que estos espacios no dejan de estar habitados por entidades no humanas que los transforman y ‘animan’, como pueden ser los ciclos y movimientos geológicos, o la proliferación de raíces y micorrizas.

La tierra que recolectamos no proviene exclusivamente de espacios de cultivo; también de los bordes de los campos y carreteras, de derrumbes o de levantamientos del suelo. Suelen ser lugares antropizados que no mantienen, como en el caso del huerto, procesos regenerativos a través del compostaje. Son terrenos deteriorados a causa del uso de pesticidas o de la construcción en su entorno. Sin embargo, las plantas ruderales - “del latín *rudus*, *runderis*: cascotes, escombros, ruinas” (Castro, 2021)-, capaces de nacer en los huecos entre baldosas de las aceras, revitalizan estos suelos inertes. Así nos preguntamos de qué forma lo no humano puede ‘deshumanizar’ en el sentido de devolver a la tierra a sus cualidades pre-antrópicas.

Normalmente los seres de la tierra son clasificados en base a su utilidad para la actividad humana: los que pueden contribuir a abonar nuestros cultivos y los que son dañinos al alimentarse de ellos. En nuestra práctica decidimos dejar de asumir que la naturaleza es el escenario de nuestras acciones, cuestionando esta mirada utilitaria, “del bien y el mal”, para traer historias en las que lo no-humano toma protagonismo y lo humano se funde también en la composición del suelo. Así, habitar la tierra desde la imaginación nos invita a cuidar, construir y conectar con todas estas realidades que a menudo se sitúan en la ruina y la descomposición, y repensarlas como espacios que también pueden ser fértiles y generativos. Así, para aproximarnos a estos mundos subterráneos nos introducimos en el interior, como sugería Bachelard, de las conchas y las semillas, para imaginarnos recogidas en esas oquedades bajo tierra y convertirnos en la materia blanda que la atraviesa (2006). De este modo, fragmentando nuestra realidad perceptiva, podemos descubrir estas realidades desde perspectivas que nos sitúan en puntos de vista y temporalidades no-humanas, abriéndose un abanico de posibilidades para la generación de narrativas de continuidad desde una visión menos lineal y antropocéntrica.

### 5.2.2. Procesos artesanos y construcción animal.

En el ejercicio de imaginación con la tierra experimentamos una apertura de la mirada que supone un punto de partida para reescribir los relatos que se generan en torno a la separación entre ‘naturaleza’ y ‘cultura’. También en nuestra investigación práctica sobre los saberes populares descubrimos que los procesos artesanos, asociados al desarrollo cultural de la humanidad, no se encuentran en un extremo opuesto a los procesos constructivos animales. Existen paralelismos y deslizamientos entre ambos mundos en los que el binomio cultura/naturaleza se cuestiona.





**Fig.22.** Nido de avispa alfarera. Se aprecia el proceso constructivo “por churros”.



**Fig.23.** Caracoles estivando.

En: <https://tertuliaspoeticas.blogspot.com/2021/07/la-estivacion-de-los-caracoles.html>

Los conocimientos vinculados a los procesos artesanos se transmiten de mano a mano de generaciones sucesivas. Pallasmaa, en *La mano que piensa* (2009) mantiene que las habilidades fundamentales de adaptación al medio residen en estas prácticas acumulativas de la memoria muscular, algo que nosotras asociamos con los comportamientos instintivos de los animales no humanos. Un factor que solía considerarse diferenciador entre animales humanos y no humanos era la capacidad para crear herramientas, que al igual que el lenguaje, se consideraba exclusiva de la especie humana. Sin embargo hoy se sabe que en el mundo animal está extendido su uso: desde el empleo de piedras con las que las avispas compactan la tierra de la entrada a sus nidos, hasta los “telares” de la hormiga costurera. (Pallasmaa, 2020, p.32-35). Respecto a esto, nosotras mantenemos lo que ya sugirió Haraway en su crítica al pensamiento del Antropoceno: la especie humana no hace historia, la suma de especie humana y herramienta tampoco (2019, p.86).

Por otro lado, existen similitudes evidentes entre los métodos constructivos que especies diferentes han desarrollado en el empleo de los materiales, al encontrarse con las cualidades físicas de los mismos. Sin embargo, el aprendizaje de estos métodos en el caso humano, es probable que en ocasiones proviniese de la observación e imitación del entorno. Se sabe, por ejemplo, que algunas tribus nativas norteamericanas perfeccionaron la técnica para hacer vasijas de arcilla estudiando las cámaras de anidamiento de las avispas alfareras (Pallasmaa, 2020, p.10).

En una ruptura de la transmisión de los saberes, debido al cambio de los modelos de producción y consumo modernos, nos encontramos con la situación de tener que activamente recuperar y aprender estos modos de hacer. En la experimentación intuitiva con las técnicas y materiales el proceso de aprendizaje es lento, pues no hay observación e imitación. En la situación “fabulada” de que nadie pudiese enseñarnos las técnicas constructivas artesanas, aproximarnos a este tipo de conocimientos de la biología nos permite incorporar soluciones provenientes de los procesos constructivos animales.

La arquitectura animal nos invita a revisar nuestra mirada sobre los procesos artesanos, y aviva nuestra actividad fabulativa para pensar las historias de la evolución y la tradición desde otros lugares y perspectivas, imaginándonos que ocurren fenómenos inesperados. Por otro lado, las construcciones animales resultan ser un modelo de adaptación ecológica: se ajustan a las condiciones vitales de sus habitantes al tiempo que mantienen un equilibrio dinámico con la naturaleza (Pallasmaa, 2020). En este equilibrio con los factores ambientales, otra actividad común es la preparación para la hibernación o la estivación, en el sentido de guardar el alimento para épocas de menor energía. Así, encontramos en el guardado y la conservación de alimentos experiencias de adaptación a las limitaciones ecosistémicas, que nos devuelven nuevamente a realidades que hacen dialogar lo humano y lo no humano.

