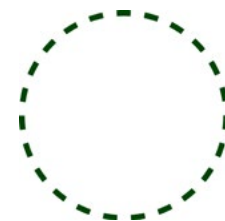
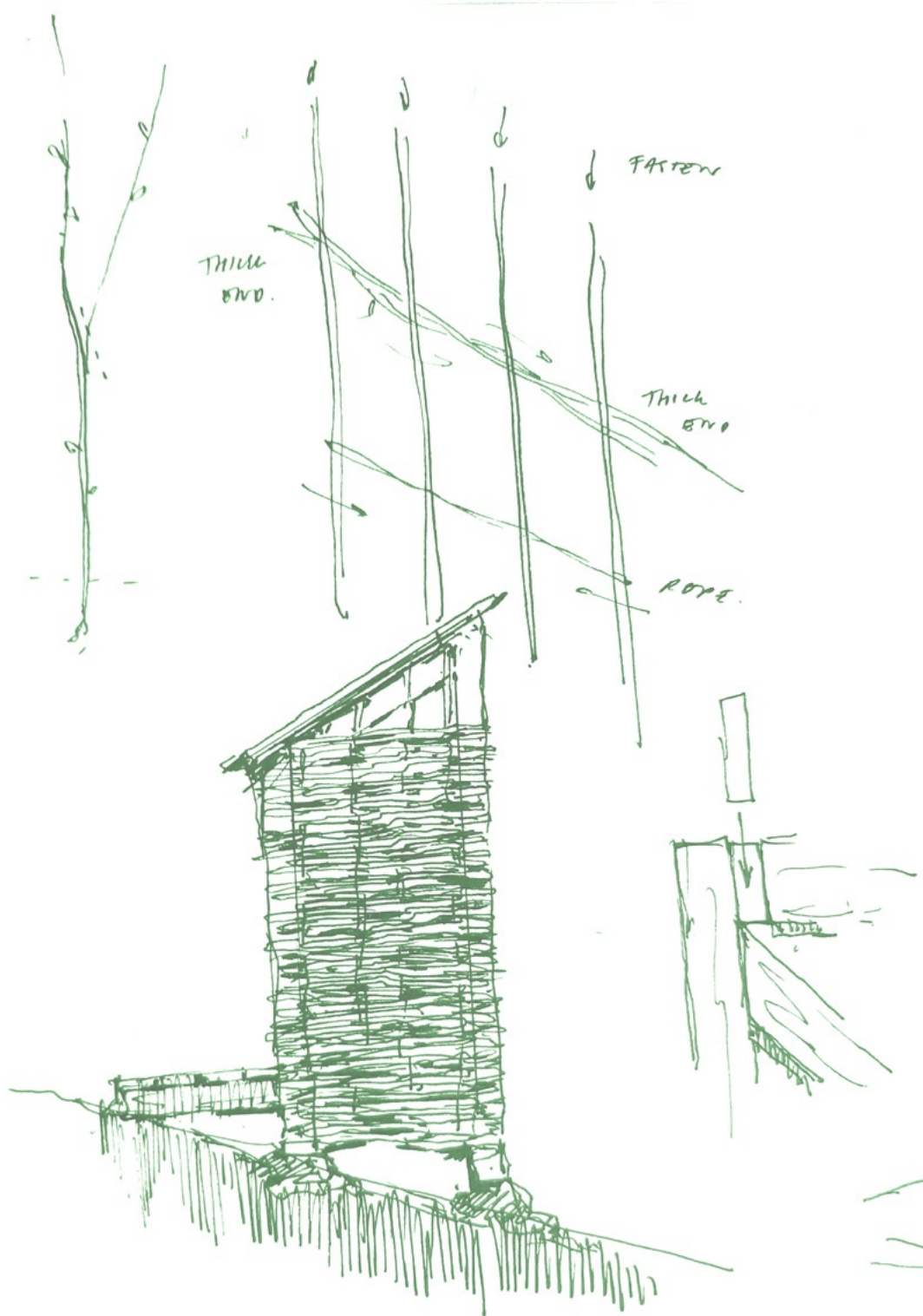


An aerial photograph of a forest. The trees are mostly green, but there are several distinct patches of orange, indicating a specific type of vegetation or perhaps a fire-damaged area. A large, dashed white circle is drawn over the lower portion of the image, encompassing one of the orange patches. The text 'new curriculum' is written in white, bold, lowercase letters, centered horizontally and positioned vertically in the middle of the image.

**new  
curriculum**



**new  
curriculum**



# new curriculum

2019

## index

Introducción 8

### III Encuentro: Identidades, formas de inserción en lo local y ecologías expandidas (Junio 2019)

Viaje de Estudios. Pablo Martínez	16
Diario de recuerdos desalineados. Bia Bittencourt	20
El lenguaje como barrera. Anxela Louzao	26
Despertar a un nuevo lenguaje. Notas reflexivas desde la experiencia en Picos de Europa. Lizette Nin	29

### IV Encuentro: Paisajes del cambio (Julio 2019)

From Landscape to the Environment: A Genealogy of Nature through Art. Simon Würsten Marín	32
Paisaje y ciudadanía: de las políticas públicas a la custodia del paisaje. Charlotte Piochon	54
Asiegu: concentración parcelaria en la aldea pensada. Javier y Manolo Niembro	63

¿Qué paisaje veremos? Componer saberes para una custodia colectiva del territorio 67

1. Visiones del paisaje. Diego Baeza, Iratxe Díaz, Soraya Chávez	68
2. Paisaje sentido: poner la vida en el centro. Karin Kamikawa, Marta Graullera, Guillem Caballero	76
3. Manos sonoras. Hugo Gudielo, Kathleen Uyttewaal, Blanca Tejedor, Jian-Ying Wang	83
Las actitudes que están tras los cambios. Sergio Macchia	88

### V Encuentro: Fantología de la montaña (Agosto 2019)

At the crossroads. Matthias Planitzer	92
Garden Economy Working Notes. Georgina Hill	95
Trazas de memoria material. Blanca Pujals	99
Alektorophobia. Heiko-Thandeka Ncube	109
Godpushing. Sam W. Harper	111
From Walks without wolves. Victoria Martínez	114

### VI Encuentro: Many Little Hands (Septiembre 2019)

Many Little Hands Workshop- Building Apiary Architecture. Sergio Montero Bravo	118
El cortín: pasado, presente y futuro de un oficio. Miel Outurelos	124
The Political Beekeeper's Library. Erik Sjödin	126
Learning from the village. Jonatan Lennman y Elisa Hedin	136



# introducción





## Introducción

En líneas generales, si el primer año se enfocó principalmente a la constitución de un entramado de agentes (universidades, autoridades locales, centros de arte,...) y hacia desarrollo de materiales y métodos para cruzar conocimientos y bagajes plurales; y, el segundo año de proyecto se dirigió hacia la experimentación en las formas de convivencia en la aldea; en este tercer año se ha desplegado un fuerte deseo de conexión con las habitantes locales.

En el verano de 2019 tuvieron lugar 4 encuentros de Composición de Saberes dentro del proyecto Nuevo Currículum (NC): en junio, el III encuentro NC sobre 'Identidades, formas de inserción en lo local y ecologías expandidas'; en julio, atravesado por la urgencia de un proceso de concentración parcelaria, el IV encuentro trabajó en torno a los 'Paisajes del cambio'; en agosto tuvo lugar el V encuentro, sobre la 'Fantología de la montaña'; y, en septiembre, el VI encuentro, 'Many Little Hands', se enfocó hacia la construcción de un colmenar. Esta publicación trata de recoger las principales líneas de reflexión, investigación y especulación de propuestas concretas desarrolladas en cada uno de estos encuentros.



En la segunda quincena de junio, la aldea INLAND acogió a las participantes del Programa de Estudios Independientes (PEI) del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y del primer encuentro internacional de Espacios de Arte Independientes Campo-Ciudad SENDA. A lo largo de una semana, personas con diversa formación (artistas, investigadores, curadores, representantes de espacios de arte independiente...) y desde diversas procedencias, trataron de situar en el contexto local la perspectiva decolonial en la que habitualmente trabajan. Este proceso implicó conciliar en un espacio no demasiado conocido posiciones políticas, bagajes culturales e identidades diversas dando cuenta de las múltiples paradojas que implica no sólo el espacio rural contemporáneo en sí mismo, sino las propias prácticas culturales con un sentido de emancipación y transformación social. A través de este viaje desde el continente latinoamericano y desde el Mediterráneo hacia los Picos de Europa, a través del encuentro con los habitantes de la aldea y los pastores en la montaña o reflexionando sobre sus experiencias previas en medios rurales diversos, el encuentro permitió trazar análisis sobre las nostalgias, identidades, alteridades, choques entre imaginarios y otras formas de construcción cultural vinculadas a los territorios, tratando de apuntar el camino hacia otras formas posibles de inserción y mediación en lo local.

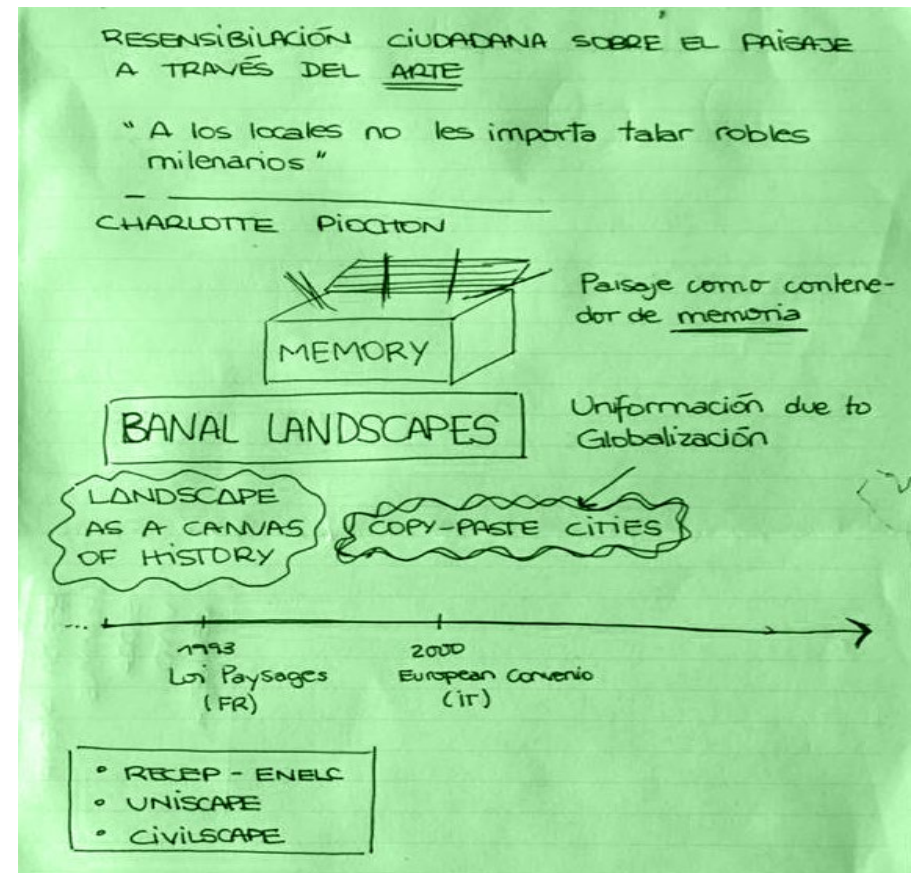
Apenas un mes después, se conformó el encuentro un grupo mixto conformado por estudiantes del Master Internacional de Intervención y Gestión del Patrimonio y el Paisaje de la Universidad Autónoma de Barcelona, del máster en Agroecología: un enfoque para la sustentabilidad rural, de la Universidad Internacional de Andalucía, o de los grados en Bellas Artes de la Universidad del País Vasco y la Universidad Complutense, así como de Sociología en esta misma universidad. Este grupo retomó la tarea de pensar los debates naturaleza/cultura y su relación con cuestiones como la custodia del territorio o los cuidados. Mirando a las formas del comunal local tradicional, y pensando en la urgencia de un proceso de reconfiguración del paisaje en marcha, se presentan tres aproximaciones que plantean nuevos modos y prácticas especulativas de intervención sobre el paisaje, tratando de alterar el orden burocrático y poniendo la vida de los habitantes en el centro. Una parte importante de este encuentro fue tanto la investigación sobre el terreno con los vecinos/as de Asiego como la presentación final en la Casa de Cultura, evidencia en ambos casos del mayor interés por el intercambio con la comunidad local.





En el mes de agosto, se reunió a un grupo de estudiantes y artistas internacionales y angloparlantes vinculados a la Universität der Künste Berlin, con Hito Steyerl, Blanca Pujals y Alex Alonso Díaz. El enfoque con el que exploraron el territorio de montaña, siguiendo trazas y pruebas, de agentes diversos como la niebla, el lobo, la necro-ecopolítica conservacionista o vínculos interescales entre los múltiples agentes humanos y no-humanos, tomó también de la metodología de análisis de Forensic Architecture, aplicada al abandono de las majadas de montaña. Juntos esbozaron ideas y propuestas de análisis alrededor de la desaparición de la cultura tradicional y el pastoreo. Desde perspectivas como la fantología o la arquitectura forense, desarrollaron performances y textos describiendo la apabullante sensación de sumergirse en este territorio cambiante bajo múltiples presiones.

Por último, en septiembre, el intercambio entre alumnos de Konstfack (Estocolmo) y estudiantes de arquitectura en Madrid (Universidad Europea de Madrid, y CEU San Pablo), partiendo del encuentro con apicultores locales, de prácticas de convivencia interespecies y construcciones vernáculas tradicionales, estuvieron estudiando las tipologías de los colmenares tradicionales, el pasado y los retos presentes de la apicultura en la zona, y desarrollaron también conjuntamente un proyecto de construcción de un apiario.





En conclusión , este año nos ha permitido expandir el alcance del proyecto en cuanto a número de encuentros, participantes, implicación en contextos locales, y nos permite alcanzar un momento de madurez respecto a la red de alianzas desde el que plantear la continuidad del proyecto a futuro, buscando diferentes formas de sostenimiento y profundización. Se abre por tanto ahora un periodo de evaluación y sistematización, al que esta publicación contribuye, sobre el que construir la siguientes etapas de Nuevo Currículum.

Campo Adentro



# XUNTANZA NEOPAISANA

## PROGRAMA 22 XUNU

Lugar: Viesca1 Piensu  
(Fungi Natur) km 9,5 de la AS255  
(carretera de Villaviciosa a L'Infiestu)

10.30h Asamblea. Sistemas Participativos de Garantía (SPG)  
12.30h Apertura de puertas  
13.30h "Nun tamos Toes" y "Mezclun, Cabaret Campesino"  
15.00h Comida-Pincheu  
Yepayé "espaciu pal xuegu libre con materiales naturales"

XUNTAR: Avísanos antes del 17 de xunu.  
- Gasapax: 696 462 282  
- Correu: resatastencia@neopaisana.org  
resatastencia@neopaisana.org

bitwo.es

RESISTENCIA NEOPAISANA Asturias ASGaya Fungi natur Cultivos de Alimentos Ecosistemas Diversos



# III Encuentro Nuevo Curriculum.

Identidades, formas  
de inserción en lo  
local y ecologías  
expandidas  
(Junio 2019)

ESTRUCTURAS  
DE MEDIACIÓN

COMUNICACIÓN  
DESDE OTRAS  
CULTURAS

ECOLOGÍA DE LAS  
PRÁCTICAS

PRODUCCIÓN  
CONYUNTO

ACCIÓN



## Viaje de estudios

Pablo Martínez

Jefe de Programas Públicos del MACBA y director del Programa de Estudios Independientes

### 2012 – 2015

En un tiempo que parece ya lejano, quizás demasiado por todo lo que han cambiado las cosas allí, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid había una colonia. Una colonia que tenía un huerto. Aquella huerta formó parte del programa que activaron Selina Blasco, Lila Insúa y Alejandro Simón y que por un tiempo nos hizo soñar con la posibilidad de otras formas de enseñanza artística. En el marco de aquel proyecto de apertura de la facultad y los deseos de construir institución desde la exititudinalidad Campo Adentro organizó unos talleres y actividades que acabaron por construir aquella colonia con un huerto.

Por aquel entonces yo era profesor asociado en la sección departamental de Historia del Arte, hoy casi desmantelada por las malas artes de la actual decana. En la colonia trabajamos profesores y estudiantes, de Bellas Artes y de otras facultades poniendo en práctica todas las acepciones del cultivo. Me vienen a la memoria imágenes de Selina y Aurora, con Pipi, Amalia, Mohr y Fernando y me pregunto si aquellos encuentros tendrían algo de los subcomunes que describen Fred Moten y Stefano Harney. Que eran excepcionales, algo fuera de lo común, estaba fuera de toda duda.

A unos veinte kilómetros de allí también había un huerto, en mi otro trabajo en el CA2M. En Móstoles éramos otros y los encuentros eran entre jóvenes ingenieros que no sabían nada de huertas y jubilados sin estudios con mucho saber del campo. En cercanías y en autobús, de Madrid a Móstoles, del museo a la universidad, del huerto a la huerta me rondaban las preguntas que nos formulábamos de manera colectiva en uno y otro lugar... ¿cómo de bellas pueden ser unas artes que no se conectan con la vida?, ¿cómo de radical es un museo que no se relaciona con su contexto, que no construye comunidad?, ¿qué significa hacer algo “útil” o “producir” algo en el campo del arte?, ¿hay buenas y malas hierbas?, ¿y bellas y feas?, ¿cómo se cultiva el saber?, ¿cómo se puede reforzar el lazo social roto por el neoliberalismo y sus formas de producción individualizantes?, ¿cómo pensar en un Madrid, en un Móstoles

en la década de 2040, de 2050, cuando quizás hayamos acabado ya con todo, cuando todo esté destrozado? Me fui de Madrid, pero aquellas preguntas viajaron conmigo.

### 2019

En un tren de Barcelona a León viajamos durante más de cuatro horas atravesando el diverso paisaje peninsular. Somos lo que muchos llamarían un grupo “diverso”, una quincena de personas en su mayoría racializadas y/o queer participantes del PEI (Programa de Estudios Independientes del MACBA). Todas *queer* en el sentido de raras (no todas éramos maricas o bollos o trans...), pero sí con esa pinta extraña que le da la ropa de acampada a los adultos: entre *boy scouts* trasnochados y terroristas, entre jóvenes de retiro espiritual y yonkis camino de la desintoxicación. Para muchas era la primera vez que visitaban el campo peninsular, sus valles y montañas, su vegetación, su luz, su orografía. Para otros era un reencuentro con unas raíces, con unas genealogías que hasta ese momento habían estado invisibilizadas en el programa, quizás por ser la minoría en el grupo (menos de la mitad del grupo es española), quizás por ser euroblancas o por configurar la norma en la Europa fortaleza.

Una de las líneas fundamentales del PEI tiene que ver con la movilización de saberes que se encuentran en la intersección entre el pensamiento crítico, el arte y las experimentaciones político-institucionales. En el nuevo ciclo del PEI que se abrió en su sexta edición de 2017-18 una línea de investigación fundamental tiene que ver con la necesidad, urgencia casi diría, no solo de repensar, sino de activar los vínculos entre imaginación, ecología y cultura desde unas posiciones materialistas. Pero en el caso del programa y debido a la riqueza intelectual y vital de las personas que participan, sus distintos lugares de procedencia y sus posiciones políticas, las palabras de partida de este desafío de época, véase imaginación, ecología y cultura, no son asumidas de manera acrítica: ¿a qué relatos responde esa imaginación que propone el programa?, ¿cuánto de colonial tiene la idea misma de ecología?, ¿qué cultura?, ¿la de quién? ¿por y para quiénes? Son solo algunas de las preguntas que nos formulamos en el aula del PEI y que nos acompañaron en el viaje decolonial que hicimos del Mediterráneo a los Picos de Europa.

Sobre el terreno, en la tierra, estas preguntas perdieron algo del tono intelectualoide que les da el aula para volverse materiales, tomar cuerpo.

Mentiría si dijera que la estancia en Campo Adentro nos dejó indiferentes. Cualquier viaje “adentro” afecta, revuelve. Pero aquel por diversas razones: desde el choque epistémico que se produjo entre las diversas aproximaciones a la naturaleza y el paisaje, hasta la inscripción del proyecto en el Campo del Arte y los otros choques epistémicos que eso provoca. Pero también por lo que tuvo de experiencia sensible, de contacto con otra temporalidad, otro paisaje y unas formas diferentes de relacionarse entre el grupo.

Hay cuestiones de aquel viaje que aún me quedan sin responder, pero tengo claro que no hicimos turismo rural, ni se “folclorizó” el campo y las personas que lo habitan, casi todo lo contrario, tuve la sensación de que las exóticas éramos nosotras. En este sentido, si bien es cierto que el programa del encuentro ponía empeño en quebrar los prejuicios y clichés que existen sobre la vida en el campo no tuve la sensación de que a se abriesen espacios para que sucediese a la inversa. Se produjeron muchísimos aprendizajes en el grupo de un valor inestimable y se fortalecieron las relaciones tan importantes y necesarias en unos estudiantes participantes en un programa que se enmarca en la tradición de la pedagogía radical, entendida esta como aquella que pone la vida en el centro. Sin embargo, aún hoy me sigo preguntando qué aprendieron de nosotros las personas que se acercaron generosamente a compartir su vida en el campo, la amenaza del lobo o la rutina del pastoreo. La pregunta de cómo afectar sin colonizar, la tensión entre quienes habitan un territorio y quienes lo visitan y el modo en que las identidades dialogan sin afectarse o sin silenciarse son cuestiones que siguen siendo vigentes y marcan un horizonte desafiante para nuestras prácticas. Del PEI y de Campo Adentro.