### 5.2.3. El alimento y su conservación.

En primer lugar, resulta determinante observar de qué forma la agricultura de subsistencia atesora, desde la idiosincrasia de cada territorio, saberes vinculados a la alimentación, los ciclos de la tierra y la conservación de la biodiversidad (Ferreiro y Vilalba, 2019). Descubrimos en ello una alternativa al sistema agroindustrial y extractivista, ya que nos ofrece estrategias para repensar nuestro modo de producción y consumo. A este respecto, en la conservación de alimentos también encontramos imaginarios simbióticos y experiencias de adaptación ecológica al implicar una toma de consciencia tanto de las limitaciones ecosistémicas, que regulan el alimento por ciclos de escasez y abundancia, así como de la alteridad no humana que interviene en la conservación, desarrollándose métodos para la convivencia cotidiana.



Fig.24. Trenzado de las cebollas para su conservación durante más tiempo.

La interrelación con agentes no humanos en la conservación del alimento se da en diversos procesos de tratamiento del mismo, como puede ser la fermentación, en el que intervienen hongos y bacterias. En nuestra propuesta ponemos el foco en el proceso de secado al viento o al sol, que vinculamos a acciones como el atar, el trenzar o el colgar. Existen espacios destinados a estas funciones en las arquitecturas de las casas de tradición agricultora, lugares donde se secan y cuelgan alimentos, que sirven también de almacenaje para todo tipo de útiles del huerto y la cocina. También los *sequeiros*, lugares destinados a almacenar grasas y embutidos extraídos del cerdo para su ahumado y curado, que contienen historias de relaciones interespecie evidentemente conflictivas. En todo caso, estos espacios tienen para nosotras un fuerte carácter sensorial dominado por los olores, factor que tenemos en cuenta también a la hora de abordar nuestra práctica artística.

En la tradición alfarera de la zona de Lugo y Ourense, el *sequeiro* se destina igualmente al secado de las piezas de barro antes de su cocción. El mundo de la alfarería popular nos aproxima a un amplio imaginario relacionado con la conservación del alimento y la convivencia interespecie, al cumplir la función de mantener alejados a otros animales, en especial insectos, de la comida almacenada en el interior. En las piezas más comunes, utilizadas por la población rural para guardar y procesar bebidas y alimentos encontramos “objetos hechos de barro en los que no solamente estos insectos o sus derivados han generado multitud de formas, sino que han influido en su diseño” (Monserrat, 2013). Nos llaman especial atención las mieleras, que vemos en la **figura 25**: en el reborde se deposita agua para impedir que las hormigas continúen subiendo hasta el cuello del tarro y entren en contacto con la miel.



Fig. 25. García Alén, *Meleiras de Gundi-bós*, Lugo. 1983.

Por otra parte, existen objetos de uso cotidiano para cazar o encerrar animales no domésticos, como lagartijas, sanguijuelas o grillos. Muchas de estas especies eran capturadas por las costumbres y creencias que llevaban asociadas, no como alimento. Otros objetos son creados para mantener especies

consideradas beneficiosas, como las abejas, para las que se hacían colmenas de barro con la idea de extraer su miel.

Encontramos la tradición popular cargada de ideas culturales dualistas y antropocéntricas que vemos conveniente repensar, pero también encontramos ejemplos de convivencia y experiencias de adaptación ecológica. Consideramos que la interacción cotidiana con especies no humanas puede facilitar la comprensión de su subjetividad. En este sentido, la agricultura y las artesanías nos ofrecen posibilidades para recuperar o reinterpretar realidades que caminan hacia la construcción de cosmovisiones ecocéntricas.

De este modo, entre el huerto la cocina y el taller introducimos elementos de ficción que se mueven en los escenarios de la tierra y el alimento, que parten de lo humano para disolverlo y establecer nuevos relatos en torno a la comprensión del medio que habitamos. Exploramos así la capacidad del arte para plantear y experimentar maneras de convivencia que resultan difícilmente imaginables desde el paradigma contemporáneo (Bruna, 2021).

### 5.3. REFERENTES

Han sido muchas las referentes que han contribuido a enriquecer nuestro proceso, algunas de ellas ya referenciadas anteriormente en las ideas conceptuales propuestas, como Paula Bruna o Donna Haraway. A continuación señalaremos una selección reducida de quienes, consideramos, se relacionan directamente con aspectos específicos de nuestra práctica.

#### 5.3.1. Arte y vida. Fina Miralles.

Con motivo de su retrospectiva en el MACBA, *Soc totes les que he sigut* (2020), Fina Miralles ofrece una entrevista en la que habla extensamente de su visión del arte y de su trayectoria. En ella, expresa su comprensión del hacer como algo espontáneo, que surge en la cotidianidad. Describe su proceso artístico profundamente enraizado en su proceso vital. El espacio donde vive y se relaciona es importante, ya que el conocimiento de su realidad parte de su experiencia cotidiana. Miralles se establece como sujeto vivo en relación con el entorno con el que se vincula emocionalmente.

Maite Garbayo apunta sobre la obra de Miralles, que trasciende las posiciones de dominación sujeto-objeto (2020). En lugar de emplear el espacio 'natural' como lienzo en el que desarrollar su actividad, establece relaciones en un encuentro del cuerpo con el entorno basado en la intersubjetividad y la afectación mutua (Garbayo, 2020). A pesar de la belleza y calmitud de la imagen generada, sus piezas "destacan por su capacidad crítica, por evidenciar que bajo la poesía puede subyacer contenido político" (Grandas, 2020).



**Fig.26.** Fina Miralles. *Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de pedres*, 1975.



### 5.3.2. Lo parantropológico. Monica Mays.

Monica Mays es una artista interdisciplinar que desarrolla su práctica artística desde métodos de investigación que denomina *parantropológicos*, es decir, al lado de lo humano. Propone una mirada al pasado que vaya más allá de la perspectiva reduccionista del museo y los estudios académicos. Mays quiere “indagar en las fisuras de la historia” (2021), y reordenar las narrativas desde protagonistas que no necesitan ser humanos ni aparecer en la versión hegemónica de los acontecimientos, respondiendo a estructuras de pensamiento más rizomáticas y porosas.