## Diario de recuerdos desalineados

Bia Bittencourt

Artista, estudiante del Programa de Estudios Independientes del MACBA

### Septiembre, 2018

En 2018 viví parte de mi vida en Asturias, en un pueblo llamado Mier, bajo el Pico Peñamellera. La relación que tuve con esta tierra fue muy fuerte. Terminé allí por pasiones. No mías, de otros. Peñamellera es un pico de 785 metros situado junto al curso medio del Río Cares. A pesar de no tener gran altitud, ha servido para denominar los concejos de Peñamellera Baja y Peñamellera Alta. En Mier viven alrededor de 15 personas durante el año, todos mayores que cuidan de sus huertos, cultivando patata o maíz. Frente a casa donde yo estaba, estaba la antena de telefonía móvil y un pasillo que lleva al Río Cares, donde se puede bañar en el verano. Bueno, en invierno también, pero se pierde la sensibilidad del cuerpo en pocos minutos, tan fría que corre el agua.

### Julio, 2016

Conocí a [1], el chico que me trajo a vivir en España. Antes lo llevé a vivir en Sao Paulo. Es un hijo de español nacido en Brasil. Teníamos admiración por nuestras diferencias, pero con el tiempo, yo me uní más fuerte a su familia que a él. Especialmente a su padre, que vive en Minas Gerais, en un poblado llamado Santo Antonio do Leite. Lleva una posada rural. [2] es escritor y salió de España por el franquismo. De país en país latinoamericano, acabó en Brasil, pues allí conoció a una señora y con ella tuvo su primera hija. [2] tiene infinitas historias que contar sobre su vida, todas un poco mezcladas con sus ficciones.

### Septiembre, 2017

A

Hicimos yo, [1], su hermano [3] y [2] un viaje desde Sao Paulo a Asturias con ocasión de la fiesta de San Justo que mueve el poblado de Mier, donde nació [2]. Poco a poco, parando en otros pueblos como Panes, fui presentada a muchos otros miembros de la familia que aún viven allí y yo, todavía, escribía

en un cuaderno los nombres para no olvidarlos. Uno a uno, me ofrecían café y una corbata, un dulce que parece una galleta. Viene empaquetada, parece una cosa hecha en casa, pero en verdad, creo que es industrial.

B

Aparcamos el coche alquilado en un hotel grande, bastante desproporcionado para el tamaño del pueblo. En la recepción conocí a [4], el primo de [2]. [4] me hizo un café y me ofreció una corbata, no hablamos mucho pues mi castellano aún se reducía a un par de palabras. Entonces escuchaba las conversaciones mientras comía mi corbata e intentaba conectarme a red wifi del hotel. [4] me decía que después de 20 años, finalmente pagó la deuda de hacer el hotel y que ahora es dueño. Dijo que justo estaba empezando una inversión financiera para poner plantaciones de manzana, para hacer sidra, y también dijo soplando al oído de [2] que había algunos problemas entre los familiares. Que la mujer de [5] dormía en el suelo de un pasillo y tenía una vida miserable.

C

Me ofrecí para ir al mercado comprar comida. Una de las cosas que más me gusta hacer en territorios aún no muy conocidos es mirar las estanterías de las tiendas y mercados. Compré solo cosas que no sabía muy bien de que venían: galletas chiquilín, paraguayos, una lata de pimientos dulces, unas corbatas más, un vino de la Ribera del Duero, un trozo de queso Cabrales y un chorizo. Al volver con la bolsa nos movimos a otro hotel que, en verdad, estaba justo enfrente al otro. Este no era blanco, era de madera. En la barra conocí a tío [5], hablaba con un acento asturiano muy fuerte y tenía una voz rarísima, que parecía salir directa de sus tripas. Me ofreció un café y una corbata.

D

Luego, ya en Mier, en una casa bonita y bien hecha de frente a otra casa bonita y mal hecha, pintada de un tono de lila que no pegaba con el color de los árboles alrededor, conocí al hermano de [2], tío [6]. Me hacía mucha ilusión conocerle pues llevaba una editorial de filosofía, también a su esposa [7] y sus dos hijas [8 y 9].

## E

Era día de San Justo, el santo del Pueblo, a quien ofrecían un almuerzo colectivo con todos los que vivían allí, los familiares y los que aparecían solo una vez al año. Al almuerzo le seguía por una fiesta, con música y sidra a tope, organizada por tío [6], que tiene carácter de gestor. Después, de comer barbacoa, fabada y unos pasteles rellenos de bonito, me quedé sola, en bañador, sentada en las piedras que marcaban el río leyendo Auto de Fe de Elias Canetti. Al mirar a los niños nadando, decidí entrar en el agua. Al principio parecía una nevera, luego me acostumbré y quedé sentada allí unas horas hasta percibir que había como mil gusanos negros en el agua pinchando mi pierna y mi culo, y, creo, bebiendo de mi sangre.

## F

Por la noche, yo y todos los miembros de la familia, sumándose ahora [10], la hermana de [1] que llegó después, andamos hasta donde se haría la fiesta. En mi imaginario, la fiesta iba de música tradicional asturiana donde los gaiteros soplaban conchas que hacen sonidos raros y algunos pocos mayores mirando alrededor. La verdad es que encontré dos escenarios enormes que parecían desarrollados de dentro de dos camiones, un sistema de altavoces con al menos 30 PAs, pantallas de leds por todas partes y proyecciones mapeadas. Lo que se escuchaba allí era *I wanna rock n roll all night* de KISS, sonaba tan alto que mal se podía hablar.

## G

Ya que no se podría hablar, bebíamos sidra que no costaba más que un euro la botella, en el espacio entre un escenario y otro. No es muy simple echar la sidra, pues hay que ponerla desde muy alto para que caiga en el vaso una poca cantidad y se debe beber muy rápido, la última gota se tira en el suelo para que se higienice la borda del vaso y el próximo familiar pueda usarlo. Empiezan los conciertos, al menos 20 bailarinas y bailarines bailan reguetón sincronizados mientras 3 cantantes las interpretan. Cambian de trajes a cada cambio de música. Esto pasaba todo en un escenario, mientras el otro se mantenía misteriosamente apagado. Después de dos horas de performances complicadísimas, donde mujeres volaban colgadas en cuerdas y explotaban petardos en el cielo, se enciende el otro escenario donde todo empieza otra vez, con nuevas músicas, bailarines y cantantes. Ahora en un estilo más de

verano. Después de 4 horas de cambios de escenarios y sidras, ya estábamos todos borrachos, yo y [1] tuvimos una pelea enorme, pues dejé caer bebida en su camisa. A la vez, todo nos hacía mucha ilusión, aunque ninguna música molaba. Al terminar la última canción, muy rápidamente los escenarios se plegaban y se encerraban de manera automática dentro de los camiones que pronto se fueron, enseñando [9] y un chico besándose debajo de los motores.

## H

De resaca, conocí a la abuela, [11], no pareció gustar mucho de mí, pues me hizo limpiar toda la casa, poner la lavadora y limpiar la mesa donde los hombres tomaban cervezas. Al limpiar, miró para el queso Cabrales que había comprado y me dijo que, cuando era niña, los quesos Cabrales estaban muchísimo mejor hechos pues tenían gusanitos blancos dentro y por esto, por la noche, el queso se movía de sitio o caía de la mesa.

## Octubre, 2018

Un año después de la semana intensiva en cultura asturiana, volví otra vez a la fiesta de San Justo. Ahora ya viviendo en España, tras un matrimonio de emergencia con [1]. El fue invitado hacer el cartel, que quedó muy bonito. El plan de una semana de vacaciones cambió muy pronto al alquilar una casa de 3 plantas, chimenea y una cabra en un pueblo llamado El Vallín, donde vivían otros 15 mayores. Más seria y ya preocupada por como si mantener una vida en euros, por no decir enfadada, en un almuerzo donde otra vez encontré a toda la familia entendí otros relieves de las relaciones. Tío [6], que se estaba jubilando y dejando el trabajo como dueño de una editorial me explica que, en verdad, tuvo un imperio. Había una nave en Oviedo con imprenta, maquinas offset y una producción muy grande de libros. Fue vendida para pagar las deudas que la crisis de los dosmil les dejó. Luego, hablé con tío [12] que lleva una pequeña distribuidora de libros, independiente y anarquista. Me cuenta sobre sus dificultades financieras y sus nuevos intentos llevando todas las cajas de libros para un pueblo y buscando una vida más sencilla. Por fin, hablé con [13], el pastor de Mier que me he dijo que su perro fue asesinado por un pastor, por envidia y yo me emocioné, pues este perro era muy especial.



## Junio, 2019

Otra vez en Asturias, en ocasión de la residencia ubicada en la aldea de Campo Adentro, trato mis recuerdos sobre esta tierra como un método de conclusión de una etapa de mi vida. Allí ya estaba separada de [1] hacía un año y no hablaba ni con el ni con nadie de su familia. Cogí mi móvil, me distancié del grupo de artistas por una tarde, sentada en medio de los árboles, y llamé uno a uno a toda esta gente. Así he hecho una lista de los cambios y movidas que pasan en un año alejada de la tierra fría.

Tío [6] se ha jubilado y ahora su hija [8] cuida sola de la editorial, es demasiado trabajo así que su hermana le ayuda un poco con cosas burocráticas y facturas. Aun lleva las clases de filosofía en la Universidad de Oviedo y hace bromas sobre el claustro, del cual hace parte.

Tío [12] mantiene la distribuidora activa y por allí encontré estos días un libro que buscaba hacía mucho, África Fantasmal.

[8] tiene un novio coreano nuevo, que conoció en Corea, está enamorada y me parece muy bien que haya dejado a su exnovio, que me parecía un poco tóxico.

[9] dice a la familia que es lesbiana, luego la familia se lo ha dicho a la abuela, que no entiende muy bien lo que es ser lesbiana.

[13] tiene un perro nuevo.

[11] vive en Oviedo cerca de los hijos y hace, todos los días, un vino blanco en un café con sus amigas, todas mayores. Las critica mucho porque caminan muy lento y por hablar de asuntos aburridos.

[5] aun pasa el día en la barra del hotel marrón, pero su mujer se fue.

La mujer de [5] se fue. Estaba cansada de los rollos del hotel y de la competitividad con el hermano de [5], llevaba una vida durísima y ahora no duerme más en el suelo del pasillo.

[4] ahora, además de poseer el hotel blanco, también maneja las plantaciones de manzana y empezó su propia marca de sidra.

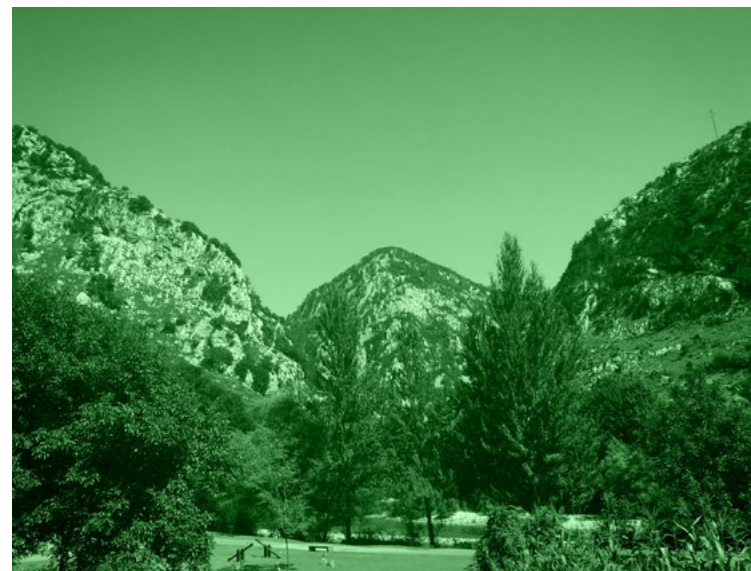
[10] no quiere volver al Brasil y empezó a vender bañadores y bikinis por Instagram.

[3] terminó la universidad de ingeniería y trabaja construyendo manos de robots, tiene solo 23 años pero ya es maestro en la Universidade de Minas Gerais.

[2] conoció una novia que tiene dos hijos monos, viven juntos en la posada, está terminando su nuevo libro llamado La Culpa es de Napoleón y cuidan de mi perro.

[1] no has contestado mi llamada.

Y yo, que me enamoré de una pastora, [14], que estaba a mi lado cuando he hecho estos recuerdos, quedó en Asturias y tampoco sabe que me enamoré. Por suerte, en un mes ya la había olvidado pues conocí [15], y con [15] quiero estar.



## El lenguaje como barrera

Anxela Louzao

Artista, estudiante del Programa de Estudios Independientes del MACBA

El lenguaje funciona como marco contextual y diferencial, y si nos movemos en distintos ámbitos, podemos cambiar no sólo el idioma, sino también la jerga, los dialectalismos o incluso las expresiones y la forma de conjugar el indeterminado o el plural. De este modo, el lenguaje se convierte en algo flexible, permeable y líquido, que de manera predeterminada o inconsciente performamos diferencialmente según la situación.

Nací y me críe hasta la etapa adulta en una pequeña aldea localizada cerca del centro geográfico de Galicia. Aquí, mi lengua, el gallego, nació impregnada de marcas y rasgos propios de la zona. Estos rasgos, que nos identifican, nos permiten comunicarnos mejor con las personas con las que convivimos, pero también delatan nuestro origen humilde y rural.

Cuando empecé la carrera y me mudé a la ciudad, mantuve el gallego como lengua principal y vehicular, a pesar de su uso más que anecdótico en el ámbito universitario, pero perdí (u oculté conscientemente) estos rasgos dialectales. Ahí mi lenguaje viró hacia un uso más académico y oficial, y como tal, aquella marca rural no debía estar presente.

Tiempo más tarde, en mis años de doctorado, por imperativo formal tuve que aprender a performar el lenguaje verbal y corporal propio del ámbito académico-científico, tan neoliberal y patriarcal. Esto sucedió tras escuchar múltiples comentarios sobre la necesidad del rigor, la objetividad y la propiedad, que es lo que diferencia un debate científico de una tertulia televisiva (*dixit*). Sin embargo, esta opinión no esconde sino una crítica de clase hacia quien no tiene la formación necesaria para mantener una discusión científica, así como un intento de diferenciarse y separarse de ellxs. Aquí, sobra decirlo, el único idioma válido es el inglés.

En la actualidad formo parte de otro ambiente pseudo-académico, pero esta vez dentro del campo de la cultura. Y de nuevo otro golpe de esquizofrenia lingüística. Sesiones y seminarios cargados de términos habituales en el ámbito artístico, pero sin una traducción directa al lenguaje cotidiano. Por lo tanto, a pesar de venir acostumbrada al lenguaje elevado de la ciencia, me

sigue costando entender lenguaje elevado del arte. Ambos tan especializados y elitistas, pero incapaces de comunicarse entre sí. Monólogos sordos, a fin de cuentas.

Enmarcada en esta contradicción lingüística interna, el pasado verano tuve la oportunidad de conocer la sede de Campo Adentro en Asturias. Este centro se sitúa en una aldea de los Picos de Europa, en el noroeste peninsular. Llegar allí me supuso no solo una sensación familiar, por la similitud con el paisaje de mi infancia, sino una conexión directa con el espacio debido a la evocación del hogar. Los mismos árboles y plantas, los mismos caminos estrechos entre la maleza, las mismas construcciones. Y los mismos ruidos (y silencios), olores y humedades. Sin embargo, esta vez no me acercaba a este lugar al que podría llamar casa como habitante, sino como una visitante urbana procedente del ámbito de la producción cultural. Y eso me desorientó enormemente. En el salón hablábamos y teorizábamos en términos académicos sobre el campo y la forma de habitarlo. Pero era en los encuentros casuales con los vecinxs en el porche en donde podíamos comprender y acercarnos la idiosincrasia de lo rural. Y, sin embargo, como resultado, luego elaborábamos nuestras impresiones en un lenguaje que ni lxs propios protagonistas podrían entender.

Este código de lenguaje, esta jerga, que nos distingue y eleva, también funciona como una barrera para comunicarnos con aquello con lo que tratamos de dialogar. Los campesinxs, pastorxs y vecinxs que allí habitan nos enseñan y muestran su vida. Como decía John Berger; “Quienes nos enseñan son conscientes de que nuestra ignorancia local está relacionada con el hecho de que tenemos acceso a otro conocimiento, para ellos, lejano”. Sin embargo, nunca podremos acercar ambos conocimientos si no utilizamos un lenguaje común.

Brigitte Vasallo lo explica muy bien en su artículo “Lenguaje académico, traición de clase”:

*El lenguaje esdrújulo, infinitamente técnico y perfectamente pulido, abrigado, no es solo una barrera de clase, sino también un parapeto. Es la manera en que las clases culturalmente poderosas se atrincheran en su poder y esquivan, de paso, un diálogo posiblemente fructífero pero tal vez humillante, con la gente de la miseria.*

A través de las diferentes etapas formativas, el lenguaje se va adaptando y



moldeando, y nos sirve como un traje que funciona de disfraz. Y nosotrxs, incluso aquellxs que procedemos de esos lugares de “misericordia”, cambiamos nuestro lenguaje una vez llegadxs a esos ámbitos: “Ese es nuestro peaje para alcanzar esos lugares”.

Lo explica Berger, de nuevo: “Los campesinos no representan papeles como lo hacen los personajes urbanos. Esto no se debe a que sean “sencillos” o más sinceros o menos astutos; simplemente el espacio entre lo que se desconoce de una persona y lo que todo el mundo sabe de ella —y éste es el espacio de toda representación— es demasiado pequeño”. Sin embargo, pareciera que cada etapa formativa nos fuese añadiendo una máscara más tras las que escondernos y protegernos de nuestra verdadera identidad.

Los centros de acercamiento a lo rural han de funcionar como puentes que puedan cruzarse en ambas direcciones. No solo es positivo, sino necesario, reformular el imaginario idealizado y muy distante de la realidad que existe del campo en la ciudad. En palabras de Manuel Rivas, hemos de deconstruir “la visión bucólica del mundo campesino, que no es sino una deformación óptica urbana”. Pero, al mismo tiempo, hay que hacerlo desde una posición horizontal y no paternalista, utilizando un lenguaje común, que no funcione como barrera sino como puente. Entonces, estos centros no sólo servirán para que lo urbano se acerque a lo rural, sino para que lo rural se adentre en ellos hablando su idioma. Y con esto me refiero no sólo a nuestra forma de comunicarnos y relacionarnos, sino a nuestro lenguaje de producción, para que dejemos de mantener una conversación autista, un diálogo que puede ser bonito y fértil, pero que no deja de ser un solipsismo colectivo si aquellxs que encarnan lo que definimos no se entienden en él y participan del mismo.

## **Despertar a un nuevo lenguaje. Notas reflexivas desde la experiencia en Picos de Europa**

Lizette Nin

*Artista, estudiante del Programa de Estudios Independientes del MACBA*

El despertar a un nuevo lenguaje, una nueva estimulación, a través de factores ambientales y situados, es determinante para el nacimiento de una pieza creativa.

El cuerpo entra en la incomodidad de lo inesperado, el caos creado por una experiencia no planificada, caótica sin ser destructiva.

Caminar entre amplios espacios y observar como el tiempo es de alguna manera estático y disociado por la interpretación finita del ser que lo habita.

En los Picos de Europa, caminando escuchando las campanas incesantes de las vacas y ovejas como una canción que se mueve en el viento y donde la acústica es asistida por las formas irregulares de montículos de piedras que conforme al tiempo y a su deseo se modifican así mismas.