Mays trabaja a partir de la artesanía, que entiende como un sistema de producción y consumo que “asocia paisaje y ecología” (2021), y que se introduce en el contexto doméstico, creando identidades culturales que, desde el arte, intenta desarticular. Además, de la artesanía recoge la idea de la transmisión del conocimiento mediante mecanismos que tienen que ver con la memoria muscular heredada, más que verbales o de la academia.

En lo referente a las cualidades plásticas y estéticas de su obra, podemos ver reflejada la forma en que acoge los diferentes materiales, componiendo a partir de la escucha de sus relatos, o como ella expresa, “siguiendo la circulación y significado de los materiales y objetos” (Mays, 2021).

**Fig.27.** Monica Mays. Detalle de *Cardados*. seda, capullos, piel, mimbre, crin de caballo, lana. 2022.

**Fig.28.** Monica Mays *Emotions Are Facts* en Nosbaum Reding Luxembourg, 2022.



Los métodos de investigación de Mays nos inspiran a la hora de realizar el fotoensayo recogido en el ANEXO II, incluido como documento adjunto. Nuestro fotoensayo surge de la lectura de su publicación en *Compost Reader*, editado por *cthulhu books* (2021) del Instituto de Estudios Postnaturales.

A lo largo de una veintena de páginas ordena imágenes “referidas a la posibilidad de historias prepatriarcales” especulando sobre ellas a través de composiciones parantropológicas y no lineales. Nosotras, de manera similar, intentamos poner de manifiesto las tensiones y conflictos existentes en torno a las relaciones cultura/naturaleza sugiriendo, como expresa Mays, “nuevos valores asociativos y posibilidades de coexistencia” (2021).



Fig.30. Pinar Yoldas. *Species of the Plastisphere, Ecosystem of excess*. 2014.

### 5.3.3. Prácticas especulativas. Pinar Yoldas.

En su obra *Ecosystem of Excess*, Pinar Yoldas especula en torno a la Isla de Basura del Pacífico. Partiendo de la teoría del caldo primigéneo, que explica el origen de las primeras moléculas orgánicas, Yoldas imagina que el ecosistema que se genera en este ‘caldo de plástico’ puede suponer el origen de especies que, desde el presente, ya están mutando para adaptarse y proliferar bajo las condiciones de la ‘Plastisfera’.

Así, partiendo de una premisa científica, desarrolla todo un animalario en un ejercicio de zoología anticipativa a través del cual explora las nuevas mutaciones que se están dando en los océanos. Estas especies ficticias desarrollan órganos capaces de metabolizar el plástico, conformando una nueva fauna surgida de la fusión entre la cultura y la naturaleza.

### 5.3.4. Materiales. Martín Llanereras.

De las obras escultóricas de Llanereras destacaríamos el tratamiento de las materias primas en bruto, apreciándose su heterogeneidad. Los ecosistemas que genera con sus esculturas orgánicas asocian elementos de diferentes temporalidades: materia en putrefacción, semillas germinando e insectos vivos, conjugados con plásticos y elementos tecnológicos.

Sus obras dan pie a interpretaciones subjetivas del entorno, poniendo de manifiesto las fricciones entre lo humano y lo no humano, entre lo cultural y lo natural, partiendo de imaginarios que a menudo se aproximan a la agricultura y sus procesos.



Fig.31. Martín Llanereras. *Composting ornaments*. Caja de plástico, hojas de higuera, compost, cenizas, arcilla. 2016.



Fig.32. Martín Llanereras. *Cau en POLS*. Arena y restos orgánicos, 2020.





Fig.33. Primeros elementos atados, trenzados y colgados.



Fig.34. En el proceso de teñido del esparto aparece moho.



Fig.35. Caracoles y otros pequeños objetos recolectados en la tierra.

## 6. DESARROLLO PRÁCTICO.

Nuestra práctica en el taller se articula a través de tres procesos que se enredan: la obtención de materiales, el trabajo con el cuaderno y el trabajo en el taller, todos ellos atravesados por la fabulación. En este apartado narraremos cómo se ha ido desarrollando el proceso apoyándonos en imágenes de las piezas que hemos elaborado. La producción llevada a cabo en este Trabajo de Fin de Grado se completa en los anexos: el ANEXO I recoge una muestra de nuestros cuadernos y dibujos, y el ANEXO II un fotoensayo que, como ya especificamos, consideramos una pieza a parte, por lo que las imágenes cuentan con un índice de figuras propio.

Durante los meses previos al inicio del curso, comenzamos a interesarnos en las prácticas artesanas, especialmente por la alfarería de determinadas zonas y, en lo práctico, por el trenzado del esparto. Mientras trenzábamos nos acompañaba un familiar veterano en las labores del huerto, que sostenía la pleita por el otro extremo y nos relataba diferentes procedimientos vinculados a las prácticas tradicionales y a la agricultura, entre ellos el trenzado de las cebollas, que resulta ser muy similar al de la pleita de esparto.



Fig. 36. Páginas del cuaderno.

Cuando llegamos al taller comenzamos a trabajar partiendo de dos premisas: por un lado, exploramos las posibilidades de la tierra en bruto, y por otro, aplicamos las acciones del trenzado y el atado. Así, hacemos pruebas con barbotina, añadiendo azúcar para endurecerla, y también con material de carga, apilando, modelando cuentas, etc. En el trabajo con esparto comenzamos a acumular cualquier fibra o tejido potencialmente trenzable.

Al trabajar con materias orgánicas, en muchas ocasiones nos encontramos con insectos y lombrices, con procesos de descomposición o con la proliferación de hongos. De este modo comenzamos interesarnos por la interacción

de lo no humano con nuestras piezas, así como por los olores, que empiezan a tomar relevancia, y que finalmente se convierten en un factor clave en la percepción sensorial de nuestras piezas.