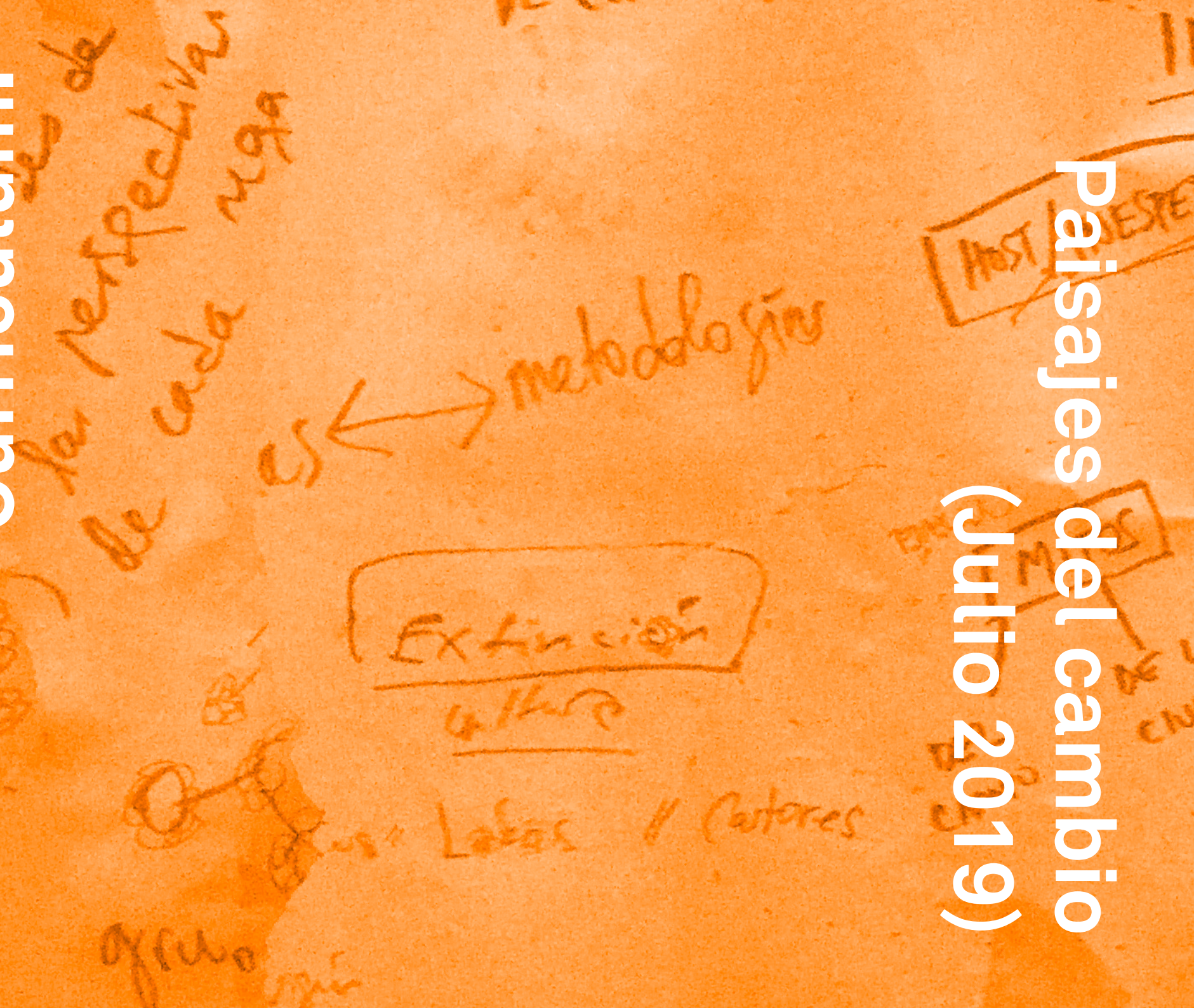
Observar como el alma apacible de los pastores sin impaciencia conforme a prácticas ancestrales siguen cohabitándolas con lobos que antes eran lo indeseable y temidos. Crean esta comparación y pone en perspectiva comportamientos nuestras propias prácticas, trazando así una paralela entre nosotres y ellos.

El espacio de Campo Adentro, siendo un espacio reflexivo, nos saca de la agresividad y del rechazo a volver a una vida más simple, convivir con el cambio y que el caos sea lo que rija el orden de las cosas.



# IV Encuentro Nuevo Curriculum.

Paisajes del cambio  
(Julio 2019)





## From Landscape to the Environment: A Genealogy of Nature Through Art

Simon Würsten Marín

*Art historian and independent curator*

*The following text is adapted from a presentation that was held during the 2019 New Curriculum gathering. The original input aimed to provide an introductory perspective on the articulation of nature and the arts within a Western cultural context by focusing on the notion of landscape over the course of Western art history. Further expanding on this, this paper posits that the origin of “landscape” as an artistically constructed picture of nature, simultaneously stems from and contributes to our anthropocentric relationship with our environment. In other words, I argue that the very notion of landscape conditioned the bias according to which humanity considers itself both external and superior to an essentialised idea of nature and, consequently, that new approaches in art can critically contribute to the current efforts to develop a sustainable interaction with the environment in all areas of knowledge. To this effect, this essay explores the evolution of the concept of nature in Western society by surveying historical and recent artistic discourses and, ultimately, advocates the importance of new aesthetic and speculative practices to rethink the place and role of humanity within the ecosystem.*

There is an artwork by John Constable which I would like to take as a starting point for this essay. It is a watercolour painted around 1835 that depicts Stonehenge against the wide backdrop of a stormy sky with a double rainbow. The painting is striking because it shows an important technical dissimilarity between the detailed, meticulous rendering of the ruins and the powerful, gestural treatment of the sky in the background. With his almost impressionist strokes of blue colour, the painter doubtlessly intended to create movement in the clouds: an impression of changeability, which strongly contrasts with that of permanence and durability conveyed by the almost 5000-year old monument in the foreground. The presence of two small figures amidst the large stones suggests that the watercolour could be a reflection on humanity’s consciousness of nature, the passage of time and our own history: all of which is in turn mirrored by Stonehenge. As we know, the monument was built as a sort of calendar, with the stones oriented in such a way that they are in perfect alignment with the sunset of the winter

solstice and the sunrise of the summer solstice. Stonehenge embodies our species’ precocious instinct to undertake works that reflect natural elements in order to integrate and ritualise them as part of our cultural identity. In Constable’s watercolour, the meticulous depiction of the monument thus stands out against the tumultuous backdrop of the sky as a human rationalisation of the apparent chaos of nature. The Stonehenge watercolour is an emblematic example of Constable’s naturalist interest in the sky’s dynamism and its effect on light and the perception of objects. The painter realised numerous remarkable outdoor studies, pencil and painted alike, which soon acquired an intrinsic value for the vibrant and lively manner in which they represented nature, and clouds in particular. This fascination is symptomatic of the painter’s approach to landscape painting, through which he intended to work against the idealisation of nature, thus seeking to depict nature less as an object than as a subjective experience.

In the late eighteenth century, nature had begun assuming an increasing pictorial agency in the context of the developing Romantic thought among creative and intellectual fields. Romanticism was emerging then in reaction to the rationalisation of life and knowledge precipitated by the Enlightenment and nascent Industrial Revolution, thus seeking to emphasise individual feelings and searching for a sense of authenticity. Artists looked back at history, rurality, and folk traditions as means of emancipation from the normative discourses and mechanisms at play in society. More than any other genre, landscape painting and the depiction of natural environments crystallised the resistance against an ideal of progress which they saw as alienating. Following the colonisation of the Americas and as a consequence of the Scientific Revolution, nature had gained a new interest. Scholars had become engaged in an unprecedented enterprise to record the diversity of the natural realm and to organise it under new systematic categories. It is this process of placing humanity in the position of an observer of the world rather than an integral part of it that marked the advent of the epistemological schism between nature and culture that has since then governed our Western society. For Romantics, this positivist system of thought was trading away the essence and mystery of life for the pursuit of progress and knowledge. It was dismissive of imagination and reduced nature to scientific subjugation. For this reason, depicting landscapes became a way for painters to claim the superiority of nature and its elusive character against the rationalising gaze of modern times. They considered nature to be beyond human understanding, therefore privileging individual aesthetic experience

to appreciate its greatness. Because of this, natural environments were an ideal place for introspection and the vector of intense emotions which they aimed to convey through landscape painting. In other words, Romanticism turned nature into an autonomous painting subject rather than a décor. The occasional human figures in the paintings tended to become mere staffage to animate the landscapes, thus reversing the historical order which used to consider nature as a simple provider of context. Throughout the nineteenth century, landscape painting became so popular that it ended up challenging the traditional hierarchy of genres in painting. Artists turned to the genre as a privileged medium to express their dreams of authenticity and purity with sceneries that were either hinting at a pastoral fantasy or triggering a sense of awe and fear. In the Americas or Australia, landscapes additionally became the perfect vector to express a tale of freedom and infinite grandeur in the construction of a national identity during and following the independence movements. In other words, throughout the nineteenth century, nature progressively took on an ambiguous role, turning simultaneously into a rationalised concept and an essentialised space. Landscapes – in relating this complex intricacy – consequently became like surfaces of projection for all sorts of ideals and fantasies that were born of this fast-changing era.

John Constable's landscapes occupy a pivotal position in the history of the genre. Active at the beginning of the nineteenth century, he produced a body of works that seems to arch over a hundred years of artistic developments, like a bridge between precursors of landscape painting and late adepts of the genre until well into the twentieth century. Unlike most of his contemporaries, who were privileging spectacular and wild subjects capable of conveying their exalted passions, his works depicted rather mundane, rural places to which he had an intimate and emotional connection. As was previously pointed out, Constable was primarily interested in the atmospheric conditions and the way they affected his subject matters – a specificity particularly visible in the vigorous depictions of skies in his studies and sketches alike. It is this precise interest for the ordinary that led to acknowledge Constable's approach as rejecting the idealisation of nature in favour of the instantaneity of the aesthetic experience. Allegedly, it is upon discovering paintings by Constable in the 1824 Salon de Paris that a group of young French painters decided to settle in the village of Barbizon, bordering the forest of Fontainebleau, and to develop an idea of landscape rooted in the reality of the natural subject. Inspired by the uniqueness of Constable's works, these artists – among whom Camille Corot, Théodore Rousseau, or Jean-François Millet –

sought to escape the academic fantasy of neoclassical landscapes by working primarily outdoors and depicting everyday scenes of a familiar countryside: a technique known as *plein air* painting. Although mostly unspectacular, their subjects were resulting from a radical intention to shift the painting canon toward a more authentic approach to nature, focusing on the way light and the weather could alter the perception of a familiar – and above all real – environment and create singular impressions. At this stage, it is important to stress that, while Constable fundamentally influenced these young painters, he himself was not strictly speaking an outdoor painter. A detailed pencil drawing dated 1820 shows that the *Stonehenge* watercolour, although it was probably painted in Salisbury, just a few kilometres south of the ruins, was composed not from the direct motive but after this fifteen-year old sketch of the monument. Another preliminary study shows how the painter used a grid to transfer the motive and position it in front of the cloudy background that is recognisable, though slightly shifted, in the final watercolour. In this sense, and in spite of the expressive rendering of the sky, Constable's watercolour represents a typical example of the way landscapes were traditionally painted. Historically, nature had predominantly served as scenery in the background of historical, religious or mythological paintings. Even though it progressively took up an increasing importance and space on the canvases, which eventually led to the emancipation of landscape as an autonomous genre in painting, its initial role as a décor remained conspicuous through the composite and frequently fictional character of the pictures. In fact, when it appeared initially in the sixteenth century, the word "landscape" designated specifically a constructed picture of nature, that is, an idealised depiction mediated through the human – more particularly the artist's – eye. In other terms, it is not a fascination for nature as a biological system that motivated the artists to represent it, but its so-called "beauty", namely the transcendental potential of its visual impact on the viewer. For this reason, landscapes rarely represented exact topographies but were constructed from sketches and executed in the artist's studio. And so, while countless artists had long drawn and painted preparatory studies in the open, it is not before the Barbizon School that some painters truly began to realise entire landscapes outdoors. Despite having decisively influenced it with his earthly subjects and through his vibrant style, Constable, who died in 1837, did not, in fact, witness the endorsement of outdoor painting as a technique.

For *plein air* artists, landscape painting was less about producing the picture of a natural setting than about capturing its vibrant essence, that



is, developing a way of representing their own perception of it in specific atmospheric conditions. Working in natural light allowed them to feel closer to their subject matter and to infuse their paintings with a sense of authenticity and subjectivity that, inspired by Constable, they intended to establish as a counterpoint to the objectification of nature that had prevailed in the academic tradition. Throughout the second half of the nineteenth century and following technological developments such as paint in tubes and foldable easels, numerous groups of artists in Europe and overseas gathered – often in rural places famous for their light conditions – and privileged outdoor painting, making it their specificity. Most notoriously in France, the Impressionists further built on this technique to popularise an antiacademic approach of painting whose characteristic of visible strokes, pure colours, and movement became exemplary of a new, more immediate, and sensory approach to the painted subject. With outdoor painting, landscapes culminated as a fully established genre through which nature was consecrated as a subject matter in its own right. It would be relevant to contemplate whether the propagation of *plein air* painting occurred as a cause or a result of the increased recognition of landscape painting that, by the end of the nineteenth century, had acquired a solid recognition, both among the general public and the artistic elites. What is certain is that the rise of landscape painting and parallel emergence of new artistic languages suggest a major change in the way nature was conceived both formally and essentially. Throughout the nineteenth century, landscape painters developed a visual discourse that progressively transformed the idea of nature from an image to a fundamentally subjective aesthetic experience. The act of depicting nature thus became the genuine expression of one's personal gaze over their immediate, and above all real, environment. In other terms, rather than fictionalising an absolute eye over their subject matter, artists begun affirming their own presence and agency within the very setting they were representing.

It is not coincidental that the emergence of these claims for subjectivity in the perception of nature and authenticity of its representation occurred approximately at the same time as photography was invented. With the emergence of this new medium able to mechanically produce a visual trace of the world, one of the artists' important roles became obsolete: that of documenting elements of reality, whether it be a person, a place, or an event. Consequently, the level of accuracy in a depiction or the apparent objectivity of the representation no longer operated as fundamental criteria

for artistic quality. Moreover, because it was instantaneous, photography tangibly recorded the effects of weather and light on an object, which fascinated painters like the Impressionists. For these reasons, painting as a medium reached, in the second part of the nineteenth century, a stage which implied for it to redefine its functions and values, one of which became the possibility to be the vehicle and expression of an artist's personal gaze over a subject rather than its actual rendering. With a heightened presence of the painter's own persona within the artwork, painting became an increasingly self-exploratory practice through which the very notions of perception and pictorial rendering were challenged. The pre-eminence of such an autoreferential artistic ethos, rooted in aesthetic and technical experimentations, led painters to deliberately deconstruct the idea of a picture as it had been traditionally understood which, in turn, propelled the emergence of non-figurative art at the beginning of the twentieth century. With abstraction, artists moved away from the representational paradigm that had governed the history of Western art to nurture the ambition of achieving ultimate purity through an essentialised and universal visual language. The subjective content in the artworks became less perceptual and turned inwards, as the possible formalisation of an ineffable state of mind. Through the search for visualisation of intangible subject matters, not only art became increasingly abstract, but also the terminology employed to describe it. The notion of landscape thus went from designating a segment of nature to hyperbolically be used to refer in a figurative sense to the extent of any area of reference, be it mental or physical (political landscape, cultural landscape, institutional landscape, ...). Since the 1920s, the resurgence of figurative landscapes in works by Surrealist artists directly originated – as if the whole evolution of the genre was contained in them – in the progressive desemanticisation of the word. Somewhat like in early landscape paintings, the oneiric and often otherworldly landscapes in paintings by Salvador Dalí, René Magritte, or Yves Tanguy did not pretend to mimetically represent natural settings but functioned rather like an architecture to contain and help convey a more specific subject matter. They were imaginary pictures inspired by dreams and free association of ideas, thus visually mapping the artists' unconscious. In other words, nature in Surrealist landscape paintings represented a metaphor of the mysterious inner world the artists were keen to explore. In this sense, unlike in paintings of the Romantic times, these landscapes can no longer be understood as surfaces of projection for abstract ideals: instead, they became the pictorial projection of the mind itself.

When, after World War II and having entered the second half of the twentieth century, nature returned as an artistic subject, it took a radically different form. In 1955 in Aspen, Austrian-American artist Herbert Bayer completed an outdoor sculpture consisting of a thirteen-metre diameter grass circle, the interior of which contained a small mound, a crater and a menhir-like rock. This artwork is perhaps the earliest so-called “earthwork” in art history, namely, an artwork that intervened directly in nature’s actual profile or, so to say, either modified or shaped an actual landscape instead of depicting it. During the following two decades earthworks would become an important component within the broader artistic movement Land Art. Land Art is the product of a period that was marked by major social and political tensions – struggles for civil rights, students’ movements, protests against the Vietnam War, etc. – which prompted artists worldwide to reconsider the role of art and its relationship with society. This period is characterised by an expanding notion of artistic form, a politicisation of content, and expressed sympathy for progressive political and civil movements. Consequently, artists developed new formats in an attempt to create works able to better convey their political views and that were connected more closely to the actual experience of everyday life. In other words, the social unrest of these decades became a breeding ground for performance and action art, feminist art, relational art *avant la lettre*, installation, and conceptual art. Amidst this prolific period, Land Art emerged from the effort of a group of artists, primarily in the United States and the United Kingdom, to challenge the commodification of art through marketisation and the authority of the elite represented by institutions. The strategy developed by Walter de Maria, Michael Heizer, Robert Smithson, Nancy Holt, and Robert Long, to name just a few, was to exit the traditional exhibition space and to work directly in nature. Alongside their rejection of the institutional art system, the artists were intent on developing artworks that would encourage a spiritual confrontation with nature’s pure rhythm and scale. In this regard, Land Art was explicitly inspired by ancient traces of humanity’s spiritual awe at the mystery and incommensurability of the world. It comes as no surprise, then, that some Land Art works seem to directly refer to prehistorical monuments, such as Nancy Holt’s *Sun Tunnels* (1973–76) – four large concrete cylinders oriented in order for them to frame the sun on the horizon on the summer and winter solstices – which are strongly reminiscent of Stonehenge. Land Art’s aspiration to render a meditative and sensory experience of the natural environment is not unlike that of Constable and the *plein air* painters, albeit in a completely different scale. Many of these artworks were realised

in remote places, which allowed them to take on monumental dimensions, such as Robert Smithson’s famous 460-metre long *Spiral Jetty* (1970) on the shore of the Salt Lake in Utah or Michael Heizer’s gigantic negative sculptures in the deserts of Nevada and California which consisted of removing or displacing dozens of tons of earth from the ground to create traces in the terrain. With such dimensions, these artworks required viewers to physically move in space to experience them. In this sense, Land artists were no longer aiming at representing nature or making it appear as a place for mere contemplation: rather, they converted it into a space of interaction for the artists and the public alike. In a sense, one could say that with Land Art nature itself became a canvas for artists to produce landscapes. Just as, a century earlier or more, the semantics of the word “landscape” had evolved from referring to a picture to eventually become practically synonymous with nature itself, the major paradigmatic change brought about by Land Art was to transfer landscape art from the canvas to the actual world. From a fabricated picture, landscape as art thus passed to imply the shaping of nature itself.

In the historiography of Western art, Land Art is generally presented as a revolutionary movement for having contributed – among others, alongside performance art – to detaching art from its objecthood. Land Art’s outspoken rejection of the art market and institutional authority; its processual, at times transitional, character; as well as the fact that it materialised in nature rather than in a museum space belong to the reasons of its popularity as a subversive approach to art making. At the same time, it is often associated with the contemporary emergence of eco-sensitive ideologies in the United States and considered to have brought the audience to question its relation to the environment, consequently appearing as a precursor or contributor to ecological art movements. Yet, for as sensitively or mystically related to the physical environment as Land Art projects may appear, they early on attracted criticism for the way they tended to alter the natural sites in which they were inserted. Detractors deemed the enormous logistics of production disproportionate, invasive and, ultimately, an antagonistic gesture with regards to Land Art’s claimed consideration for nature. It would be wrong to assert that all Land Art is exclusively defined by its gigantism, just like earthworks cannot claim a monopoly on Land Art and vice versa. Projects at times relied on simple protocols, such as Richard Long’s which simply consisted in walking back and forth on a line until temporarily leaving a trace on the ground. It is debatable whether Land Art’s specificity lies in the process



of developing artworks directly in nature rather than in the physicality of the traces left in the environment. In fact, precisely because Land Art designs a landscape, be it directly by shaping it or indirectly by conditioning the public's gaze, it turns out to belong to the direct continuity of former landscape art traditions. Not unlike earlier landscape paintings, Land Art essentially relied on and explored the (visual) perception of nature from a (Western) human point of view and, what is more, transferred this approach into the physical space. In this sense – and notwithstanding the formal innovations – Land Art cemented the scopoc paradigm which, since early modern art, had been articulating nature as a physical space for humanity to project its own desires and ambitions. In other terms, if, through landscape, art allowed to formalise and thus comprehend the complex reality we call “nature” – defined in opposition to that which is human or human-made, namely “culture” – then, Land Art appears as the culmination of a cultural process throughout which nature was established primarily as a visual construct subordinated to the irreducibility of a human perspective. And so, despite some artworks not being intrinsically destructive for the environment, Land Art remains exemplary of an anthropocentrism that, for several centuries, has been the condition for the possibility of the exploitation of the earth's resources. Consequently, it would be utterly contradictory to interpret Land Art as the expression of an ecological sensibility, when what the Western tradition of landscape art in reality legitimises – not to say contributed to – is the objectification of nature under the pretence of humankind's superiority over its environment.

The common misreading of Land Art as an ecologically driven movement is due to the simultaneous rise of environmental activism in the 1960s and especially early 1970s amidst other social movements that marked the era. The term “environmental art”, referring to artworks interacting with their outdoor environment (including Land Art), largely contributed to reinforce the confusion, although in this context, the word “environmental” designates in fact more the physical environment than the ecosystem. Nevertheless, as part of the expansion of art making in the open, the 1970s saw, aside from Land Art, the emergence of a range of artistic practices that indeed aimed at addressing issues related to ecology and nature, often combined with civil rights and feminism. These approaches, which could be broadly classified as “ecological art”, distinguish themselves from Land Art and earth works through the fact that they eschewed the notion of landscape to focus on an idea of nature understood as a system of biological interactions.

The particularity of ecological art thus lies in the fact that the presence of nature in art was no longer (solely) conditioned by an aesthetic and representational paradigm, but instead became structural as a discursive and thematic agent in the artworks. The artists – and by extension humanity – became perceptible in these works no longer as observers of nature, but as an essential part of the natural system. Ecological artworks pursue different strategies in order to defend the protection and preservation of the environment, such as documentation, activism, poetics of awareness, as well as what is known as restorative aesthetics, all of which takes on forms as diverse as photography, installation, action art, performance, film, sculpture, and painting. The diversity of mediums and approaches are an illustration of the fact that ecological art cannot be considered a movement in the sense of Land Art for example. Rather, it encompasses a wide range of practices that overlap geographical, chronological, and aesthetic classification and still remains relevant today, if not more. Unlike Land Art, ecological artworks could and still are presented in traditional exhibition spaces such as galleries and museums, although many of them are also realised outdoors, in public or natural spaces as well as in non-artistic contexts. In other words, although many ecological artworks belong to the more general category of environmental art, it is important to note that part of the production can be ecological without being environmental in the sense explicated above. Roughly speaking, ecological art thus refers to any kind of artistic approach that aims at addressing questions, problems and solutions regarding the preservation of the environment, pollution, climate change, humans' relationship with nature, and the many related biological, social, and cultural concerns. Because the category is so broadly encompassing, it is difficult, however, to provide a systematic overview of projects or even to clearly define the history of the genre. For this reason, it is more relevant to zoom in on a determinate fraction of the production. For this reason, I decided to dedicate the final part of this essay to a selection of key historical artworks in which nature is not only depicted or thematised, but also physically present as a tangible component of the artworks, more specifically living plants.

The gesture of growing plants as a creative protocol in ecological artworks represents an attempt to move beyond nature as a pictorial subject in order to display it as a discursive agent. By confronting the public with living organisms rather than inanimate representations, artists intended to reveal the essence of nature as an ecosystem, that is, a fragile community of interdependent organisms. It thus allowed them to address the factors that

could influence this system—not least the position and role of humankind within it—and to advocate for more sensibility toward our environment. One of the earliest artworks involving living plants was initiated as early as 1965 in New York by environmental artist Alan Sonfist. In that year, Sonfist presented his idea for a living sculpture to be realised as a public art project, subsequently developing it until its inauguration in Greenwich Village in 1978. *Time Landscape*, which still exists to this day, is a public park in the form of an urban forest planted on a small plot of approximately 8 x 12 m and entirely composed of species native to the island of Manhattan before it was occupied by European settlers. The artist described *Time Landscape* as a natural memorial in the vein of the countless war memorials that dot modern cities. In this sense, the forest of *Time Landscape* pays a nostalgic homage to the nature that was sacrificed on the altar of colonisation by analogy to the human lives lost to a murderous conflict. It is interesting to note that the use of the word “landscape” in the title illustrates the paradox inherent to the work that this contained portion of “native” forest in modern New York City is in fact the result of a reintroduction and maintenance that is, of human interventionism to artificially reconstruct a natural ideal that presumably pre-existed human presence. Consequently, with his urban forest, Sonfist problematises the question of landscapes as human-constructed visions of nature by himself creating a landscape imitating an unaffected environment. In this sense, *Time Landscape* follows a similar yet reversed dynamic in comparison to Land Art: instead of altering the natural environment with human-made structures, it affects the urban environment with an appearance of nature. In doing so, *Time Landscape* raises questions regarding the safeguarding of nature against the hunger for expansion, simultaneously hinting at colonialism and industrial/urban development.

Four years after Alan Sonfist’s park opened, New York City became again the stage for a large project involving the cultivation of plants. In May 1982, the Hungarian-born artist Agnes Denes planted an eight thousand square metre field of wheat on a landfill site, just blocks away from Wall Street, that had served as a deposit for the soil dug out during the construction of the World Trade Center. Three months later, Denes harvested over 450 kg of wheat which she subsequently sent to 28 different cities as part of the travelling exhibition «The International Art Show for the End of World Hunger» and replanted in as many fields around the world. The project, which had been commissioned for \$10,000 by the Public Art Fund, was realised as a form of reaction against the common public sculptures that the artist considered

vain, narcissistic, and unnecessarily monumental. The vision of a wheat field, so ordinary and yet definitely unusual in an artistic context, was meant as a trigger for the public to personally engage and identify with Denes’ art and to feel concerned with the message she was aiming to convey. *Wheatfield – A Confrontation* targeted global trade, symbolised by the stock exchange activities taking place in the nearby financial district: the horizontal extension of fertile ground against the phallic display of power of the Twin Towers. Realised on land worth billions of dollars, the project aimed to denounce the disconnection between the speculation on agricultural goods and the reality of hunger and poverty that plagued millions of people around the globe. It was establishing an ephemeral golden breather amid the hectic flow of capital, confronting the gold of cereals to that of abstract wealth. Throughout her career, Agnes Denes frequently returned to cultivation as an approach to develop sustainable artworks in the open that could promote ideals of environmental protection and social justice. The same year she realised *Wheatfield – A Confrontation*, Denes began planning *Tree Mountain*, a monumental project which she completed in 1996 in Finland. The process consisted of 11,000 trees planted by as many individuals from around the globe following a mathematical pattern around an artificial hill 480 m long, 270 m wide and 38 m high. *Tree Mountain* was intended as a bioregeneration device to restore the land that had been damaged by mining activities. Denes thus convinced the Finnish state to make the hill a protected site for four hundred years, the time for the work to develop and grow sufficiently for it to turn into a virgin forest. In order to guarantee the preservation of the work, the artist delivered a property certificate to each person who planted a tree, which can be passed down as an heirloom within their family. By collectivising the ownership of the land, Denes ensured that the work in its totality could never be sold or individually owned. Both Denes’ and Alan Sonfist’s forests are examples of artworks whose temporal scale and organic essence distinguished them radically from earlier Land Art projects, not to mention other more traditional art forms. On both a symbolical and ecological level, these initiatives followed a restorative purpose which challenged the role of art as an aesthetic practice. As for *Wheatfield – A Confrontation*, although Agnes Denes herself as well as other artists had already earlier on resorted to farming as a creative process, it remains probably the most powerful example of a precocious attempt to endorse social and environmental activism as two sides of the same coin: that is, irreducible components of a unique urge to seize art as an opportunity for positive change.



One significant, although less famous, example of an earlier presence of agriculture in art is to be found within the context of a grassroot project initiated in San Francisco in 1974. *Crossroad Community (The Farm)* was initiated by Bonnie Ora Sherk, an artist, educator and landscape designer, on a derelict area underneath a highway interchange with the intention of repurposing this barren place. With the help of the local community, the vast abandoned plot was turned into a thriving community centre comprising a garden with vegetables and flower, farm animals, a kindergarten, a theatre, and a gallery for exhibitions. *The Farm* was used as a base for their activities by different individual artists and collectives, who, together with the neighbourhood, maintained the cultural centre and animated it, following the ecological search for a harmony with nature. Through its hybrid, collective, and non-hierarchical nature, *The Farm* simultaneously pursued an artistic and a community purpose with an emphasis on education and awareness about the environment and ecology. The centre remained active until 1987, when, after many conflictual years with the landlords, the plot was eventually taken over by the city, which turned it into a public park with a community garden that still functions today. Until today, *The Farm* remains a historical landmark among the experiments to radically transform the function of artistic work toward an increased social agency, novel systems of self-organisation, and sustainable collaborative cultural models. With its urban farming activities, *The Farm* advocated a productive form of durably “greening” the city environment over the creation of sterile leisure gardens. In doing so, *The Farm* rejuvenated the model of the community garden as it had appeared in the nineteenth century in Europe as a way for the expanding urban population to produce their own food. It thus converted the product of a historical survival strategy, which also included the transformation of public parks into farming fields during wartime, into a modern model for locally and sustainably produced food and made a pragmatic use of the unbuilt spaces within the city. In this sense, *The Farm*, as an artistic project, is a model for modern urban gardening, which is now widespread in San Francisco, as well as for countless initiatives to reclaim public space for a community use through grassroots organisations. Artistically, it is also a precursor to more recent community art experiments such as those of Futurefarmers, Fritz Haeg, Nils Norman, and INLAND/Campo Adentro, to acknowledge just a few closely related examples. What all of these projects have in common is that they approach farming as a didactic means to bring awareness towards logistics of food production and consumption and their environmental impact in terms of land use, sustainability, resource exploitation, economic

output, etc. Furthermore, agriculture historically represents an archetype of communal activity, thus providing a privileged access to vernacular culture. It is in fact as such that it had first appeared around the mid nineteenth century on canvasses by realist painters, such as Courbet's or in Jean-François Millet's iconic *Gleaners*, who criticised the dismissive arrogance of the elite toward the reality of working and rural classes. Consequently, the use of farming as an artistic process in recent decades bears witness to a mistrust of established institutional models, which, according to artists, promote an idea of art that is disconnected from reality and incapable of social change. In order to develop an alternative to the drifts of the modernist dogma, these artists thus resituate – not unlike a Duchampian readymade – agricultural labour within an artistic context. The incongruity and tension provoked by this pairing has a double result: on the one hand, it promotes an idea of art as a collective and engaged experience, owing to the cultural symbolism of farming; on the other hand, it questions the fundamental nature of artistic work and seeks to gift the artistic gesture with more than a mere aesthetic value. Consequently, not only do these projects concretely promote more direct contact with, and enhanced responsibility toward, the environment, but they also attempt to formulate a paradigmatic change regarding the meaning and role of art in Western culture.

With these experiments in art and farming, the artworks acquire a new level of agency, tending to formally mutate to become their own institution: they are site-specific; they expand over an indeterminate period of time – often following the cycles of (natural) seasons; and they are essentially dematerialised in the sense that they do not rely on contemplation from a public to exist, but on participation. Whenever these projects are included in an institutional context, it is primarily under a derivative form, that is, through documentation and products of the main activities, or symbolical actions which give visual and theoretical access to the aims and values of these experiments. In a sense, it is as if the traditional institution and its function as a shrine for art objects were hijacked to become a vehicle for the artists' engaged discourses. This form of parasitism follows a dissemination strategy. Indeed, it is vital for these projects that endorse an active role in improving the environment to receive broad attention and spread awareness. The institutional system, with its resources, audience and media coverage, is able to ensure both the legitimisation and public impact of these endeavours. At the same time, the fact that these projects completely surpass the traditional institutional scope grants them a discursive autonomy and necessary critical

distance. In other terms, this presence both inside an institutional context and as independent structure enables the public a twofold access to the work: both as recipients of the discourse and as potential participants to the project, thus breaking the traditional order between author and audience, while challenging the role of the institution in conditioning the artistic discourses. The fluid authorship that oftentimes characterises this kind of ecological artworks is best crystallised in Joseph Beuys's concept of "social sculpture". For the German artist, who also co-founded his country's Green party, art was not the prerogative of a select group of people but inherent to life itself. With every individual potentially being an artist, artworks were thus to be considered no longer as timeless sacred objects but in light of their actual impact on society. Beuys's notorious five-year long project *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* results from his search for an artmaking capable of reflecting and acting upon concrete social issues. Initiated in 1982 on the occasion of Documenta 7, the long-durational work, whose title is a wordplay that can be loosely translated as "7000 Oaks – City forestation rather than City Administration", consisted of planting oak trees alongside basalt stone markers throughout the city of Kassel and was completed five years later on the opening of the following Documenta, eighteen months after Beuys's own death. Beuys considered *7000 Oaks* an experimental expansion of art's scope, that is, a form of growing, organic and collective sculpture that would raise ecological awareness among the population and make it a priority matter for public authorities. With its collective, organic, and diffuse character, the project is exemplary of social sculpture's anti-aesthetic and environmentally efficient approach, a distinctiveness common to most of the ecological art projects mentioned above.

This is not to say, however, that all ecological art is imperatively rooted in institutional critique, a rejection of aesthetics, and collective processes bordering on political activism. In fact, much of the eco-creative approaches take on a more traditional form without being less committed to safeguarding the environment. Be it through traditional mediums or in the context of experimental projects and actions, what fundamentally defines ecological art is its solid and unequivocal ethical foundations as opposed to the often-celebrated double entendres and abstruseness of contemporary art. Documentary approaches informing about the destruction of the environment; activist actions aimed at denouncing the authorities' inaction; symbolical works providing new perspective and visibility about

a determinate ecological issue; formally innovative processes involving natural elements such as plants, but also the sunlight, water, bacteria or even animals to give visibility and agency to natural processes, etc.: this outlines the diversity found among both historical and recent ecological art projects and the countless strategies which allow art practitioners to convey their engaged vision. Among these, what distinguishes projects akin to Beuys's concept of social sculpture, however, is that they belong to an experimental artistic format that seeks to have a direct and practical effect on the environment. Not content with thematically highlighting the climatic urgency, nor with being materially and logistically sustainable, this eco art—that has been dubbed "ecovention" by curator Sue Spaid—is characterised by its professed intention to capitalise on the creativity of the artistic practice to come up with functional inventive ideas, the implementation of which permits the remediation of actual environmental problems. Bonnie Ora Sherk's *The Farm* and the following contemporary examples of farming and gardening art are one such approach that focuses on ecologically and economically sustainable ways of producing food and ethical land use. Other projects, like Agnes Denes' *Tree Mountain*, focused on the preservation or restoration of threatened ecosystems. One of the most spectacular examples of such restorative approaches is a project by engineer and sculptor Viet Ngo, who developed a system using duckweed to organically treat wastewaters. In 1990, he implemented his idea on a surface of 20 hectares in Devils Lake, North Dakota, where contaminated water flows through an itinerary of canals covered by these floating plants which progressively clean it before it is released in the lake. Ngo's system is particularly sustainable because the plants, which can grow in any climate, can additionally be harvested to be recycled as an organic fertiliser. Ngo's duckweed process was patented as the Lemna System by his company that remains active in wastewater treatment to this day.

Whether it be as structural element in the composition or as an ecosystem to be restored, what these projects in which nature functions as an active agent allow is to fundamentally assess the way nature is embedded in our cultural history. Because they include the environment as an organic feature, these experimental artworks make it possible to reflect on the evolution of nature's visual presence throughout art history and, ultimately, to challenge the very construction of nature as a product of the human gaze. In other terms, when artists include nature no longer as a mere subject matter but as a discursive component in their creative protocol, they call for a reassessment of the



myth of nature and culture. Concretely, by bringing “nature” into the site of “culture” *par excellence*, they are able to activate the countless points of friction between these ontologies and thus to challenge the fiction of their mutual exclusivity. Agriculture as a symbol of land use and consumption; pollution and ecological damage as the result of extractivism and environmental negligence; gardens as the image of a tamed and colonised nature... these are exemplary sites where humanity comes in contact with nature and, as the artworks make us realise, objectifies it, forgetting that we are an integral part of it. Ecological art calls for a new way of acknowledging nature by teaching us that its reality does not stop at the limits of human perception. In this context, the experimental inclusion of organic agents thus performs the dismissal of nature’s historical appeal as an aesthetic experience by revealing its constitutive organic interactions that are integral to our very own existence.

Furthermore, a crucial characteristic of such endeavours is their systematic multidisciplinary nature. Because they inherently rely on the recontextualisation of activities that are normally remote from artmaking – such as farming, engineering, biology, product design etc. – they are dependent on the participation of practitioners from a multiplicity of fields of knowledge. Moreover, as already mentioned, most of these projects are intrinsically collective and engage with the communities directly concerned, including them in the elaboration and/or realisation processes. Finally, because of their physical, temporal, and social scale, ecological artworks often require the intervention and adhesion of the political authorities. The collectivisation of artmaking and the collaboration with specialists and leaders from a variety of professional fields are not infrequent today. Nevertheless, they reflect a major reassessment of art’s role and position in society, which has underpinned the past decades in artistic creation. After the civil movements that paralleled the emergence of art forms such as Land Art, performance, and conceptual art, artmaking tended to forsake its autonomy and to increasingly function as an echo chamber for social and political concerns. This embeddedness of artmaking with topical issues implied for artists to often require the expertise of specialists outside of their own artistic field to create their work. Remarkably, the more openly engaged a project is, the more horizontal the cooperation among various fields of knowledge seems to be. In experimental eco artworks such as the ones mentioned earlier, it appears that the expertise of specialists does not precede the elaboration of the artwork as an a priori condition of realisation; rather, the elaboration

itself implies the sharing of knowledge as a constitutive element of the work, thus making it multidisciplinary by nature. The result are artworks of a hybrid sort, whose formal or conceptual qualities do not immediately reveal their artistic foothold. In fact, some of these projects are so operational that they will be perceived from an artistic perspective if and only if their ties with a cultural institution giving them artistic recognition are made explicit. In such cases, the artistic character lies perhaps mostly in the very strategy of composing different knowledges to generate an innovative solution to an environmental problem. This explains why, in many cases, when the solution appears viable and sustainable enough to be implemented on a larger scale or reproduced in other places, the projects lose part of their creative character and, consequently, their artistic interest. For example, grassroot initiatives of urban gardening reclaiming unused spaces for the benefit of a community, like *The Farm*, became a widespread model in modern cities around the Western world without being necessarily initiated in an artistic context. San Francisco, which had not seen such community gardens since the Second World War shortages, is now a haven for co-op urban farming initiatives and local farmers’ markets which have become integral part of the mainstream lifestyle. More generally, it is not uncommon that certain innovations or gestures initially conceived by artists became reclaimed by civil society, be they technological, like Viet Ngo’s Lemna system, or even symbolical, like Nicolás Uriburu’s 1968 action of dyeing the Gran Canale in Venice green, later re-enacted by himself in other cities (and by Olafur Eliasson who realised a similar action on several occasions between 1998 and 2001, although without naming his precursor), which was recently appropriated by Extinction Rebellion climate activists in the Limmat river in Zurich. If the role of art in such elaborated projects lies indeed primarily in creating the interdisciplinary conditions of their functional character, it is then logical, once their sustainability is established, that these projects keep on existing without art remaining a decisive factor in their success.

What comes into question, then, when artmaking serves as a platform to defend ecological ideals, is the fundamental notion of art’s transformational capacity. While ecological artworks using traditional mediums are only indirectly capable of triggering change by communicating an unambiguous message to the audience, restorative projects, in turn, can prove to be fully functional. In this case, it is the historical autonomy of art as a creative practice that is ultimately re-evaluated. Indeed, not only are these experiments more than just the product of artistic protocols on the grounds

of their multidisciplinary, but they also themselves expand their outreach beyond the traditional boundaries of art's field of influence: in most cases, these activist artworks imply an uncommonly concrete involvement in administrative and non-governmental power structures as well as an active participation in civil debates. In this sense, it is a portion of ecological art that does not solely rely on the traditional mechanisms of artistic reception to disseminate their engaged message; rather, they adopt a proactive strategy on the political and social ground, consequently initiating a necessary self-critical debate about art's fundamental role and function in contemporary society. While it seems clear for most of the artistic production today that culture cannot remain impervious to key ethical questions, it remains to be assessed whether artists can credibly claim the status of agents of change in the view of the public and of political authorities. The proactiveness inherent to activist eco art results from the assumption that positive change is achieved through concrete action rather than through discourse, symbolic gestures, or raising awareness. This means that operational artworks aiming to sensibly influence the environment in a positive way were developed, at least in part, in reaction to what was felt—at best—as the ineffectiveness of traditional art mediums to provoke a real change, or—at worst—as their propensity to further exploit and even harm the natural environment. The quarrel is clear: the functional character, which has historically never been an artistic factor, is being claimed today by some artists as an essential value in light of the environmental emergency faced by the world, while most of the artworld still seems content with the quality criteria inherited from the modern era. Such debates are nothing new. In fact, they are paradigmatic of practically all artistic developments in history. Revolutionising artmaking in reaction to what had been previously done is a major trope of art. With regards to the presence of nature in art, it is compelling to observe that the successive developments have always been based on the same argument: the necessity to overcome what was considered an objectification of nature by earlier artists. First, the subjugation of nature to the subject matters of classical genres in painting was challenged; then its rationalisation by natural sciences was invoked; then the fantasy of its idealisation; then the fact that the depictions were not executed in direct contact with nature; later, Land Art claimed that real authenticity could only be achieved if art were directly embedded in the landscape, which was subsequently seen as yet another instrumentalisation of nature for the sake of art, leading to the general dismissal of the notion of landscape as an anthropocentric vision of nature and the advent of ecological art to defend the environment. Ultimately, it is

the very paradigm of art in its traditional form that has become questionable for some artists on account of its apparent ineffectiveness to generate more than a fatalistic acknowledgement of the climate crisis. Thus, it comes as no surprise that this search to achieve the most truthful contact with nature through art has eventually led an increasingly larger number of radical artists to collaborate with environmental specialists and that their practice became virtually indistinguishable from ecological projects outside the field of art. After all, the least objectifying way to feature nature in art is probably to work at preserving it, the following question being: in which way does art effectively contribute to these environmental efforts? If anything, it seems that traditional artistic approaches can actually do little to preserve or help restore the environment on their own, besides raising awareness and striving to reduce their own impact, and that art practitioners depend on other fields of knowledge to implement real sustainable projects. As to art's added value within multidisciplinary environmental endeavours, the standard waffle would probably be citing artists' capacity to "think out of the box" and to innovate and to create unexpected connections across disciplinary fields... While all of this is surely true to some degree, I would nevertheless argue that artists' main input when they initiate or take part in ecological projects is primarily a matter of outreach: because it is a creative discipline, art triggers an entertaining storytelling with a potential for fascination and a certain auratic spectacle. This mysterious appeal represents an immense asset when it comes to generate attention to and concern about environmental matters among civil society. Indeed, art is essentially democratic and implies an audience that is encouraged to identify with the works, thus generating a sense of belonging, all of which is not necessarily constitutive of scientific or engineering innovations. In other terms, the art apparatus, with its sympathy capital and captivating narrative, can significantly support the symbolic recognition by the public of restorative projects for the environment: a vital condition of success for these initiatives.