Mientras tanto, en el trabajo en el huerto observamos por primera vez un nido de huevos de caracol, además de encontrarnos con un suelo repleto de conchas vacías. Esto supone un punto de partida para empezar a fabular. Comenzamos a generar imaginarios híbridos entre estas realidades con las que entramos en contacto.

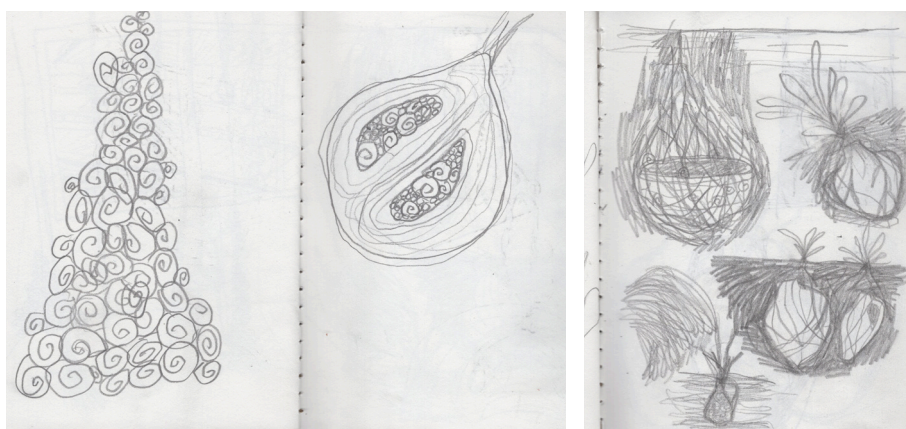


Fig. 37 y 38. Páginas del cuaderno.

Reproducimos los huevos de caracol utilizando agar y glicerina, (ver receta en **ANEXO, I Fig.26**). Al aire se deshidratan en 24 horas, así que las mantenemos en un bote cerrado. En este punto, empezamos a reflexionar sobre las posibilidades de conservación de piezas ‘orgánicas’.



Fig. 39. Esferas de agar aglutinadas con tierra a lo largo de una trenza de cuerda, el mismo día en que son elaboradas.



Fig. 40. Esferas de agar una semana después de ser elaboradas y guardadas.



Fig. 41. Esferas de agar tras seis meses en un tarro de cristal.



Como resultado de esta fase de experimentación con los materiales y las acciones, generamos un primer conjunto escultórico conformado por una serie de trenzas de dimensiones comprendidas entre los 30 cm y los 150cm aproximadamente. En ellas conjugamos de manera heterogénea elementos de diferentes procedencias y que sugieren temporalidades diversas: esparto, caracoles, huesos y semillas, junto con elementos humanos, como plásticos, cuentas hechas con tierra o piel de naranja, o una nota de papel escrita con rotulador, doblada y atada al conjunto.

Decidimos no perseguir la conservación o la permanencia de las piezas, sino abrazar su cualidad compostable.



**Fig. 42.** Detalle de *Sequeiro*. Cebollas, caracoles, esparto y materiales encontrados. Dimensiones variables, 2022.



**Fig. 43.** Detalle de *Sequeiro*. Cebollas, caracoles, esparto y materiales encontrados. Dimensiones variables, 2022.



**Fig. 44.** *Sequeiro*, Cebollas, caracoles, esparto y materiales encontrados. Dimensiones variables, 2022.



Simultáneamente elaboramos estos jarrones a partir de moldes que rellenos con una capa gruesa de barro y caracoles, mezcla en la que se cuelan algunas raíces, plásticos y vegetales. Al extraer la pieza del molde hacemos la labor de desenterrar una a una las conchas, como en un trabajo de arqueología, para que afloren a la superficie.



**Fig. 45.** *Arqueología no humana I.* Tierra, azúcar y caracoles. 20x 15 cm. 2022.



**Fig. 46.** *Arqueología no humana II.* Tierra, azúcar y caracoles. 14x12 cm. 2022.



**Fig. 47 y 48.** Detalles de *Arqueología no humana I* y *Arqueología no humana II.* Tierra, azúcar y caracoles. 2022.



El trenzado de las cebollas no se dio en las condiciones ambientales y materiales óptimas, así que el proceso de deterioro fue rápido. Deshechamos las cebollas y atamos entre sí cada trenza para elaborar una única pieza.



**Fig. 51.** *Trenza.* Esparto materiales encontrados. 260 cm, 2022.



**Fig. 49.** Cebolla brotada en la ristra.



**Fig. 50.** Cebolla pudriéndose.



**Fig. 52.** Uniendo los segmentos en una única trenza.



Mientras hacemos la limpieza de las verduras para guardar en la nevera, nos encontramos con restos vegetales que empezamos a recolectar y, en ocasiones, a interactuar con ellos o ponerlos en relación. A partir de este punto los materiales provenientes de las verduras, por su accesibilidad, comienzan a tener mucha más relevancia. Incorporamos a las piezas raíces de cebollas, ajos o semillas de calabaza.



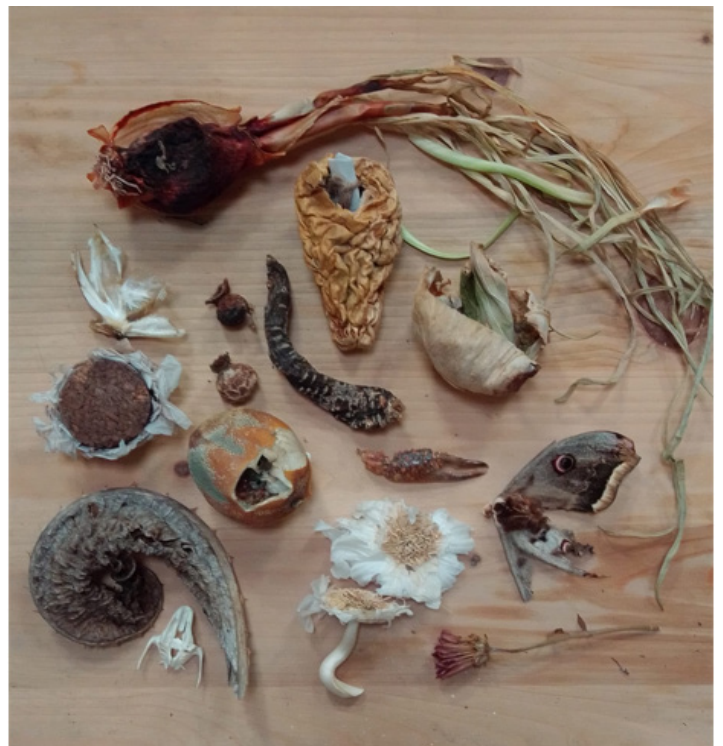
**Fig. 53.** Detalle. Ajos tiernos trenzados por la raíz.