For part of the ecological artists, the current environmental catastrophe calls for a paradigmatic change in artmaking and the necessity for art to become an active and effective actor against it rather than simply addressing it. Nevertheless, this operational imperative has not obtained widespread support or found consensus among art practitioners, many of whom argue that this calls into question the ontological self-referentiality of art. Indeed, the terms of the debate revolve around whether art must or even can at all be functional, which the detractors oppose, retorting that functional artmaking



is an oxymoron, inasmuch as it means utilising art for the sake of non-artistic purposes and, consequently, threatens art's vital autonomy. In other words, when art is made functional as a strategy against the objectification of nature, it is suddenly as if art itself risked being instrumentalised. At this point, it becomes urgent to recall the role that art played in ossifying the modern epistemology of nature and culture in the first place, particularly through developing a visual language that constructed an image of nature inseparable from an anthropocentric, and pictorial, point of view. Consequently, for as much as ecological art righteously fights for the environment, it also inherits from a tradition of subordination of nature which directly conditioned its exploitation. This ought not, however, to be considered an admission of powerlessness. In fact, these debates are more about the essence of art than they are about the environment. Despite its intrinsic contradictions, which are practically its conditions of existence, it is unquestionable that art can support endeavours to protect the environment. On the one hand, it can catalyse discussions and awareness regarding the environmental crisis; on the other, as has been exemplified, it has been able to spur interdisciplinary synergies for the development of creative ideas for a sustainable and even restorative relation to the environment. It is nevertheless important not to overrate the role of art in such initiatives and to keep a self-critical approach. That art has proven useful and resourceful in advocating the importance of preserving the environment and of not blindly overexploiting nature does not mean that it is or should necessarily become a functional field of practice devoted to the implementation of solutions to the environmental crisis. First and foremost, art is the expression of a subject's permeability and extreme sensitivity – even empathy – towards their time, cultural, and immediate physical horizon. In this sense, it is only logical that the past decades witnessed a radical shift in artmaking from an interest in nature toward a concern for the environment. Similarly, the emergence of landscape painting mirrored in its time the gradual change of perception regarding nature, from the godly creation of a supernatural power to a fascinating source of wealth and knowledge. The development of nature as a subject matter in art cannot be separated from the history of humanity's relationship with it. It is even more than that: art crucially provides testimony to the evolution of humanity's vision of nature and to the way our species progressively estranged itself from its environment. Because of this, there is reason to believe that not long from now we will come to the realisation that art has been contributing to shape a new understanding of nature. In recent years, philosophy, natural sciences, politics, and many other fields of knowledge have been intensely

discussing questions related to the Anthropocene and reassessing the influence and place of humanity within the natural realm. Meanwhile, art has seen the rise of speculative formats combining research-based, aesthetic, and conceptual approaches which have been addressing crucial notions of political identity, ecology, and technology. Strongly drawing on and mixing references from philosophy and cultural studies movements such as object-oriented ontology, new materialisms, phenomenology, postcolonialism, feminisms, or post- and transhumanism, these forms of artmaking have been aspiring to redefine the notions of agency and individuality. They are tackling multiple established dogmas at the same time by adopting an intersectional strategy, which deconstructs the mechanisms through which a certain segment of humanity was able to thrive at the expense of oppressed minorities, nonhuman species, and nature alike. What is posited here is that the current environmental crisis cannot be considered in isolation from other urgent social and cultural questions and that their interconnectedness calls for a global reconsideration of humanity, both from within and in relation to its environment. In line with ecological art which integrated nature as a biological system, these speculative practices and their comprehensive approach thus imply that a prerequisite for any environmental progress is that all human beings without discrimination be considered both constitutive of and dependent on that fragile organic community. Just like art once participated in defining the modern idea of nature and in constructing its image through the visual regime of landscape, there is now an opportunity for it to break free from this noxious legacy and to play a decisive role in the advent of a new vision of nature as the elusive yet ubiquitous organic reality that is the absolute condition of our and every other existence.

## Paisaje y ciudadanía: de las políticas públicas a la custodia del paisaje

Charlotte Piochon

*Ingeniera en planificación territorial y desarrollo sostenible*

### Introducción

A medio camino entre la idea de paisaje natural (conservado en un estado originario) y un paisaje artificial (cada vez más abundante), se encuentran los paisajes agrarios, semi-naturales, creados mediante la acción del ser humano durante siglos: los *paisajes de montaña*, en los que confluye el desarrollo de actividades tradicionales —como el pastoreo— y contemporáneas —como el turismo—.

El paisaje es resultado de la interacción humana y la Naturaleza. El paisaje constituye un bien común compuesto de elementos patrimoniales naturales y culturales, tangibles e intangibles, existentes o latentes. Ya sean paisajes extraordinarios u ordinarios, paisajes cotidianos o insólitos, habituales o esporádicos, constituyen contenedores de memoria capaces de reflejar identidades locales.

Resultado de procesos multidimensionales, su percepción es necesariamente multisensorial. Los paisajes son vivos y dinámicos. Los paisajes experimentan una transformación permanente, en gran medida derivada de la acción humana. La velocidad de estas mutaciones es cambiante y su impacto variable, dependiendo (en parte) de su grado de protección y de su gestión. Desde finales del s. XIX, los procesos de industrialización y los ciclos de urbanización que los acompañan, han desencadenado una transformación acelerada del paisaje. A principios del s. XXI, podemos observar procesos de degradación y pérdida de paisajes naturales y culturales de gran valor, al mismo tiempo que se desarrollan procesos de globalización y banalización del paisaje.

La conservación de paisajes vivos, al mismo tiempo productivos y equilibrados, sostenibles y resilientes, requiere (además de un marco legislativo específico) la implicación de sus habitantes y visitantes, de quienes lo cuidan y lo disfrutan. En este sentido, determinadas herramientas y políticas de gestión pueden procurar la activación de los agentes del territorio y fomentar la

participación ciudadana en la custodia del paisaje.

A partir de las políticas de paisaje europeas, veremos cómo se han traducido en la planificación y gestión del paisaje en Cataluña y cuáles son los procesos y herramientas desarrollados que podrían implementarse en el entorno de los Picos de Europa.

### Las políticas del paisaje en Europa

El *Convenio Europeo del Paisaje*, iniciado en Florencia en octubre del año 2000, tiene como objetivo la protección, gestión y ordenación de todos los paisajes (ordinarios y extraordinarios) a partir de su reconocimiento y a través de la aplicación de políticas transversales con la necesaria implicación de la ciudadanía. Desde su entrada en vigor (1 de marzo de 2004), los estados que han ratificado el Convenio Europeo del Paisaje se han comprometido a crear un marco legislativo propio y desarrollar los instrumentos adecuados para la aplicación de sus políticas paisajísticas. En Francia, Andorra o España, esto se ha traducido en la aprobación de una Ley estatal y en la redacción de documentos estratégicos a distintas escalas.

Francia ha sido pionero en esta materia. Tras promulgar dos leyes dirigidas a la preservación de paisajes costeros y de montaña frente a la creciente presión turística y urbanística a finales del s. XX (“*Loi Montagne*” y “*Loi Littoral*”, respectivamente del año 1985 y 1986), en 1993 entró en vigor la Ley de paisaje o “*Loi Paysages*”, una ley enfocada a la planificación territorial y el urbanismo que vino a completar las dos primeras. Su objetivo es proteger y poner en valor todos los paisajes: naturales, urbanos, rurales, ordinarios o extraordinarios.

Más recientemente, el Gobierno de Andorra aprobó su Estrategia Nacional del Paisaje (2011), incluyendo en su segunda edición (2013) una Guía de integración paisajística de las estaciones de esquí alpino de su territorio. A principios de 2019, el Consejo General del Principado de Andorra aprobó la nueva *Ley de conservación del medio natural, de la biodiversidad y del paisaje*.

En España, el desarrollo legislativo para la protección de paisajes y para el desarrollo de políticas de gestión adaptadas al territorio y sus dinámicas es competencia de las Comunidades Autónomas. Por ejemplo, en el caso



del Principado de Asturias, las *Directrices de Ordenación Territorial de Asturias* (1991), relativas a la conservación de los espacios naturales y del patrimonio cultural, abordan la gestión del paisaje con un enfoque centrado en la rehabilitación de núcleos rurales, la correcta implantación de instalaciones para la producción de energía eólica, y establece las condiciones para las estaciones de telefonía móvil. Más adelante, el Gobierno autonómico procedió a la incorporación del *Convenio Europeo del Paisaje* en la *Ley del Patrimonio natural y de la biodiversidad* (2007) para la definición de paisajes protegidos por sus valores naturales, estéticos y culturales. Sin embargo, esta definición se limita a dos paisajes de especial interés, el Cabo Peñas y las Cuencas Mineras.

### Planificación y gestión del paisaje en Cataluña

A nivel estatal, el Parlamento de Cataluña fue el primero en suscribir el *Convenio Europeo del Paisaje* (2000). En virtud de las competencias en la materia, aprobó posteriormente la *Ley de Protección, gestión y ordenación del paisaje* (2005). Desde entonces, el gobierno autonómico impulsó la coordinación y redacción de los *Catálogos de Paisajes*, concebidos como herramientas útiles para la ordenación y gestión del paisaje y definidos en siete ámbitos territoriales (Alt Pirineu i Aran, Camp de Tarragona, Comarques Centrals, Comarques Gironines, Penedès, Regió Metropolitana de Barcelona, Terres de l'Ebre y Terres de Lleida), abarcando el territorio autonómico en su conjunto. Su alcance territorial se corresponde con cada uno de los ámbitos de aplicación de los Planes Territoriales Parciales.

El *Observatorio del Paisaje* es la entidad encargada de dinamizar el proceso y llevar a cabo estos documentos así como diversos estudios y publicaciones enfocados a la gestión del paisaje en Cataluña. Así, la publicación *Paisatge i participació ciutadana* (Joan Nogué, Laura Puigbert, Pere Sala y Gemma Bretcha [eds.], 2010) describe los instrumentos de participación utilizados para la elaboración de los catálogos de paisaje de Cataluña, hace una valoración y establece aspectos claves que deben tenerse en cuenta a la hora de llevar a cabo un proceso de participación de estas características.

#### Contenido de los Catálogos de Paisaje

Según la *Ley de Protección, Gestión y Ordenación del Paisaje* de Cataluña (Art. 11), los contenidos mínimos de los catálogos son:

- El inventario de los *valores paisajísticos* presentes en su ámbito.
- La enumeración de las *actividades y procesos* que inciden o han incidido de forma más notoria en la configuración actual del paisaje.
- La señalización de los principales *recorridos y espacios* desde los que se percibe el paisaje.
- La delimitación de las *unidades de paisaje*, entendidas como áreas estructural, funcional y/o visualmente coherentes (susceptibles de un régimen de protección, gestión u ordenación diferenciado).
- La definición de los *objetivos de calidad paisajística* para cada unidad de paisaje. Estos objetivos deben expresar las aspiraciones de la colectividad en lo que refiere a las características paisajísticas de su entorno.
- La propuesta de *medidas y acciones* necesarias para lograr los objetivos de calidad paisajística.

Se componen de una memoria escrita (documento técnico elaborado por el Observatorio del Paisaje para el Departamento de Territorio y Sostenibilidad de la Generalitat de Catalunya), que incluye los contenidos mínimos definidos por ley, e incluyen además una serie de *mapas descriptivos y estratégicos*, de una base de datos de los agentes del paisaje y de un archivo fotográfico.

La cartografía representa: 1) las unidades del paisaje y unidades de atención especial, 2) las visibilidades e intervisibilidades de los principales puntos y recorridos de observación del paisaje, 3) las unidades de paisaje y unidades de atención especial, 4) los valores ecológicos, estéticos, históricos, productivos, sociales, religiosos y espirituales, valores simbólicos e identitarios del paisaje, 5) las dinámicas en el paisaje, y, 6) los objetivos de calidad paisajística por unidades de paisaje.

El inventario de agentes del paisaje constituye una base de datos con información actualizable y consultable sobre los principales agentes implicados en la protección, gestión y ordenación del paisaje en Cataluña: administraciones, colectivos, universidades, etc.

El archivo fotográfico (*Arxiu Fotogràfic dels Paisatges de Catalunya*) consiste también en base de datos con todas las fotografías realizadas durante el proceso de elaboración de *Catálogos de Paisaje*, debidamente clasificadas por unidades de paisaje, así como otros criterios.

### Objetivos de calidad paisajística, criterios y acciones

Los objetivos de calidad paisajística se definen a tres escalas de planificación. Primero, para el conjunto de Cataluña; en segundo lugar, estableciendo objetivos particulares en cada uno de los 8 ámbitos territoriales; y, finalmente, estableciendo objetivos específicos a cada una de las 135 unidades de paisaje delimitadas en los Catálogos. Los criterios y acciones se definen para cada ámbito territorial, y para cada unidad de paisaje.

A nivel autonómico los 10 objetivos de calidad paisajística buscan lograr unos paisajes:

1. Bien conservados, gestionados y ordenados, independientemente de su tipología (urbanos, periurbanos, rurales o naturales) y de su carácter.
2. Vivos y dinámicos —existentes y de nueva creación a través de la intervención— capaces de integrar las inevitables transformaciones territoriales sin perder su idiosincrasia.
3. Heterogéneos que reflejan la rica diversidad paisajística de Cataluña y que se alejan de la homogeneización.
4. Aseados y armónicos que eviten el desorden y la fragmentación.
5. Singulares, que se alejan de la banalización.
6. Que mantienen y potencian sus referentes y valores, tangibles e intangibles (ecológicos, históricos, estéticos, sociales, productivos, simbólicos e identitarios).
7. Siempre respetuosos con el legado del pasado.
8. Que transmiten tranquilidad, libres de elementos disonantes, de ruidos discordantes y de contaminación lumínica y olfativa.
9. Que se pueden disfrutar sin poner en peligro el patrimonio y la idiosincrasia.
10. Que atienden a la diversidad social y contribuyen al bienestar individual y social de la población.

El número de objetivos en cada ámbito territorial es variable. Por ejemplo, en la Región Metropolitana de Barcelona se propone un total de 11, abarcando la gran diversidad de paisajes insertos en su territorio y las diversas dinámicas urbanísticas que afectan a su transformación: unos paisajes agrícolas funcionales, unos paisajes urbanos de calidad, unos pueblos ordenados y bien comunicados, unas infraestructuras y naves industriales integradas en su entorno, la adecuación de senderos y miradores, la preservación de fondos

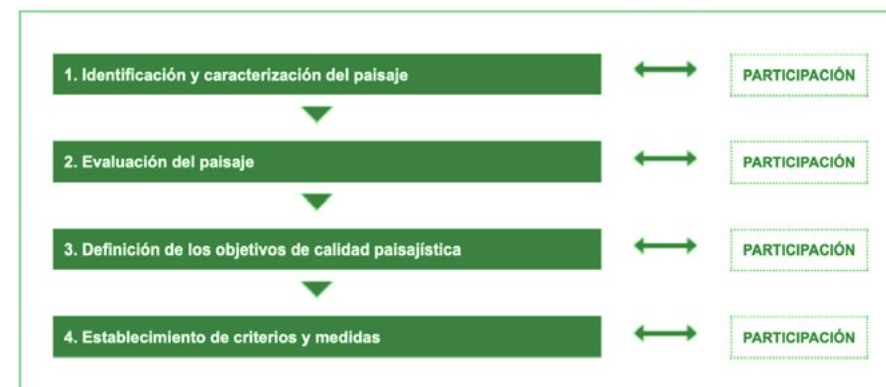
escénicos, la protección del litoral y la restauración de espacios naturales. A escala de las unidades de paisaje, el número objetivos de calidad paisajística también depende de las características de cada unidad, son aún más específicos. Se traducen en propuestas de criterios y acciones dirigidas prioritariamente a la protección, a la gestión y a la ordenación de cada unidad de paisaje.

Cada proyecto de intervención y gestión del paisaje, y cada propuesta estratégica, requiere —desde nuestra experiencia con el Máster en Intervención y Gestión del Patrimonio y el Paisaje de la Universidad Autónoma de Barcelona— tomar en consideración los objetivos de calidad paisajística de la unidad considerada, así como los criterios y acciones marcadas, para conseguir su ejecución de forma transversal.

### Procesos y herramientas para la custodia del paisaje

La implicación ciudadana en el proceso de valoración y gestión de los paisajes se facilita, por parte del Observatorio del Paisaje de Cataluña, mediante la implementación una serie de herramientas enfocadas la participación ciudadana desde la primera fase de elaboración de los Catálogos de Paisaje.

#### Procesos de elaboración de los Catálogos de Paisaje



Procedimiento de elaboración de los Catálogos de Paisaje

Figura 1. Procedimiento de elaboración de los Catálogos de Paisaje. Fuente: Observatorio del Paisaje de Cataluña.



Los *Catálogos de Paisaje* integran la consulta pública como herramienta para la implicación y corresponsabilidad de la sociedad en la gestión y planificación del paisaje. De esta manera, la participación forma parte integrante del procedimiento de elaboración de los Catálogos de Paisaje en todas sus fases, desde la identificación y caracterización de las unidades de paisaje hasta el establecimiento de criterios y medidas, pasando por la definición de los objetivos de calidad paisajística de cada unidad.

En la fase de diagnóstico, los procesos participativos son claves ya que permiten detectar factores perceptivos, identitarios e intangibles del paisaje que podrían ser omitidos considerando únicamente la perspectiva experta y técnica.

Durante el proceso de elaboración de los catálogos de paisaje se utilizan diferentes mecanismos de consulta pública:

- *Sesiones informativas*: abiertas a todas las personas interesadas, se da una explicación del catálogo y en qué fase de elaboración está. Se procede a la recogida de las opiniones de los asistentes.
- *Talleres abiertos*: participan las personas que han asistido en las sesiones informativas y que muestran interés en debatir y profundizar sobre distintas temáticas relacionadas con los paisajes y su ámbito territorial.
- *Entrevistas a los agentes de paisaje* (instituciones, sectores económicos y sociales, expertos, etc.): se realizan de manera individual, con la intención de conocer su opinión respecto a las problemáticas, valores, características y retos del paisaje analizado.
- *Talleres con agentes de paisaje*: se organizan reuniones de debate temáticas con representantes de instituciones, entes públicos y privados, sectores económicos y sociales o expertos en la materia para obtener visiones distintas sobre un mismo tema.
- *Talleres con personas a título individual*: se trata de sesiones de trabajo con personas de distintos perfiles profesionales que, a título individual, se reúnen en tres ocasiones para debatir sobre los valores, problemáticas y retos de los paisajes del ámbito territorial tratado.
- *Estudio de opinión*: se traduce en entrevistas a la población sobre la percepción y vivencia del paisaje (por ejemplo en la Región Metropolitana de Barcelona, se entrevistaron a 1.050 habitantes de más de 16 años).
- *Consulta web*: encuesta en línea desde la web del Observatorio del Paisaje para captar la percepción de la población en relación a los diferentes

paisajes.

- *Buzón de paisaje*: se pone a disposición una dirección de correo electrónico donde las personas interesadas pueden expresar su opinión sobre los paisajes de Catalunya.

La participación ciudadana para la elaboración de los Catálogos de paisaje constituye finalmente el primer paso para impulsar una custodia del paisaje compartida entre todos los agentes del territorio y el conjunto de la población.

## Conclusiones

En el contexto asturiano, el territorio sufre por un lado los efectos de la despoblación rural y el abandono de la actividad agrícola y ganadera tradicional y, por otro lado, en determinadas áreas, una fuerte presión turística y urbanística. Frente a los procesos de vaciamiento o turistificación (y el consecuente desplazamiento de la actividad agraria) en las zonas rurales (y partiendo de las restricciones que implica la normativa establecida en los espacios naturales protegidos y de la normativa urbanística a menudo permisiva en el entorno de los núcleos urbanos), se plantea una estrategia para la gestión de los paisajes rurales que se base en el mantenimiento de la actividad agraria y la correcta integración de las nuevas actividades económicas en el territorio.

En el área de Picos de Europa, el desarrollo turístico —derivado de sus atractivos paisajísticos y la situación estratégica del Parque Nacional— representa una oportunidad pero también una amenaza para el mantenimiento de actividades tradicionales en la producción del paisaje, como el pastoreo. Una forma de vivir adaptada al entorno durante siglos, que ha participado a la creación de los paisajes agrarios tan característicos de Asturias, así como a un conocimiento profundo de sus escarpadas montañas.

Por un lado, las *Directrices de Ordenación Territorial de Asturias* (1991) relativas a la conservación de los espacios naturales y del patrimonio cultural podrían incorporar nuevas problemáticas como la revitalización de las aldeas, o la correcta integración paisajística de las nuevas construcciones destinadas a la actividad turística.

Por otro lado, la incorporación del *Convenio Europeo del Paisaje en la Ley del Patrimonio natural y de la biodiversidad* (2007), para la definición

de paisajes protegidos por sus valores naturales, estéticos y culturales, podría permitir la protección de sus paisajes agrarios y de los elementos de patrimonio cultural asociados al pastoreo como las construcciones de piedra seca y de otros elementos de patrimonio intangible al borde de la extinción, como el rico vocabulario de los pastores asociado a la orografía del territorio y que refleja un amplio conocimiento de las peculiaridades del entorno.

Apoyándose en la ley y sus directrices, el gobierno autonómico podría además impulsar la creación de sus catálogos de paisaje para cada una de las ocho comarcas funcionales o áreas de planificación territorial en que está dividido el Principado de Asturias. El Oriente de Asturias podría ser entonces la primera comarca en disponer de su catálogo de paisaje y elaborar un *Plan de Paisaje* (documento estratégico de carácter más operativo). En cuanto al nivel local, se da ahora la oportunidad de implicar a los agentes de su territorio y su población en un proceso de definición, valoración y gestión de sus paisajes, aprovechando la elaboración de su plan de reparcelación agraria.

Finalmente, para la definición y aplicación de objetivos de calidad paisajística también en la ordenación del turismo y en otros ámbitos claves para la gestión del paisaje, se podría llevar a cabo la redacción y aprobación de una *Carta de Paisaje* que comprometa de manera voluntaria y colectiva a las entidades públicas y privadas, y al conjunto de la ciudadanía en la custodia de sus paisajes.

*Charlotte Piochon. Ingeniera en planificación territorial y desarrollo sostenible. Coordinadora de proyectos del observatorio de la urbanización. Dept. De geografía de la universidad autónoma de Barcelona. Tutor of the*

## **Asiegu: concentración parcelaria en la aldea pensada**

Javier Niembro y Manolo Niembro

*Geógrafos. Promotores de la Ruta'l Quesu y la Sidra y la Asociación Asiegu XXI*

### **¿Por qué Asiegu?**

Porque Asiegu es una aldea...

*Pensada* en tiempos pretéritos, y de cuya ordenación y normas aún nos servimos.

*Pensada* para disfrutar del privilegio del sol y la piedra caliza en sus frutos.

*Pensada* para abanderar el paisaje de Cabrales y promocionar Asturias por el mundo.

*Pensada* para disfrutar de la mirada del Urriellu desde todos sus rincones.

*Pensada* para vigorizar el legado de sus antepasados y tomar sus obras como ejemplo de reivindicación constante.

*Pensada* para convertir la cultura campesina y su paisaje como recurso vital contemporáneo, reconociendo esta labor la Organización Mundial de Turismo como ejemplo de buenas prácticas.

*Pensada* para proyectar una concentración parcelaria como oportunidad de reordenar y planificar su territorio y no sólo sus parcelas.

*Pensada* para trabajar la tierra con sus pumaradas ecológicas de variedades de la D.O.P. sidra de Asturias.

*Pensada* Para crear queso de la D.O.P. Cabrales en sus cuevas y queserías.

*Pensada* para reinventar la Casería Asturiana como modelo de economía-territorio.



*Pensada* para convertir a su chigre en referencia nacional de la cocina sin gluten, el producto local y la cultura musical asturiana.

*Pensada* para apostar por las razas autóctonas y la reciella con la mayor concentración de *oveyas xaldas* de toda Asturias.

*Pensada* para hacer de sus quesos y sus sidras oportunidad de riqueza y empleo para sus habitantes.

*Pensada* para celebrar el 20 aniversario de la *Ruta 'l Quesu y la sidra* con la primera cosecha elaborada 100% con manzana propia, ecológica y de Asiegu.

*Pensada*, en definitiva, para vivirla y disfrutarla pero también para trabajar por el futuro de sus hijos.

### **Un laboratorio para el desarrollo rural endógeno**

En un medio rural asturiano como el actual, con importantes problemas de envejecimiento y despoblación, se necesitan iniciativas que puedan servir como modelo exportable a otros pueblos, que permitan fijar población joven y contribuir a diversificar el tejido productivo de esos territorios, generando iniciativas atractivas para los potenciales visitantes. Nosotros creemos que ésta es la fortaleza de Asiegu, la idea que nuestro pueblo puede transmitir a otros. Pero aún hay más, es igualmente importante que los habitantes de nuestros núcleos rurales tengan claro cuál debe ser su respectivo modelo de crecimiento territorial, que desarrollen una conciencia espacial y de ordenación territorial acorde a los tiempos y las necesidades actuales, así como al necesario desarrollo sostenible de estos territorios. Sin duda, el pueblo de Asiegu cuenta con esa conciencia espacial, con las herramientas necesarias para detectar sus fortalezas y definir cuál debe ser su desarrollo futuro.

### **La concentración parcelaria de Asiegu, la oportunidad para una nueva ordenación de la aldea del siglo XXI**

Si las concentraciones parcelarias fueron planteadas inicialmente como una de las medidas de la llamada reforma agraria técnica cuyos dos principales objetivos son el aumento de la superficie de las parcelas y la mejora de los accesos, en Asiegu tuvo el carácter de una auténtica ordenación del territorio,

donde además de los objetivos señalados aquí logramos una reserva de suelo para nuevos equipamientos e infraestructuras.

El principal problema que tenía Asiegu antes de la concentración parcelaria era la falta de accesos para camiones con forraje y autobuses, quedando a más de un kilómetro de distancia las personas y mercancías. Tampoco se disponía de aparcamiento para vehículos ni de equipamientos para uso recreativo de los vecinos, como bolera, pista deportiva o plaza. Para dar solución a todas estas carencias un grupo de vecinos (Juan Guerra, Urbelino Pérez y Javier y Manuel Niembro) fue atendido por la entonces consejera de Medio Rural (Servanda García) a quien se le planteó la necesidad de aprovechar la concentración para llevar a cabo una nueva ordenación del territorio que permitiera solucionar estas carencias. Gracias a la sensibilidad de la administración y a la generosidad de los vecinos en la cesión de superficie se pudieron llevar diversas actuaciones: 1) *Infraestructuras*: reserva de suelo para la ampliación de la carretera (que en la actualidad dispone de un solo carril), rondas de circunvalación (facilitando maniobras de carga y descarga), aparcamientos, mejoras de acceso y reserva de suelo para el cementerio, equipamientos colectivos (ampliación de la plaza pública, zonas deportivas, bolera, mirador, espacios estanciales...) o utilización de pistas para el paseo.



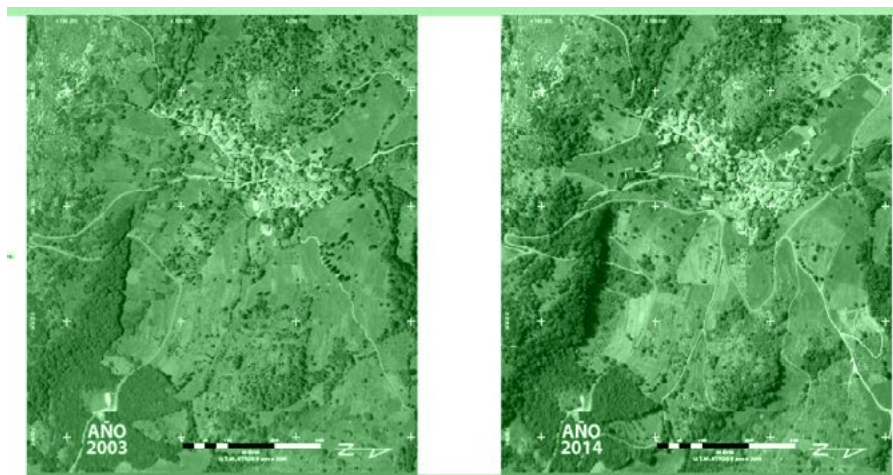
## ¿Qué paisaje veremos? Componer saberes para una custodia colectiva del territorio

El eje de este IV Encuentro Nuevo Curriculum giró en torno a la urgencia de un proceso de concentración parcelaria impulsado por el gobierno autonómico en el área que rodea la aldea INLAND. Este modelo técnico de intervención territorial en gran medida ligado históricamente a modelos de desarrollo técnico no siempre resulta acorde con las necesidades en un momento de desagrarización y despoblación como el actual. En este sentido, el objetivo del taller ¿Qué paisaje veremos? (cuyos resultados se presentaron en Cangas de Onís el 20 de julio de 2020) no era otro que plantear nuevas sensibilidades capaces de desarrollar una conciencia espacial para afrontar propuestas inspiradoras en el desarrollo de un paisaje capaz de hacer dialogar sistemas productivos, tradición y contemporaneidad, infraestructuras, imaginarios y cultura, etc. entre vecinos humanos y no-humanos y el propio territorio en sí. Pensar, por tanto, el paisaje como actor y soporte.

El punto de partida teórico se ha situado en torno a dos ejes complementarios, por un lado Simon Würsten presentó al grupo una reflexión sobre la idea de paisaje desde la historia del arte. Desbordando la idea de una naturaleza esencializada y externa a la agencia humana, su perspectiva refleja el potencial del arte en los esfuerzos por una interacción sostenible con

el medio ambiente. Por otro lado, Charlotte Piochon, ofreció un catálogo de herramientas ciudadanas para la custodia del territorio y conservación de los paisajes en el marco del Convenio Europeo del Paisaje. Finalmente, a modo de ejemplo práctico, visitamos en grupo la “aldea pensada” de Asiegu, en la que pudimos comprobar in situ la capacidad de apropiar desde una perspectiva integral la oportunidad de un proceso de concentración parcelaria para la revitalización del territorio, acorde a las necesidades detectadas por la ciudadanía.

Sobre estos mimbres, el taller se planteaba el objetivo de especular y esbozar modelos de diagnóstico e intervención paisajística a partir de una posible composición de saberes partiendo del diverso bagaje de sus participantes (ingeniería del paisaje, agroecología, arquitectura, bellas artes, sociología). Poniendo en relación estos saberes técnicos y académicos con los saberes vernáculos, se desarrollaron tres proyectos paralelos e interrelacionados, tratando de ubicar el sentido de la intervención administrativa en la colaboración entre distintos agentes, recalando la complejidad del paisaje como elemento multisensorial capaz de articular emociones y manifestando el interés común de mantener modelos de vida arraigados en el territorio y desde las necesidades de la población local.



Asiegu en el contexto del PVIOM del año 2003. En el estado previo a la concentración parcelaria. En un estado muy degradado al que manifiesta pocos muros desde principios del siglo XX, respondiendo a una configuración agraria.

Asiegu en el contexto del PVIOM del año 2014. En el estado posterior a la concentración parcelaria. Se aprecia la alta influencia del matorral de jarales, así como la amplificación y mejora de caminos, principalmente, las circunvalaciones.

## 1. Visiones del paisaje

Diego Baeza (*sociólogo*), Iratxe Díaz (*Artista, arquitecta y educadora*)  
Soraya Chávez (*paisajista*)

### Punto de partida

Entendemos el paisaje como la relación entre los modos de vida de los habitantes de un territorio con el entorno que les rodea. Las formas de vida rural tradicional sufren cierta decadencia que implica riesgos para la organización comunitaria de las aldeas y la custodia del paisaje. En este sentido, observamos el proceso de concentración parcelaria como una ocasión ideal para valorar conflictos en torno a las formas de gestión del territorio y el paisaje, especialmente en torno a los acuerdos y desacuerdos entre la perspectiva técnica y la perspectiva de los habitantes locales cuyo objetivo es facilitar labores agroganaderas.

La vida agraria tradicional se caracteriza por el trabajo constante y arduo, implica muchas horas de dedicación y reposa sobre una larga herencia de conocimientos ancestrales, que integran el paisaje en su vida cotidiana de una forma particular. Tras la experiencia en la comarca, pudimos reflexionar sobre algunas inquietudes que se presentaron a nuestra llegada:

- ¿Puede una aldea en abandono convertirse en un centro de producción?
- ¿Puede esta sostenerse por sí misma?
- ¿Cómo revalorizar la herencia del trabajo ancestral agropastoril para poder preservar un paisaje en proceso de abandono?
- ¿Se debe de respetar el modo de vida tradicional? ¿Lo hace la administración actualmente?
- ¿Qué ventajas tiene la concentración parcelaria para los habitantes? ¿Y las desventajas?

Con estas preguntas sembradas en nuestras mentes, y teniendo en cuenta nuestras diferentes bagajes y perspectivas en relación al campo y sus potencialidades (visiones urbanas desde la arquitectura —con enfoque urbanístico, por un lado, y con enfoque artístico-educativo, por otro— y desde la sociología —estando inmerso en una experiencia familiar agraria), llegamos a una conclusión evidente: la visión técnica externa no puede sustituir a la perspectiva local de quien trabaja y vive la tierra.

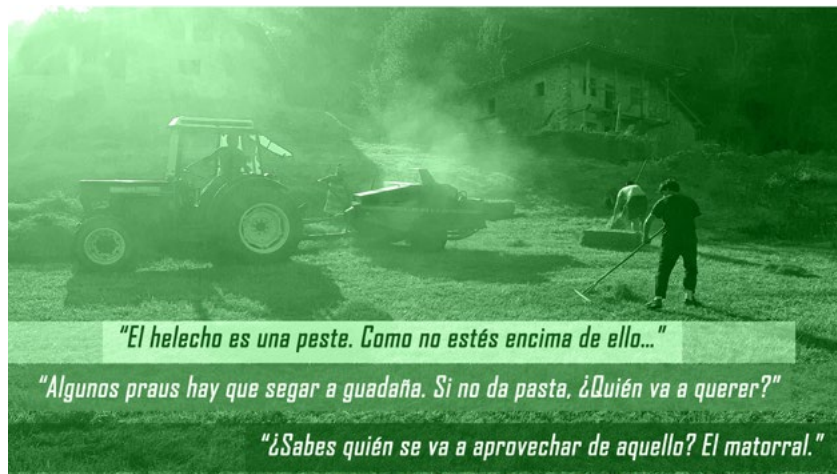
### Proceso

Partiendo de la importancia de la actividad humana desde el punto de vista paisajístico, observamos cómo el paisaje, resultado de un estilo de vida tradicional que le ha dado forma y carácter, muchas veces es idealizado por los visitantes reduciendo su valor a elementos meramente estéticos. Sin ir más lejos, nuestra experiencia como visitantes estaba determinada en un inicio por el desconocimiento de los indicativos básicos de las actividades que dan forma y mantienen las características esenciales y distintivas. En ese sentido, nos parecía interesante establecer el núcleo de nuestro trabajo en esta imposibilidad de entender el paisaje como un agente activo en su uso y custodia, acercándonos a través del contraste de nuestras primeras impresiones con la visión local. Buscábamos conocer intereses y necesidades percibidas por los habitantes, reduciendo la brecha entre quién transforma y habita el territorio, y la mirada externa. Creemos que la base territorial está en la cultura local, y que cualquier proyecto socioeconómico (incluida la actividad turística) y cualquier herramienta de intervención paisajística debería fundamentar en esta visión sus criterios principales.

Decidimos que nuestra propuesta se enfocaría a iniciar un proceso para identificar aquellos elementos que hace apropiarse del paisaje a sus habitantes, aproximarnos a la interacción diaria con el entorno y evitar la idealización propia del visitante ocasional. Por lo tanto, debíamos trabajar en torno a los elementos colectivos que generan un sentimiento de pertenencia a través de la identidad local. Pretendíamos fomentar un diseño de herramientas de intervención que incidiesen en el paisaje, mediante la participación activa de vecinos y agentes locales. Priorizando sus intereses creemos que este paisaje tan peculiar puede evitar el constante proceso de homogeneización y banalización paisajística característica del s. XXI, y la desaparición de modos de vida que han estado presentes en el territorio por generaciones.

Buscamos acercarnos a la perspectiva de diferentes transformadores del paisaje con capacidad para transmitirnos lo que su estilo de vida implica en realidad. Además de la convivencia en la aldea y la participación en tareas cotidianas de mantenimiento junto a ellos (principalmente ayudando a la yerba, acompañando en la siega, atropando, apilando...), decidimos iniciar un trabajo de entrevistas para ayudarnos a conectar con su visión subjetiva del paisaje. Repasando los diferentes lugares, quehaceres diarios, recuerdos asociados a la aldea, tratamos de ayudar a identificar colectivamente los

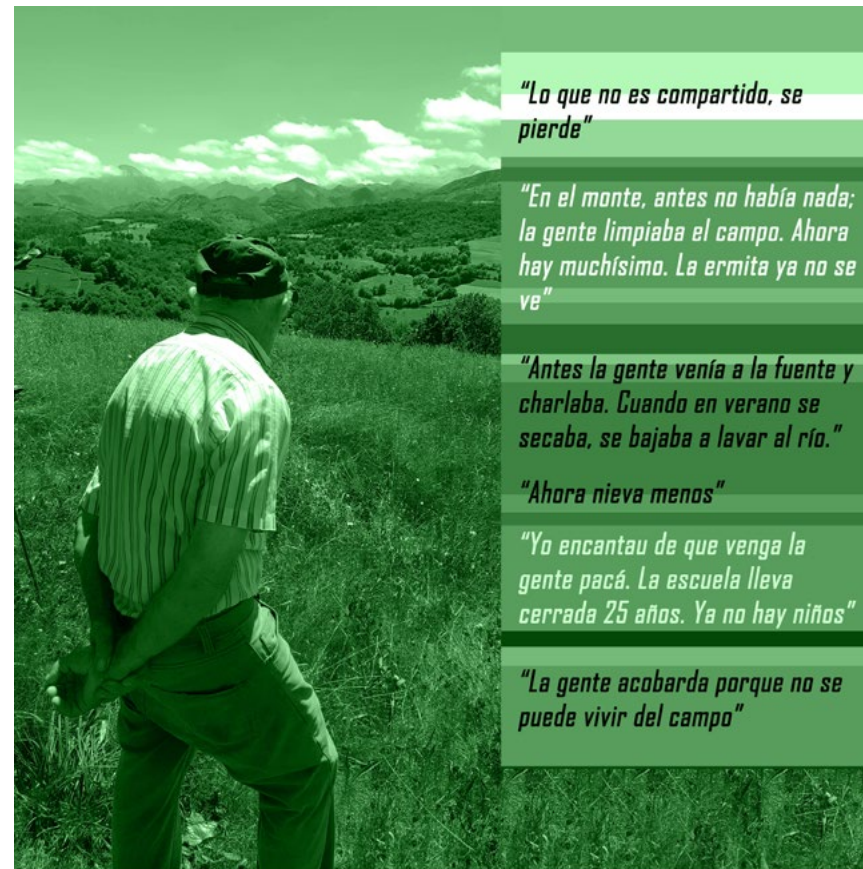




valores paisajísticos comunes, aquello que consideran propio y distintivo. Esperamos así reavivar un sentimiento de pertenencia conjunto.

Pensamos que la falta de comunicación y valores comunitarios podría ser uno de los mayores problemas para identificar, cuidar y proteger su paisaje (en cuanto agentes creadores del mismo). Pensamos que formalizar las apreciaciones comunes en las entrevistas podría servir para reestablecer lazos, convocando una reunión para generar un debate sobre el futuro. Un lugar apropiado podría ser, por ejemplo, la fuente en la que recogían el agua o lavaban la ropa en el pasado reciente, y que en los últimos años ha perdido su carácter social. Sin embargo, los tiempos para desarrollar y coordinar esta acción no permitieron materializar esta reunión, y finalmente se optó por estructurar las narrativas analizadas y que en un futuro pudieran apoyar las necesarias conversaciones en torno a los procesos que pudieran darse y que van a tener incidencia sobre el paisaje.

Visibilizando el contraste entre las distintas sensibilidades presentes en el territorio se pretendía así concienciar a los diferentes agentes de una concentración parcelaria sobre las diferencias existentes en sus visiones y posibilitar un acercamiento de cara a un proceso colaborativo donde entre todos se pudieran hacer aportaciones y existiera un diálogo que beneficiara al común.



### Diseño de entrevistas

Para lograr estos objetivos, se diseñó una estrategia previa a los encuentros con habitantes y trabajadores de la zona. Encontramos que la forma más sencilla para entrevistar a aquellas personas que nos prestaban su tiempo y experiencia para entender la situación actual a la que se enfrentan y los condicionantes de la concentración parcelaria, era categorizar tres ejes principales. Planteados desde un enfoque abierto y personal buscábamos la visión más amplia posible sobre su vida cotidiana vinculada al campo que nos servirían de guía para conversar:

1. Estética. Las montañas, el clima, vegetación y fauna son elementos que más destacan en una primera impresión. Pensamos este eje para identificar desde la perspectiva local si el territorio es fruto del trabajo, está en proceso de abandono, o es un espacio natural. Al mismo tiempo, desde este punto de vista nos damos cuenta de los elementos susceptibles de ser idealizados por parte de los visitantes, y de los elementos que sólo tienen un valor práctico (como espacio de trabajo) para los agentes locales.

2. Los terrenos. Espacios donde se desarrolla la vida cotidiana y que soportan las formas de habitar (producción de cultivos, movimiento de los ganados, aplicación de saberes tradicionales para su mantenimiento). Este espacio se encuentra en el centro de la polémica que abordamos en este estudio de caso (la concentración parcelaria), es aquí donde radica el principal problema: encontrar formas de redistribución de las parcelas asumibles por los habitantes.

3. La maquinaria. El uso de la maquinaria agrícola y la accesibilidad de la misma a los terrenos es un factor que podría ayudar a mantener actividades agroganaderas, aliviando la carga de trabajo que supone actualmente. Es un tema complejo en cuanto puede afectar a elementos patrimoniales, como la preservación de las caleyas en las aldeas o el valor paisajístico del mosaico de las parcelas.



A partir de estos ejes esbozamos una serie de cuestiones que nos ayudaban a encontrar una conexión entre el paisaje inmediato para nosotros y el paisaje cotidiano de sus habitantes.

Estética	Terrenos	Maquinaria
¿Cómo se cuida bien un prado?	¿Qué actividad realizan habitualmente en sus parcelas?	¿Existen accesos apropiados a sus fincas?
¿Está guapo el prado?	¿Hay huertas?	¿Qué maquinaria consideran necesaria?
¿Qué es lo que genera sentimiento de pertenencia en este paisaje de praderas?	¿Cómo se trabajaba antes?	¿Quién tenía las herramientas?
¿Cómo eran los prados tradicionalmente?	¿Se colaboraba antes más con los vecinos?	¿Cuántos tractores se utilizaban?
¿Cómo recuerdas tu infancia?	¿Cómo se transmitían los conocimientos sobre las tareas que requieren los terrenos?	
¿Qué elementos tiene que tener un buen prado?	¿Dónde te encuentras a los vecinos?	