**Fig. 54.** Ajos tiernos trenzados por la raíz.



**Fig. 55.** Nido con caracoles dentro.



**Fig. 56.** Materiales encontrados.



En nuestro interés por las formas de la alfarería tradicional popular nos dedicamos a reproducir diferentes formas utilitarias en cerámica, en ocasiones reimaginando sus funciones (ver **fig. 62 y 64**), y de nuevo regresando a la idea de la arqueología no humana, alentadas por las fabulaciones en torno a los procesos no humanos que toman forma bajo tierra.



**Fig. 57, 58 y 59.** Vistas y detalle de *Cantarilla*. Cerámica, tierra y materiales encontrados. 27x20 cm. 2022.



**Fig. 60.** *Cantarilla*. Cerámica, tierra y materiales encontrados. 27x20 cm. 2022.





**Fig. 61.** Detalle de *Mielera*. Cerámica, tierra y esferas de agar. 16x15 cm. 2022.



**Fig. 62.** *Mielera*. Cerámica, tierra y esferas de agar. 16x15 cm. 2022.



**Fig. 63.** Detalle de *Caracolera*. Cerámica, tierra y esferas de agar. 23x15 cm. 2022.



**Fig. 64.** *Caracolera*. Cerámica, tierra y esferas de agar. 23x15 cm. 2022.



Nos encontramos un telar en la basura y decidimos averiguar como se utilizaba, aunque sin investigar el procedimiento, imaginándonos que nadie tenía esa información y que nosotras debíamos desarrollar una técnica para crear un tejido. Desde esta fabulación creamos un tapiz a base de trenzas que conectábamos a la urdimbre de cuerda. Muchas de las fibras y elementos tenzados provienen, como decíamos antes, de la cocina: desde ajos tiernos enteros y raíces de cebolla, hasta bolsas de la compra y de basura.



**Fig. 65.** Fotograma de un vídeo abriendo vainas de habas tiernas en la cocina.



**Fig. 66.** Fotograma de un vídeo haciendo collares con habas tiernas, cuentas de tierra y semillas de calabaza.



**Fig. 67.** Materiales en la mesa del taller.



**Fig. 68.** Fotograma de un vídeo machacando esparto.



**Fig. 69.** Fotograma de un vídeo trenzando el telar.





**Fig. 70.** *Tejido*. Esparto, plástico, telas, ajos tiernos, raíces y otras fibras y materiales encontrados. 60x65 cm. 2022.



**Fig. 71.** Detalle de *Tejido*. Esparto, plástico, telas, ajos tiernos, raíces y otras fibras y materiales encontrados. 60x65 cm. 2022.



Por falta de espacio dejamos fuera de esta selección algunas pruebas y piezas que fueron puente para llegar a las que se muestran. El espacio del taller resultó ser crucial, tanto como el del huerto o el de la cocina, en el desarrollo de nuestro proceso, y creemos que estas piezas funcionan en sus instalaciones y su contexto. Sin embargo, nos gustaría continuar trabajando en su evolución para contemplar la instalación en espacios fuera del taller.

Por último, la producción realizada en el recorrido de esta investigación se extiende en los anexos: en el ANEXO I pueden verse fragmentos de cuadernos y dibujos, y el ANEXO II contiene un fotoensayo en torno a las ideas conceptuales que guían nuestro trabajo. Ambos se encuentran adjuntos, en un documento disponible para descarga.



**Fig. 72.** Todos los elementos dispuestos en el taller, junto con algunos dibujos.



**Fig. 73.** Elementos dispuestos en la mesa.



## 7. CONCLUSIONES.

La elaboración de este Trabajo de Fin de Grado no trae consigo una conclusión cerrada respecto a lo que proponemos. Supone, en cambio, una apertura a la experimentación, un primer acercamiento que da forma a las ideas que venimos investigando.

En relación a los objetivos planteados, consideramos que hemos podido alcanzarlos satisfactoriamente. Los objetivos generales, relativos a la investigación en torno al papel de la ficción como herramienta para imaginar realidades deseables, así como la elaboración de una propuesta personal basada en imaginarios personales, quedan reflejados en los apartados **5.1. Imaginario y ficción**, y **5.2. Entre el huerto, la cocina y el taller**, respectivamente. En cuanto a los objetivos específicos: el primero de ellos da título y contenido al apartado **5.2.3**, pues en él abordamos algunas de estas relaciones interespecie que ocurren en relación al alimento y su conservación. También podemos comprobar a lo largo de la memoria la importancia de recolectar o elaborar el material. Como ejemplos, vemos los carboncillos en la **fig.2,3 y 4** (p.5) y las esferas de agar en la **fig.42** (p.26), además de hablar más concretamente sobre esta cuestión en el apartado **4.2. Hacer con las manos: expresión, imaginación y pensamiento**. Los dos últimos objetivos específicos pueden tener valoraciones más subjetivas. Personalmente creemos que hemos podido reflejar las fricciones entre lo humano y lo no humano recurriendo a los deslizamientos entre ambos, así como a experiencias de convivencia interespecie. Lo hicimos conjugando el hacer con las poéticas que, de nuevo, quedan recogidas en el punto **5.2**. Por otro lado, en relación al último objetivo específico, creemos que en nuestro desarrollo práctico mostramos piezas que, en mayor o menor medida, remiten a realidades imaginadas e invitan a fabular sobre su causa o procedencia, aunque este es un factor que ha de ser valorado por cada observador/a.