### Reflexiones finales

No podemos sino aproximarnos a la complejidad de la vida cotidiana en la zona. El contacto reducido a una semana, por más intensa en actividades e interés como participantes, impide conocer en profundidad las múltiples capas que han de ser valoradas para promover la forma adecuada para la conservación del estilo de vida característico que sostiene el paisaje mismo. Lo que si pone en valor este conjunto de experiencias, encuentros y conversaciones es la reflexión sobre la oportunidad que nos brindan las metodologías participativas para acercarnos a la problemática local. Nos hemos acercado a distintos posicionamientos teniendo en cuenta que no tiene sentido la polarización de posturas (a favor de/en contra de), sino que más allá de lo esperado encontramos elementos comunes que nos pueden ayudar a superar dilemas.

La concentración parcelaria es un asunto candente, pero para comprender sus implicaciones es necesario contar con el contexto de esta trama principal. La mayor parte de conversaciones se han desarrollado en torno a temas latentes, de vital importancia para nuestros interlocutores: hablamos de la decadencia del trabajo agrario, especialmente el más tradicional, y el auge de la forma de vida desligada de lo agrícola.

Encontramos un lamento generalizado en torno a la despoblación. Es común que las personas más vinculadas al campo achaquen esta situación a la falta de

voluntad para el trabajo duro (como se ha hecho hasta hace pocas décadas), aunque también indica la situación del mercado global y las complicaciones administrativas, que dificultan seriamente vivir directamente del campo. Mientras que unos apuntan que hace falta gente implicada con su entorno trabajando en el campo, otras personas claman por que lleguen nuevos habitantes, aunque no se vinculen al trabajo en el sector agrario. También nos mencionan como la forma de vida vinculada al trabajo agrario a duras penas permiten tener comodidades y condiciones laborales dignas de una vida cómoda tal como la entendemos hoy. Por otro lado, también se comenta que la capacidad de trabajo tradicional daba mayor autosuficiencia a las familias (tenían su ganado, su maíz, etc.).

En cualquier caso, circula de forma general una idea: “se ha perdido la unión entre la gente”. Esto no es un hecho abstracto, se refiere a la pérdida de puntos de encuentro y apoyo mutuo entre los vecinos. Las familias eran centrales en este aspecto, “todo el mundo estaba por la labor” dentro de ellas. En línea con lo anterior, nos comentaban que actualmente el sector agrario, y especialmente la ganadería de vacuno está muy desunido: “queda poca gente y cada uno va a lo suyo”.

De este modo entramos a la trama principal. En torno a la concentración parcelaria observamos una tensión entre la conservación de lo propio y la necesidad de facilitar la mecanización de los trabajos agrarios (y con ello la supervivencia del sector).

Un foco de conflicto, por ejemplo, son las caleyas. Muchas de ellas están destinadas a ser transformadas en pistas, necesarias para el paso de maquinaria y la supervivencia de la actividad agraria. Las caleyas, por su parte, suponen un importante objeto paisajístico e identitario en la zona. Incluso, desde hace no mucho, sus muros de piedra están considerados patrimonio por la UNESCO, además de ser un corredor de la biodiversidad. Ante este gran dilema, nos llegaron importantes reflexiones acerca de que es necesario distinguir entre caleyas que hay que transformar en pista y otras cuya transformación no va aportar mejoras especiales. Así mismo, los campesinos más mayores comentaban que su situación actual, la que para ellos se pretende conservar de forma idealizada, es de abandono. En sus tiempos, se cuidaba meticulosamente la limpieza de senderos y caleyas, cuidando de que no se llenaran de maleza ni crecieran árboles demasiado cerca. Esta era, además, una labor que acometían los aldeanos por su propia

iniciativa, siendo esto hoy imposible por las graves sanciones administrativas que pueden recaer sobre ellos.

En este escenario nos surgen algunas preguntas: ¿Es beneficioso aproximar a las personas que recrean el paisaje rural por medio del trabajo agrícola con las que lo viven de otras formas? ¿Para quién? ¿Quién debe hacerlo? ¿Cómo? Solamente podemos contestar desde el punto de vista de personas ajenas a la cotidianidad del lugar, de quien ha vivido el paisaje fugazmente, aunque tengamos cercanía con el sector agrario. Creemos que es necesario un acercamiento entre los diferentes actores, siempre que exista una corresponsabilidad: un esfuerzo de todo aquel que viva el paisaje de una forma u otra, asumiendo que son las personas vinculadas cotidianamente al trabajo agrario quienes moldean este paisaje. Son estas personas las que tienen más interés en ello, y por tanto más han de luchar por el entendimiento.

Tristemente, el universo simbólico rural agrario (saberes y significados tradicionales) se encuentra en decadencia y corre riesgo de ser dominado por la técnica moderna, por presiones administrativas, por el turismo de masas, por sensibilidades urbanas, etc. Estas personas nos parecen las más apropiadas para defender, visibilizar y desidealizar su propio papel en el paisaje. Además son los más interesados en llegar a un diálogo en el que las novedades técnicas se generen desde sus necesidades; la administración no solo les tenga en cuenta sino que actúe en colaboración; el turismo rural respete su forma de vida y pueda llegar a disfrutarla; y por último, hacer ver que tienen su propia sensibilidad hacia su entorno, sus cultivos, sus animales, sus bosques, etc. y que no necesariamente es dañina e irrespetuosa.

Hasta aquí nos hemos atrevido a ofrecer respuestas, pero falta contestar a una de las preguntas que hemos planteado... ¿Cómo? No podemos ofrecer respuestas cerradas, pero existen infinidad de acciones posibles e infinidad de situaciones que posibilitan o condicionan. A lo largo de esta convivencia, hemos conocido la actividad existente en Asiegu o la aldea INLAND, que trabajan desde una perspectiva global y local al mismo tiempo. En este sentido, nos parece necesario remarcar algo que estas iniciativas parten desde la acción colectiva. Esta parece ser la principal dificultad en un mundo en el que cada vez hay menos habitantes, menos “unión entre la gente” y “cada uno va a lo suyo”. Solo está en las manos de las personas que recrean el paisaje el organizarse y actuar, claro está, de la mejor forma que consideren, de la suya.



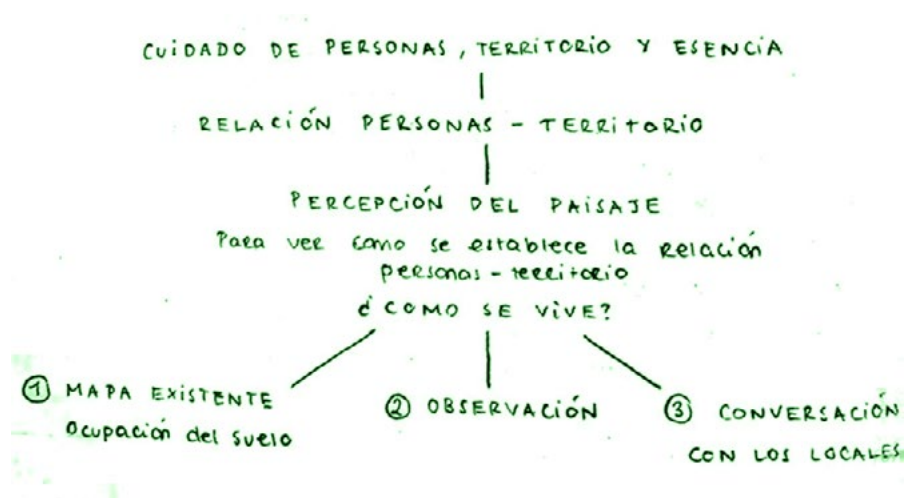
## 2. Paisaje sentido: poner la vida en el centro

Karin Kamikawa (*paisajista*), Marta Graullera (*artista*),  
Guillem Caballero (*biólogo y agroecólogo*)

### Planteamiento

Tras unos primeros días de inmersión en el territorio (mediante aportes teóricos, visitas, paseos o conversaciones), pudimos situarnos para generar ideas de intervención aterrizadas en el territorio. Tejiendo nuestras perspectivas en común decidimos asentar como base de nuestro trabajo la dimensión de los “cuidados” y nos preguntamos cuál es la esencia del lugar que debe preservarse.

Este ha sido nuestro punto de partida y desde allí hemos construido un proceso de aproximación al territorio y al conflicto que genera la concentración parcelaria. A este proceso le hemos llamado metodología de acercamiento al territorio, dividida en tres fases y entendiendo el tiempo como un factor limitante de nuestra propia experiencia: 1) partimos de la documentación e información existente, 2) aportamos a partir de una observación sentida del entorno, del paisaje (vivo y vivido), 3) completamos a partir de conversaciones, preguntando a las personas locales por su propia experiencia.



Como ejercicio, nos situamos como personas encargadas de llevar a cabo la concentración. Realizamos un diagnóstico inicial a partir de la información recabada los primeros días, junto a revisión de noticias y demás bibliografía. Sumándole las conversaciones llevadas a cabo con técnicos y paisanas llegamos a detectar varias problemáticas que pueden afectar al proceso actual: 1) falta de sensibilidad con el patrimonio etnográfico y natural, 2) falta de comunicación e implicación de la población.

Con las aportaciones del ecofeminismo y el concepto de los cuidados llevamos el proceso hacia un nuevo enfoque: la concentración parcelaria como oportunidad para revitalizar el tejido social que mantiene vivo los paisajes rurales propios del lugar (la magia que transmiten está en la vida que desprenden). Como aportes concretos decidimos trabajar sobre mapas, ya que son una herramienta que usan los técnicos y pensamos que estos deberían ser más próximos a la gente. En los siguientes apartados veremos más a fondo cómo han funcionado las conversaciones con las personas locales involucradas en el territorio y también veremos con más detalle la propuesta de construcción de un mapa interactivo participado como herramienta para el desarrollo de un proceso más sensible con el paisaje vivido.

### Conversación

Los encuentros con las personas que habitan el territorio se dieron de forma natural y espontánea. Se intentó que fueran fluidas y que no diera la sensación de estar entrevistando, sino de crear un espacio cómodo en el que tener una charla cotidiana.

#### *En el bar*

Las primeras conversaciones surgieron con un grupo de hombres de mediana edad (entre cuarenta y cincuenta años) en un pequeño bar de un pueblo cercano, en el que años atrás se había implementado un proceso similar de concentración parcelaria. La conversación estaba en marcha cuando nos unimos. Las primeras sensaciones que nos relatan son de descontento, e incluso enfado. Todos están de acuerdo en que es un proceso necesario, pero la concentración parcelaria no debe hacerse como se ha venido haciendo hasta ahora. Uno de los principales problemas es que el plan general no responde a las necesidades concretas de cada caso.

En particular parece complicado el proceso de valoración y catalogación de los terrenos. El proceso, en el que junto a los técnicos participan cinco vecinos elegidos por votación y muchas veces este procedimiento crea conflictos de intereses. Muchos vecinos deciden mantenerse al margen para no tener problemas con nadie.

También lamentan los cambios en las formas de trabajar la tierra. Consideran que se necesita el conocimiento de las personas que viven las tierras que trabajan, el sentido común, y el apoyo de especialistas, para que la concentración parcelaria se realice con éxito. Critican también la pérdida de valores que han presenciado a lo largo de los años. Antes se tenía un espíritu más colectivo, se ayudaba al vecino, existía una puesta en común. Ahora se actúa en base al interés propio.

### *Entre bosques y pueblos cercanos*

Tras un paseo por el bosque, pudimos dar una perspectiva amplia del valle desde el sendero. Esta perspectiva nos permitía contrastar la ladera en la que nos situábamos con otra ladera de frente, en los resultados de la concentración parcelaria son palpables. Al llegar al pueblo más cercano pudimos hablar con una persona construyendo muros de piedra. Resultó ser un matrimonio procedente de Madrid que vive su jubilación frente a los Picos de Europa. Posteriormente interrumpimos en su labor a un hombre subido al tractor. También resultó ser un nuevo residente, casado con una habitante tradicional. Nos comenta que su trabajo es fundamentalmente de oficina, pero la oportunidad de ser agricultor a tiempo parcial y tener animales domésticos articula su tiempo libre.

Seguimos caminando por el pueblo y nos encontramos un matrimonio de ganaderos jubilados de una explotación familiar que continúa su hijo. Al hablarles de la conversación previa se manifiesta el conflicto entre vecinos “a ese no le creáis nada, tiene una paga cojonuda y está tocándonos los cojones a los demás”. Su preocupación básica es la dificultad para vivir de la ganadería, los bajos precios y el progresivo abandono de las fincas “Antes vivías tú y la familia con cuatro vaques, ahora necesitas cien y trabajar de sol a sol para poder vivir de ello”.

Cuando les preguntamos por el paisaje, en un primer momento describen como atemporal, pero matizan “el paisaje cambia y no cambia”. Se atendió en

primera instancia a la esencia del paisaje, hablan del cobijo de las montañas y la relajación de poder ver el valle desde arriba. Pero más que al paisaje “como un cuadro”, hablan de las limitaciones actuales para trabajar la tierra, y de la gestión de un territorio que perciben en abandono “nosotros somos los que tenemos que mirar, nadie limpia maleza, ni nada”. Les preocupa la excesiva burocratización, y consideran un avance poder tener caminos adecuados para utilizar maquinaria, “esto está todo pensado para animales y eso está anticuado”. Aunque el sentimiento de nostalgia parece dominante dadas las complicaciones es relevante su concepción del “territorio como trabajo”. El territorio como cuidado.

### **Un mapa interactivo**

Las conversaciones nos muestran claramente que la gente vive muy unida a su territorio, al campo. Sin embargo, la experiencia no es compartida, visible para los demás. Esta fragmentación de la memoria supone un riesgo de pérdida en un escenario de transformación territorial y falta de relevo generacional.

Ante esta situación, buscamos la forma de documentar y establecer un reconocimiento colectivo de su vivencia en relación al paisaje. Si bien, en la actualidad encontramos multitud de cartografías, generalmente tienen una visión técnica y externa que no nos permiten abrir la imaginación hacia la tierra.



Aquí proponemos el desarrollo de mapas interactivos, creados a través de la participación y percepción de los habitantes locales.

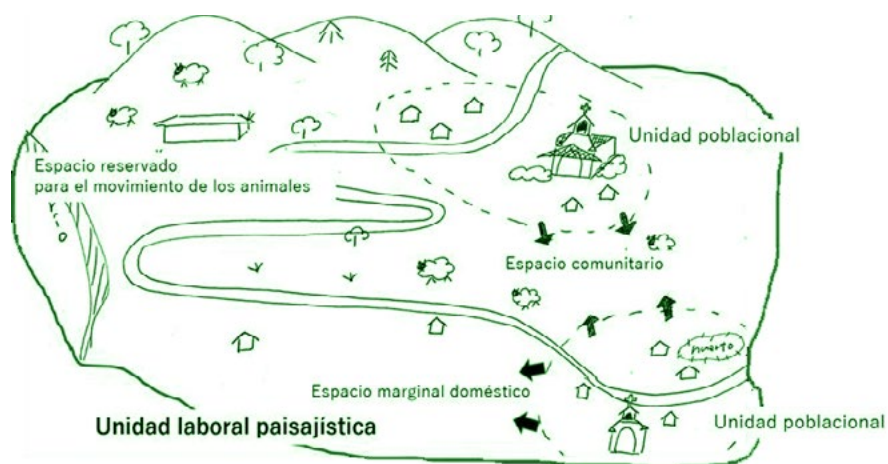


Fig. 3. Paisaje sentido a través de la observación y conversación con sus habitantes.

La representación no necesariamente debe seguir reglas cartográficas estrictas, sino que su enfoque trata de visualizar los saberes locales, las relaciones con el estilo de vida, el trabajo en el campo, perspectivas sobre el paisaje, leyendas,... en relación al territorio. El objeto básico de los mapas es indicar “qué hay” y “dónde”, este tipo de mapas añade el “cómo” concreto en este territorio. A través de la interacción con los documentos en la mano, los habitantes del lugar identifican elementos de pertenencia al lugar al tiempo que genera sensibilización y valor colectivo. En la Fig. 3 presentamos el mapa de un paisaje concreto a través de la propia observación y la conversación. Es antes que nada un dibujo, pero representa un mundo experimentado. Tratando de visualizar el paisaje y el territorio vivido más allá de la mente de cada persona.

Es importante que durante el proceso de elaboración de las cartografías se incluyan todo tipo de perfiles locales, tanto residentes tradicionales como nuevos residentes, procurando la mayor diversidad de puntos de vista sobre el mismo territorio. Generar una mayor relación y unión entre las distintas sensibilidades es definitivamente importante para el futuro de los pueblos.

Este es un punto de partida fundamental para la actualidad y el futuro. La intervención técnica externa facilita objetivar la mirada como motor inicial para la revalorización del territorio, pero el desafío principal es despertar la consciencia de la gente, generar documentos accesibles e implicación para encomendar el futuro de los habitantes a su propia mano.

## Conclusiones

Al final de nuestra estancia en la aldea, mediante el desarrollo de este trabajo, hemos podido constatar que la esencia del lugar es el paisaje en sí mismo. Un paisaje que hemos podido comprender en su dimensión viva, que encierra múltiples tramas pasadas y presentes, animales y humanas. Por eso, preservar el paisaje requiere apoyar estilos de vida que se han perpetuado hasta el momento actual, ligado de forma inseparable a la tierra y a la ganadería.

Nos ha sorprendido la poca cantidad de mujeres y niños con las cuales nos hemos encontrado. Por el contrario, hemos podido conocer a una mayor cantidad de hombres de avanzada edad. Es la constatación de la amenaza de la despoblación del medio rural. Se trata de una emergencia social con un fuerte componente político, siendo las habitantes de estos lares las afectadas ante las malas decisiones. Por eso estamos convencidas que se debe introducir la noción de cuidados en los planes de desarrollo, poniendo la vida en el centro y procurando la reproducción de las bases que sostienen este territorio: la tierra, la biodiversidad y las personas. Sin estos elementos se presenta un futuro incierto, donde el paisaje actual perderá su vitalidad y restará como una foto enmarcada en alguna oficina de turismo alardeando de tiempos pasados.

En particular, pensando en el proceso de concentración parcelaria, pensamos que esta puede ser un vehículo de revitalización de la zona, pero para ello tiene que favorecer la participación ciudadana, recuperar la soberanía local del territorio. Existe aún memoria viva de la gestión comunal del territorio y pensamos que la realización del proceso ha de introducir conscientemente los conocimientos locales tradicionales junto a las herramientas técnicas necesarias. Es de vital importancia asemejar el proceso de parcelación a una gestión común y enfocar el proceso a dotar de autonomía a los habitantes. A partir de la interacción de diferentes disciplinas y puntos de vista en un mismo grupo de trabajo es posible aproximar la complejidad de los problemas,



adaptar la intervención a la realidad. Animamos a que los procesos actuales de concentración parcelaria se abran a otros conocimientos de carácter menos técnico y que, sobretodo, se abran espacios de encuentro para la interacción entre actores diversos con el fin de construir herramientas colectivas para una mejor toma de decisiones.

### 3. Manos sonoras

Hugo Gudielo (*artista*), Kathleen Uyttewaal (*agroecóloga*), Blanca Tejedor (*graduada en turismo*), Jian-Ying Wang (*paisajista*)

«pero me toca hablar a mí  
que soy un organismo como cualquier otro,  
infinidad de posibilidades, de células  
chocándose las unas con las otras, una  
multitud de impulsos  
—repito—  
como los de cualquier otro debatiéndose  
dentro por igual  
entre los estímulos de la destrucción y de la  
supervivencia»  
«sin la mano que cuida, sin la voz que ordena, comportamiento y especie están destinados a  
desaparecer»

«Invasión, daño, plaga: aquí no es posible que el riesgo permanezca»

– María Sánchez, Cuaderno de campo

A través del paisaje sonoro, la canción tradicional y un archivo generado en torno al trabajo manual, Manos Sonoras invita al espectador a formar parte activa de un paisaje rural abocado al cambio. Esta pequeña muestra audiovisual comprende nuestra experiencia de trabajo, investigación y convivencia en la aldea INLAND, situada en una comarca determinada por la despoblación, la falta de relevo generacional en los oficios tradicionales y los efectos del turismo masivo.

El encuentro con los habitantes locales, en la breve pero intensa experiencia grupal, nos permitió realizar un análisis cualitativo y subjetivo de los valores paisajísticos, así como la ambivalencia del proceso para la reparcelación. Planteamos que el proceso técnico de concentración parcelaria en marcha es una herramienta incompleta para mantener la vida en el territorio. Para preservar la vida es vital la participación y crítica vecinal, por lo que como grupo decidimos evitar dar soluciones vacuas.

Nuestra efímera colaboración no puede compararse con la vivencia del día a día de las aldeanas y aldeanos. Pero, su cercanía y nuestra aproximación multidisciplinar (agroecología, patrimonio, paisaje y bellas artes) a la situación comarcal nos revelaron el potencial de lenguajes y metodologías no invasivas para invitar a la participación activa de los agentes locales,

evitando conducirlos de nuevo a soluciones externas.