Por último, nos gustaría hacer un comentario respecto a las líneas de investigación que este trabajo nos ofrece, y en las que seguiremos indagando:

En numerosas ocasiones definimos el objetivo de nuestro proceso como 'la búsqueda de realidades deseables', tomando esta búsqueda como pretexto para reimaginar, a través de la práctica artística, los relatos que construyen nuestra realidad. A pesar de partir de la fabulación en torno a nuestras vivencias cotidianas, hemos comenzado a adentrarnos en la reinterpretación de relatos que podrían ser conflictivos, factor que hemos procurado y procuraremos tener en cuenta desde una visión crítica. A pesar de ello, creamos desde una mirada 'amable y afectuosa' hacia estas realidades que giran en torno a la tierra y lo que encontramos en ella, comprobando, a través de

diferentes aportes externos, que algunas de nuestras piezas pueden reflejar cierta negatividad o generar aversión. Creemos que esto está relacionado con la visión cultural en torno a lo viscoso, lo descompuesto o lo sucio, algo que llama nuestra atención y que procuraremos seguir investigando.

También queremos destacar la relevancia del espacio del taller en nuestro proceso: por un lado sirva de agradecimiento a la asignatura Taller Interdisciplinar de Materiales, que nos proporcionó multitud de herramientas para afrontar la práctica, y por otro el espacio que se nos prestó en el aula durante todo el año. A lo largo de toda la carrera hemos experimentado el taller como un espacio crucial a la hora de compartir procesos y lecturas, algo que enriquece enormemente nuestra práctica. Además, consideramos que nuestras piezas adquieren mucho sentido en el taller, bien por el contraste de su naturaleza orgánica con un espacio casi industrial, o bien por las cualidades sensoriales tan marcadas por los olores y la suciedad que el espacio adquirió. Creemos que la evolución de nuestra propuesta pasará por contemplar la exposición de próximas piezas en espacios fuera del taller. Sin embargo, nos gustaría de algún modo valorar y extender la idea del taller compartido, como lugar donde se den encuentros y prácticas que nos permitan descubrir procesos colectivos, que pueden resultar mucho más enriquecedores en la construcción de realidades deseables.

## 8. REFERENCIAS

### Libros

BACHELARD, Gaston (2006). *La tierra y las ensueños del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Mexico D.F.: Fondo de cultura económica.

BRUNA, Paula (2021). No todas podemos ser mariposas monarca, o el reto de la convivencia con las especies feas, inútiles o dañinas. En: PTQK, María (dir.) *Ciencia Fricción. Vida entre especies compañeras*. Primera edición. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona CCCB y Gabinete de Prensa y Comunicación de la Diputación de Barcelona.

CASTRO, Teresa (2021). Navegar en aguas turbias con líquenes, hongos y plantas ruderales. En: PTQK, María (dir.) *Ciencia Fricción. Vida entre especies compañeras*. Primera edición. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona CCCB y Gabinete de Prensa y Comunicación de la Diputación de Barcelona.

DANOVSKY, Déborah y VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2019). *¿Hay un mundo por venir? Ensayos sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja negra.

FERREIRO SANTOS, María, y VILALBA SEIVANE, Isabel (2019). As mulle- res labregas: pasado, presente e futuro do rural. Proxecto Batefogo (coord). En: *Árbores que non arden. As mulleres na prevención de incendios forestais*. Vigo: Catro Ventos.

FOUCAULT, Michel. (2002). *Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

FISHER, Mark. (2018), *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra.

GUATTARI, Félix (2000). *The three ecologies*. Londres y New Brunswick: Athlone Press.

HARAWAY, Donna (2016) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* Bilbao: Consonni.

HARAWAY, Donna. (1995). Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En D. Haraway (Ed.), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 313-345). Madrid: Cátedra.

JAMESON, Fredric (2000) *Las semillas del Tiempo*. Madrid: Trotta Editorial.

JAMESON, Fredric (2009) *Arqueologías de futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.

K. LE GUIN, Ursula y NAIMON, David (2018) *Conversaciones sobre la escritura*. Barcelona: Alpha Decay.

K. LE GUIN, Úrsula (1997) *The Carrier Bag Theory of Fiction*. En: K. LE GUIN, Úrsula. *Dancing in the edge of the world*. Estados Unidos: Groove Press.

MAYS, Mónica (2021) En: Institute for Postnatural Studies (ed.). *Compost Reader*. cthulhu books.

PALLASMAA, Juhani (2015) *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Mexico: GG.

PALLASMAA, Juhani (2020) *Animales arquitectos*. Mexico: GG.

PTQK, María (2021). Ciencia fricción para el encuentro entre especies. En: PTQK, María (dir.) *Ciencia Fricción. Vida entre especies compañeras*. Primera edición. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona CCCB y Gabinete de Prensa y Comunicación de la Diputación de Barcelona.

SENNET, Richard (2009) *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

### Artículos

BRUNA, Paula (2020) “Ecoficciones. Análisis del imaginario cinematográfico de posibles futuros ecosociales y alternativas de las narrativas especulativas”, En: *#Re-visiones 10/2020*. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7742091> [fecha de consulta: 11/04/2022]

BRUNA, Paula (2019) “Historias de los no humanos. La especulación artística como recurso para aproximarse a otras realidades”. En: *Ecología Política*, 57: 38-42. Disponible en: <https://www.ecologiapolitica.info/?p=11709> [fecha de consulta: 11/04/2022]

CUELLO, (2018) “Futuros queer, utopías animales y afectos ingenuos. Paisajes para una imaginación política extraña del mañana”, En: *Jardines Virtuales, Caja Negra Editora*. Disponible en: <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/futuros-queer-utopiasanimales-y-afectos-ingenuos-paisajes-para-una-imaginacion-extrana-del-manana/> [fecha de consulta: 23/04/2022]

GRANDAS, Teresa (2020) “Fina Miralles. Sobre el potencial político en la belleza y la poética de la imagen” En: *documentos públicos del MACBA*. Disponible en <https://img.macba.cat/public/document/2020-10/fina-miralles-tg-spa.pdf> [fecha de consulta: 02/06/2022]

GARCÉS, Marina (2015) “La honestidad con lo real” En. *La escena en curso*. Disponible en: [https://laescenaencurso.files.wordpress.com/2015/01/la\\_honestidad\\_con\\_lo\\_real.pdf](https://laescenaencurso.files.wordpress.com/2015/01/la_honestidad_con_lo_real.pdf) [fecha de consulta: 24/02/2022]

LATOURE, Bruno (2011) “Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política” En: *Cuadernos de Otra Parte*. Disponible en: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/124-GAIA-SPEAP-SPANISHpdf.pdf> [Fecha de consulta: 16/03/2020]

MONSERRAT, Victor (2013) “Sobre los artrópodos en la alfarería y la ce-

rámica popular de la Península Ibérica” En: *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, nº53, disponible en: <http://sea-entomologia.org/PDF/Boletin53/413441BSEA53Artropodosycer%C3%A1mica.pdf> [fecha de consulta: 03/06/2022].

MONTENEGRO, Marisela y PUJOL, Joan (2003), “Conocimiento Situado: Un forcejeo entre el relativismo construccionista y la necesidad de fundamentar la acción”, En: *Revista Interamericana de Psicología*, Vol. 37, Núm. 2 pp. 295-307. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20091229072700/http://www.psicorip.org/Resumos/PerP/RIP/RIP036a0/RIP03722.pdf> [Fecha de consulta: 12/03/2022]

VVAA, COLECTIVO QUIMERA ROSA (2021), “trans\*plant manifiesto”, en: *ni urras ni anarres, revista de biohacking, edición especial trans\*plant*. Página web: <https://quimerarosa.net/transplant/>

### **Audiovisuales**

ART NUEVE “Entrevista a la artista Mónica Mays” [vídeo] en YouTube < <https://youtu.be/-7Sx4BFaqEQ> > [fecha de consulta: 02/06/2022]

CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA DE BARCELONA “Conversaciones entre ruinas, ¿Qué mitos necesitamos?” [vídeo] en <<https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/que-mitos-necesitamos/238200>> [fecha de consulta: 14/05/2022]

MACBA BARCELONA OFICIAL “Fondo #06: Fina Miralles | MACBA” [vídeo] en YouTube. < <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/fina-miralles-soy-todas-que-he-sido> > [Fecha de consulta: 02/06/2022]

MACBA BARCELONA OFICIAL “Hablemos de... Fina Miralles | Maite Garbayo | MACBA” [vídeo] en YouTube. <<https://youtu.be/CxsDd5ISLsM>> [Fecha de consulta: 02/06/2022]

MATADERO MADRID “Jornada de Abiertas Centro de residencias artísticas. Conversación con Mónica Mays” [vídeo] en YouTube < [https://youtu.be/CIW4nYM\\_alw](https://youtu.be/CIW4nYM_alw) > [Fecha de consulta 02/06/2022]

TERRITORI CONTEMPORANI “Martin Llanereras: L’art contemporani és...” [vídeo] en Badalona comunicació. <[bdncom.alacarta.cat/territori-contemporani/tall/martin-llanereras](http://bdncom.alacarta.cat/territori-contemporani/tall/martin-llanereras)> [Fecha de consulta: 04/06/2022]



## 9. ÍNDICE DE FIGURAS.

**Fig.1.** Madera carbonizada recogida en los restos de un incendio.

**Fig. 2, 3 y 4.** Parte del proceso de elaboración de carboncillos. Pelado de las ramas y carbonización al fuego en una caja de metal, en ausencia de aire. Durante el proceso descubrimos que una técnica similar se empleaba tradicionalmente para obtener combustible (carbón vegetal).

**Fig. 5.** *Ma'ii Ats'áá' Yílwoí.* (Coyotes corriendo en sentidos opuestos). Fotografía de Donna Haraway.

**Fig.6.** Juego de cuerdas multiespecies. Dibujo de Nasser Mufti, 2011.

**Fig.7.** Apuntes en el cuaderno 'teórico'.

**Fig.8.** Apuntes en el cuaderno 'teórico'.

**Fig.9.** Apuntes en el cuaderno 'teórico'.

**Fig 10.** En *The Day After Tomorrow* (Roland Emmerlich, 2004), se simplifica el fenómeno del cambio climático presentándolo como una glaciación que ocurre en Nueva York en cuestión de unos pocos días, de resultados apocalípticos.

**Fig 11.** En *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) las condiciones terrestres se reproducen en una nave, cuyo modo de vida es "al estilo americano". Se hace evidente qué tipo de personas podrán optar a huir del planeta, y no se hace una crítica al modelo que conduce a esa situación.

**Fig 12.** En la nave "Axiom" de *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008) la humanidad vive controlada mediante el ocio digital, hasta que se descubre que la tierra es habitable de nuevo. Los créditos muestran cómo se vuelve a reproducir la historia siguiendo el mismo proceso que llevó a su devastación.

**Fig 13.** En *Pompoko* (Isao Takahata, 1994) una comunidad de mapaches se encuentra amenazada por la expansión urbana de Tokyo. Se muestra como una situación compleja. La narrativa se centra en las diversas maneras de abordar el conflicto entre los miembros de la propia comunidad, y sus diferentes sentires al respecto.

**Fig. 14.** La comunidad humana extraterrestre de *La belle verte* (Coline Serreau, 1996) vive en una realidad utópica, primitiva y al tiempo superevolucionada. La protagonista viaja a la Tierra y se extraña del modo de vida asumido por los terrestres.

**Fig.15.** *Lazzaro Felice* (Alice Rohrwacher, 2018) es una fábula que tiene origen en una historia real de esclavitud moderna. Una comunidad rural aislada en el pasado, aún cuando es 'salvada' de su situación, se mantiene mal-

viviendo en los márgenes urbanos.

**Fig.16.** En *Arrival* (Denis Villeneuve, 2016) la narrativa se construye de manera no lineal. Los militares recurren a una lingüista para descifrar el lenguaje de los alienígenas y entender qué buscan en la Tierra. La comprensión de su lenguaje permite la comprensión de su temporalidad.

**Fig.17.** *Nausicaä del Valle del Viento* (Hayao Miyazaki, 1984) ejemplifica el acercamiento a la alteridad humana desde la aceptación de la misma. Esto le permite reconocer las interdependencias y entenderse como parte de un sistema multiespecie.

**Fig.18.** La cosmovisión animista de *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975) no contempla la separación sujeto/objeto, humano/no humano, cultura/naturaleza. Para él el tigre, el fuego o la selva son sus iguales.

**Fig.19.** Brota un bulbo encontrado entre la tierra recolectada.

**Fig.20.** Uno de los suelos del que extraemos la tierra para trabajar en el taller.

**Fig.21.** Gusano en un rábano.

**Fig.22.** Nido de avispa alfarera. Se aprecia el proceso constructivo “por churros”.

**Fig.23.** Caracoles estivando. Cedida por : <https://tertuliaspoeticas.blogspot.com/2021/07/la-estivacion-de-los-caracoles.html>

**Fig.24.** Trenzado de las cebollas para su conservación durante más tiempo.

**Fig. 25.** García Alén, Meleiras de Gundibós, Lugo. 1983.

**Fig.26.** Fina Miralles. *Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de pedres*, 1975.

**Fig.27.** Monica Mays. Detalle de *Cardados*. Seda, capullos, piel, mimbre, crin de caballo, lana. 2022.

**Fig.28.** Monica Mays. *Emotions Are Facts* en Nosbaum Reding Luxembourg, 2022.

**Fig.30.** Pinar Yoldas. *Species of the Plastisphere, Ecosystem of excess*. 2014.

**Fig.31.** Martín Llavaneras. *Composting ornaments*. Caja de plástico, hojas de higuera, compost, cenizas, arcilla. 2016.

**Fig.32.** Martín Llavaneras. *Cau* en POLS. Arena y restos orgánicos, 2020.

**Fig.33.** Primeros elementos atados, trenzados y colgados.

**Fig.34.** En el proceso de teñido del esparto aparece moho.

**Fig.35.** Caracoles y otros pequeños objetos recolectados en la tierra.

**Fig. 36.** Páginas del cuaderno.

**Fig. 37 y 38.** Páginas del cuaderno.

**Fig. 39.** Esferas de agar aglutinadas con tierra a lo largo de una trenza de cuerda, el mismo día en que son elaboradas.

**Fig. 40.** Esferas de agar una semana después de ser elaboradas y guardadas.

**Fig. 41.** Esferas de agar en perfecto estado tras seis meses en un tarro de cristal.

**Fig. 42.** Detalle de *Sequeiro*. Cebollas, caracoles, esparto y materiales encontrados. Dimensiones variables, 2022.

**Fig. 43.** Detalle de *Sequeiro*. Cebollas, caracoles, esparto y materiales encontrados. Dimensiones variables, 2022.

**Fig. 44.** *Sequeiro*. Cebollas, caracoles, esparto y materiales encontrados. Dimensiones variables, 2022.

**Fig. 45.** *Arqueología no humana I*. Tierra, azúcar y caracoles. 20x 15 cm. 2022.

**Fig. 46.** *Arqueología no humana II*. Tierra, azúcar y caracoles. 14x12 cm. 2022.

**Fig. 47 y 48.** Detalles de *Arqueología no humana I* y *Arqueología no humana II*. Tierra, azúcar y caracoles. 2022.

**Fig. 49.** Cebolla brotada en la ristra.

**Fig. 50.** Cebolla pudriéndose.

**Fig. 51.** *Trenza*. Esparto materiales encontrados. 260 cm, 2022.

**Fig. 52.** Uniendo los segmentos en una única trenza.

**Fig. 53.** Detalle. Ajos tiernos trenzados por la raíz.

**Fig. 54.** Ajos tiernos trenzados por la raíz.

**Fig. 55.** Nido con caracoles dentro.

**Fig. 56.** Materiales encontrados.

**Fig. 57, 58 y 59.** Vistas y detalle de *Cantarilla*. Cerámica, tierra y materiales encontrados. 27x20 cm. 2022.

**Fig. 60.** *Cantarilla*. Cerámica, tierra y materiales encontrados. 27x20 cm. 2022.

**Fig. 61.** Detalle de *Mielera*. Cerámica, tierra y esferas de agar. 16x15 cm. 2022.

**Fig. 62.** *Mielera*. Cerámica, tierra y esferas de agar. 16x15 cm. 2022.

**Fig. 63.** Detalle de *Caracolera*. Cerámica, tierra y esferas de agar. 23x15 cm. 2022.

**Fig. 64.** *Caracolera*. Cerámica, tierra y esferas de agar. 23x15 cm. 2022.

**Fig. 65.** Fotograma de un vídeo abriendo vainas de habas tiernas en la cocina.

**Fig. 66.** Fotograma de un vídeo haciendo collares con habas tiernas, cuentas de tierra y semillas de calabaza.

**Fig. 67.** Materiales en la mesa del taller.

**Fig. 68.** Fotograma de un vídeo machacando esparto.

**Fig. 69.** Fotograma de un vídeo trenzando el telar.

**Fig. 70.** *Tejido*. Esparto, plástico, telas, ajos tiernos, raíces y otras fibras y materiales encontrados. 60x65 cm. 2022.

**Fig. 71.** Detalle de *Tejido*. Esparto, plástico, telas, ajos tiernos, raíces y otras fibras y materiales encontrados. 60x65 cm. 2022.

**Fig. 72.** Todos los elementos dispuestos en el taller, junto con algunos dibujos.

**Fig. 73.** Elementos dispuestos en la mesa.