Mediante el enfoque poético que ofrece el arte, en este caso el medio audiovisual, apoyado sobre los textos de María Sánchez (Cuaderno de Campo), tratamos de poner en común nuestras impresiones con las de los agentes cotidianos del paisaje. Más allá de las problemáticas concretas que implica el modelo de optimización y ordenación del territorio de la concentración parcelaria, quisimos introducirnos en el entorno, en sus dinámicas y encontrarnos con los habitantes de la aldea y sus alrededores. Pensar de este modo formas de luchar contra el envejecimiento, el abandono del paisaje.

Conectamos directamente con la riqueza cultural y humana de los agentes locales. Las dinámicas del lugar hicieron de nuestra experiencia algo tangible. Nos acercamos a la enorme magnitud de la problemática del medio rural. Existe un sentido de urgencia dada la fragilidad de los saberes tradicionales, que desaparecen tan repentinamente como lo hacen sus habitantes. Nuestra intención era mostrar este espacio y las culturas compartidas desde una impresión subjetiva. No quisimos añadir voces externas, sino escuchar las que habitan y nutren el paisaje local. Nos interesaba prestar atención a los lazos que unen esta comunidad. Elaboramos en este sentido un mosaico de imágenes y sonidos que pretenden captar la vida cotidiana del pueblo, para reflexionar sobre los cambios acontecidos con el proceso de modernización e individualización en las últimas décadas.

El sonido registrado trata de captar el paisaje íntimo, al son de personas caminando, dejando su huella en el bosque, sobre hojas secándose en los senderos, el sonido de la respiración y la escucha de los pájaros. Este sonido nos transmite calma, y el ritmo de la propia naturaleza en interacción con el ser humano. Pensamos entonces que nos faltaban sonidos animales y otras voces e incluimos carcajadas de los habitantes o la voz de una vecina, Nori Redondo. Ella nos impresionó con su capacidad de reverberar en todos los valles. Sus cantos tradicionales, a riesgo de convertirse en archivo histórico, nos revela actividades y paisajes esenciales, paisajes cotidianos. También incluimos el sonido de la maquinaria agrícola generando y creando paisaje. Por otro lado, las imágenes de manos ilustran actividades pasadas y presentes. Manos que manejan coches, manos que esquilan ovejas, manos que ordeñan la leche para hacer queso, manos que deshuesan ciruelas silvestres para hacer mermelada, manos que afilan cuchillos, lavan platos, tocan la gaita, descansan sobre una piedra al hacer cumbre en la montaña.

También nuestras manos que escriben apuntes, mandan mensajes por whatsapp, teclean el ordenador, acompañan a una voz cantando, hacen gestos para explicarse mejor. O manos que indican quehaceres con la ayuda de un bastón para mantenerse en pie.

Pensamos que las manos son un elemento presente e imprescindible, para el cuidado y para la conservación del modo de vida local. Junto con el paisaje sonoro, junto a la voz de Nori, y sobre la base de los poemas de María Sánchez, tratamos de vertebrar un relato sobre el espíritu de la comunidad y su fuerza cuando se encuentran unidos su pasado, su presente y su futuro.

### **Abordaje**

Dada la diversidad de bagajes previos en nuestro grupo decidimos trabajar en primer lugar de forma individual, realizando ejercicios de reflexión con y en el entorno (escucha consciente del paisaje), para luego poner en común entre todos los miembros las sensaciones que habíamos vivido en estos minutos de conexión con la tierra que nos rodea, una conexión que tantas veces olvidamos. Seguidamente, planteamos un trabajo de campo en el que contactamos con agentes locales.

Los vecinos nos mostraron un sentimiento de nostalgia: cada vez hay menos gente, falta relevo generacional, el cambio es constante y está desligado de sus necesidades como comunidad. Recuerdan que antes existía un tejido social más fuerte. Achacan a la Administración el abandono de la tierra, creen que es lenta y no se encuentra a su servicio. Encuentran como cada vez hay más individualismo y no son receptivos a las medidas propuestas desde las instituciones, en las que apenas tienen voz.

Tras estos primeros pasos, recopilamos nuestras impresiones a través de sus manos, tratando de dar una perspectiva particular sobre la memoria local, sus modos de vida y cómo situar este proceso como punto de partida para la conservación del paisaje. Frente a intervenciones técnicas impersonales y ajenas a las problemáticas locales, es importante remarcar la cohesión de sus habitantes, plantear la ordenación del territorio como oportunidad para revalorizar los espacios comunes y las relaciones sociales.



infinidad de posibilidades



debatiéndose entre los estímulos



de células chocándose las unas con las otras,



aquí no es posible que el riesgo permanezca



## Valoración final

### Las actitudes que están tras los cambios

Sergio Macchia

*Artista y educador, Master de Bellas Artes de la UCM*

#### Punto de partida

Saberes vernáculos y saberes académicos ofrecen visiones diversas del mundo, narraciones vivificadas en sus propios imaginarios. Verter uno en el otro es perder de vista, no tanto su utilidad, como el proceso generativo que conlleva cada uno. El relato de las participantes parece unívoco llamando a la convergencia entre ambos enfoques por su complementariedad. Ha sido evidente la constatación de hechos primordiales que en ocasiones parecen ausentes en la actuación de las administraciones. Se expresó que para alterar de forma satisfactoria las distintas realidades del territorio hace falta un conocimiento profundo, pero también sensible. Parece obvio, pero sin actitud y voluntad de considerar las necesidades vitales del lugar, no pueden lograrse mejoras.

Las dinámicas de trabajo revelaron una amalgama de saberes, sensibilidades y conductas que derivó en una búsqueda de relaciones atendiendo en lo que se generaba para sí y para el territorio. Se verificó que el factor emocional es capital tanto para las dinámicas internas del encuentro, como para la consecución de objetivos más amplios. Se recalcó la importancia de atender a los cuidados internos (descanso, movimiento físico, cohesión del grupo) y al cuidado como necesidad central para revitalizar (envejecimiento, relaciones de género,...).

Si bien se registró cierta frustración por el escaso tiempo para profundizar en las problemáticas y dinámicas locales, el encuentro NC fue suficiente para poder distinguir y apreciar el valor de un paisaje inacabado por lo dinámico y vasto en visiones diversas, e imprevisible por lo creatividad innata en la composición de saberes. En este sentido la experiencia directa y sensible fue el principal deseo. Se deduce, de esa aspiración integradora, y de los resultados de las propuestas de los grupos de trabajo una rica capacidad de resolución que refleja procesos y perspectivas diversas que pueden cooperar en diálogo sin doblar el territorio.

Observamos que en el camino a la transición a la sostenibilidad, y desde la psicología ambiental, es tan importante el conocimiento de las distintas problemáticas socioambientales, como las actitudes que están tras los cambios. Actitudes para confrontar y cuestionar los conocimientos aprendidos. Lo principal no es un problema de entendimiento, o choque cultural campo-ciudad, de saberes vernáculos contra académicos. Para los participantes el propósito de comprensión de la otredad se da gracias a una predisposición por un lado receptiva y, por otro, generosa de cada una de las personas envueltas en el encuentro, disipando así la lógica de la dualidad y dando paso a un panorama de múltiples perspectivas, inquietudes y posibilidades. Descubrir los rincones, las texturas, pasajes y otros accidentes geográficos deslocalizados del imaginario que cada uno portaba fue visto como un punto fuerte del encuentro.



# V Encuentro Nuevo Curriculum.

Fantología de la montaña  
(Agosto 2019)



## At the crossroads

Matthias Planitzer

*Neurosurgeon, artist student of Lensbased class, UdK, Berlin*

When members of the Lensbased class, home at Berlin's University of Fine Arts, departed for Asturias in August 2019 to stay and learn at the Inland village, they were not readying themselves for a getaway, but rather a voyage to gain new perspectives on their local, their home situation. After all, not only the practice of studying and teaching fine art, but also the circumstances of such an endeavour — the city and its micro-realities, rising political and social conflicts as well as the increasing urgency to find effective defensive and coping strategies — needed some consideration. To them, neither abstracting analysis nor deductive reasoning seemed to provide a remedy. Rather a hands-on approach of learning by analogy and pragmatic application was sought for.

Being provided with the opportunity of getting to know the mountainous parts of Asturias, its local challenges and its people's counter-strategies, promised to offer insights, some of which could possibly be adapted for the class's own purposes.

Sharing notions of what constitutes the local, its premises, and implications could therefore foster a better understanding of the lurking challenges on either sides. In between hikes to secluded gorges and hidden caves, discussions with resistive shepherds and locally engaged artists, the class responded to these impressions by formulating a new perspective on its own local situation.

Among the principal insights gained during this visit was the awareness of a universally shared challenge in the absence of a communal approach. Threatened to be crushed between opposing forces, the class needed to address a middle ground where actual resistance with the means available was possible. On one side, it outlined hyperglobal and inorganically hyperconnected actors stirring up local conditions and tensions: the commodification of the private following the AirBnB logic; the preaching of entrepreneurial ideals to gig mercenaries and soldiers of start-up fortune and in its wake the jeopardy of individual livelihood; the drowning swell of venture capital and unsustainable capital investments commanding the

fate of anonymous thousands like pieces on a chess board. On the other side, a threat from within, the hyperlocal reactionary tribe was recognised: right-wing fractions betting high stakes on low esteems as well as atrophied identity politics, shattering itself in navel-gazing rather than facing much larger, common threats.

In the face of such pressure, the class sought to develop approaches to guide its own actions. After all, the institutional framework and its inherent liberties provided by an art school is commonly understood to facilitate reflections on and reactions to the world outside, i.e. the local. Class, as per the new resolution, was to be understood as a sandbox for new ideas and strategies in response to rapidly occurring local transformations. Furthermore, it was to be regarded as a training ground to put them to the test.

However, the Archimedean perspective of the art school, which would rather observe the world from a distance than overstep its self-imposed Prime Directive of noninterference, did not seem appropriate anymore. Class, as became apparent, could not take place in a sterile environment shielding off outside threats. Rather, it had to face the challenge and get dirty. It would face its threats, discover and embrace the enemy within as well as extend and dilute the enemy without. It should produce and administer vaccines of these extremes in order to become more resilient against crooked politics and skewed rhetorics. It should engage in sparring matches, to get to know and adapt to their tactics, to expose oneself in non-harmful, moreover, in insightful ways.

Rules would need to be formed in order to navigate this space: the appointment of moderating shepherds, the definition of safe words, the retaining of customs old and new, the establishment of a civil order, of quite literal rules of engagement. Some of these would have to be laid out once returned back home, some were already clear from the beginning: In order to represent the adversary, stand-ins and devil's advocates would have to be deployed for mock trials and simulations, who for their own sanity would have to be addressed by stage name, not their actual ones.

Furthermore, modes of naïve discussion would have to be found: announced situations where opinions of individual ignorance could be expressed in order to sort them out together.



However these arrangements would be made, in order to provide effective training, the set of rules to be created would have to acknowledge the local taking place beyond the university's doors. There, battles are being staged on a theatre extending into two dimensions: first the continuum of global and local, and second the divide between the monopoly and the commons. All conflicts and actions, all negotiations and stipulations have to take place at the crossroads outlined by these axes.

It was therefore instrumental to derive a concept for a class which could respond to this landscape. Figuratively speaking, making and using a map promised to provide a level playing field for all further considerations. However, to escape a spiral of increasingly nondescript representation, the real-life examples of two crossroads were identified. Well known to the members of the class, these intersections are situated in the neighbourhoods of Berlin-Neukölln and Berlin-Hellersdorf, respectively, where all these conflicts take place in a highly localised manner. It was helpful in understanding the inherent implications and opportunities, precisely one's orientation in and access to the force field of power being focused at these sites. Siding for actors seeking stabilisation and resilience, it became apparent that a range of institutions should somehow find their way as metaphorical counterparts into the training space to be conceived. They were understood as stand-ins for the various functions they provide to the community in order to keep it healthy and resilient, they were tokenized and superimposed on the plane mapped out before.

Such a metaphorical crossroads could, among other things, have a library to gain knowledge about local and global issues. It could be home to a car shop, where production and work is carried out commonly and impartial to outside influence. A place of regeneration, such as a clinic or a garden, would be needed. If there was a shopping mall, then only as a shadow of what was once conceived by monopolies, now taken over by the crowd, turned into a forum to meet and get in touch. And so on and so forth.

With these institutions in mind, the class could then hopefully recreate organically grown structures of communal support for its new framework of teaching, learning, practise and action. It also identified vital local structures, present in one way or another, which need strengthening in order to be able to withstand novel challenges and conflicts; institutions and actors to support, to learn from and emulate.

## ***Garden Economy Working Notes***

Georgina Hill

*Artist & student of Lensbased class, UdK, Berlin*

1. History of gardens conceptualised in various ways – colonial entities by Metaphysical European poets; Zizek states ecology all around us – waste dump to a flat's back garden; Steinbeck *grapes of wrath* showing the effect of industrialisation of agriculture with burgeoning capitalistic system; Japanese Zen gardens abstract and echoic; Donna Haraway talking about the Plantationocene instead of anthropogenic age; new machine landscapes empty of people etc. etc.

2. Now, given all there is, here is a thought experiment on the possibility of a garden economy/society with various elements (unevenly described here). A speculative essay – how it may be a way to reconceive a societal as well as group model.

The basis of this is that nature is an essentially non-discriminatory and non-moral entity. That does not usually create extinction/war within itself. It is beyond history.

*Elements of the garden economy include:*

Liquidity in order to nourish all flora and fauna and human agents

Supply and demand

- for medicine
- ornamentation of grandmother's grave
- a nettle tea

Insurance systems

- future proofing - possible future if planet is intact
- Ethiopian bamboo field in case of fire
- trees for firewood and shelter

Workers/employment + leisure time

- growth and maintenance of garden
- keep human body together for longevity

- somatic pleasure
- discussion and ideation

#### Growth/GDP

- non-financial growth as growth
- sustained environment for plurality
- GDP - garden democratic produce

#### Profit

- considering the word more from the French meaning – *profiter* – to enjoy
- notions of contentment/enough replace previous concepts of profit with individual economic gain as imperative

#### Speculative market/market share

- possible preservation techniques
- new species
- weather pattern predictions
- imaginary play
- share of the market/garden bed

#### Gardening leave

- visiting other gardens

#### Seed funding

- making new concepts viable

#### *Extra societal elements:*

#### Education

- pedagogy to pass on learning and history of garden
- migration of species and traces of flora and fauna as history of land

#### Non-binary identity – mutations/hybrids

- new species
- technology incorporation
- resilience/aesthetics

#### Waste management

- seeds collected and sold

- waste becoming fertiliser
- products like wine, cheese etc.

#### Communication systems

- inter-species communication
- fungi/routes/roots
- non-facial recognition systems

Intentionality feedback loop reverse. Nature informs intention instead of human on nature

NB: Law - punishment is missing

----

Extra bit about ART and garden

[Instruction] Talk about the garden/nature economy while taking the seeds out of tomatoes or melons or cucumbers and placing the skins and seeds in an ephemeral pattern

[See] Boomerang gif of constantly flowering flower on screen

Photography death as contrast to nature dispersal/loop/transference

[Instruction] Show scene from *Menschen am Sonntag*, with photography images of weekend leisure seekers, dying after one frame is captured

- There is a different form of image making in the garden/nature -

Energy transference

Art making for immortality versus natural non-desire for permanent individuality

Traces/hereditary/burden of past/or joy of past roots

Nature modelling for economy

[Extract from *Being There*, directed by Hal Ashby]

**President «Bobby»:** Mr. Gardner, do you agree with Ben, or do you think that we can stimulate growth through temporary incentives?

**Chance:** As long as the roots are not severed, all is well. And all will be well in the garden.

**President «Bobby»:** In the garden.

**Chance:** Yes. In the garden, growth has its seasons. First comes spring

and summer, but then we have fall and winter. And then we get spring and summer again.

**President «Bobby»:** Spring and summer.

**Chance:** Yes.

**President «Bobby»:** Then fall and winter.

**Chance:** Yes.

**Benjamin Rand:** I think what our insightful young friend is saying is that we welcome the inevitable seasons of nature, but we're upset by the seasons of our economy.

**Chance:** Yes! There will be growth in the spring!

**Benjamin Rand:** Hmm!

**Chance:** Hmm!

**President «Bobby»:** Hm. Well, Mr. Gardner, I must admit that is one of the most refreshing and optimistic statements I've heard in a very, very long time. ... I admire your good, solid sense. That's precisely what we lack on Capitol Hill.

## Trazas de memoria material

Blanca Pujals

Architect, spatial researcher and critical writer

*Desde Campo Adentro, se quiere atender a la cuestión de la desaparición y muerte de la cultura campesina y del pastoreo en Picos desde los enfoques del proyecto Forensic Architecture. Una forma experimental de mirar a la montaña como lugar de evidencias y trazas de la ausencia creciente de la cultura pastoril, desde hace 6000 años parece, con cultura material y saberes, que en parte llega hasta hoy. En buena medida se podría ver como ha sido aniquilada por diferentes procesos históricos y agentes, incluidos la administración conservacionista del Parque Nacional. Culturas de la montaña, que conviven o no, los turistas y montañeros que se pierden y desaparecen cada año en fosas abismales inextricables fruto de la geología kárstica de lo que fue un lecho marino. Lugares de acecho y escondrijo de maquis y desertores, donde la niebla rehace y recorta el paisaje en infinidad de formas en su fantasmagoría. Evidencias de ataques de cánidos, siempre en disputa si lobos o perros asilvestrados y toda una ideología sobre cultura y naturaleza en pugna escrutando la forma en que cae cada dentellada en la presa. Majadas, parés y cuevas abandonadas, ecos de cencerros y quesos dormitando en lugares ocultos, florecidos de mohos fosforescentes. (e-mail de Fernando García Dory, Julio 2019)*

Cuando estuve en Campo Adentro el pasado Agosto, Fernando me explicó las diferentes tensiones y fricciones que coexistían en el territorio de Picos de Europa y el interés en observar esas relaciones desde las nuevas prácticas investigativas espaciales desarrolladas por Forensic Architecture, que utiliza la arquitectura como un dispositivo óptico y como evidencia para investigar conflictos armados, destrucción ambiental y abusos contra los derechos humanos. Me pareció que mirar y escuchar forensicamente ese territorio podía desvelar y visibilizar muchas de sus trazas y problemáticas. De todos modos, para abordarlo primero quería entender qué tipo de geografías de poder son las que están actuando en el territorio, y qué fricciones hay entre sus partes. Al escalar los proyectos a territorios, aparecen nuevas capas o estas se dilatan, como la escala temporal y la espacial.

La red de tensiones en las geografías de Picos, a menudo inmateriales y por ello imperceptibles, se podrían entender desde el concepto de Slow



violence, de Rob Nixon<sup>1</sup>. Los procesos de Slow Violence, violencia ‘lenta’, se caracterizan por una violencia que se desarrolla gradualmente a lo largo de periodos dilatados y constantes en el tiempo, y a menudo invisibles.

... necesitamos urgentemente repensar, política, imaginativa y teóricamente, lo que yo llamo «violencia lenta». Por violencia lenta me refiero a una violencia que ocurre gradualmente y fuera de la vista, una violencia de destrucción retardada que se dispersa en el tiempo y el espacio, una violencia de desgaste que generalmente no se considera violencia en absoluto. La violencia se concibe habitualmente como un evento o acción que es inmediata en el tiempo, explosiva y espectacular en el espacio, y que estalla en una visibilidad sensacional instantánea. Necesitamos, creo, involucrar un tipo diferente de violencia, una violencia que no es espectacular ni instantánea, sino incremental y acumulativa, sus repercusiones calamitosas que se desarrollan en una gama de escalas temporales. (Rob Nixon 2011)<sup>2</sup>

El pasado de la violencia lenta nunca es pasado, ni tampoco el presente está desvinculado de su futuro.

Rob Nixon, además aborda la problemática desde una perspectiva transnacional, lo que pone en juego otras relaciones de poder que van más allá de decisiones nacionales o locales. Como posiblemente en el caso de Picos, también podríamos encontrar trazas de proyectos de ámbito transnacional que forman parte de las decisiones inscritas localmente.

La violencia lenta, amplifica la vulnerabilidad de los ecosistemas y de las personas que los habitan. Como explica Rob Nixon, estas comunidades sufren desplazamientos, y aumentan los conflictos sociales que surgen a medida que las condiciones que sostienen sus formas de vida se erosionan. El despojo de

---

1 Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.

2 Traducción propia. Texto original: ...we urgently need to rethink—politically, imaginatively, and theoretically—what I call “slow violence.” By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all. Violence is customarily conceived as an event or action that is immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility. We need, I believe, to engage a different kind of violence, a violence that is neither spectacular nor instantaneous, but rather incremental and accretive, its calamitous repercussions playing out across a range of temporal scales.

esos territorios incluye el despojo de la presencia mezclada en el paisaje de múltiples generaciones, que pierden sus tierras y los recursos que lo hicieron habitable. Separando a las personas de esa tierra, por desposesión, se deshace el ensamblaje entre personas y naturaleza, destruyendo una forma-de-vida cohesiva, constituida como múltiples formas de vida.

Los paisajes oficiales impuestos suelen descontar los paisajes vernáculos, cortando redes de significado cultural acumulado y tratando el paisaje como si estuviera deshabitado por los vivos, los no nacidos y los difuntos animados. (Rob Nixon 2011, 17)<sup>3</sup>

Salvando las distancias con los casos brutales de necropolíticas y la denegación de auxilio en comunidades de pueblos originarios de otras partes del mundo, las múltiples escalas y grados de eventos superpuestos en Picos de Europa relacionados con la desaparición y muerte de la cultura campesina y del pastoreo a lo largo de varias generaciones, podrían situarse en este contexto. Desde los planeamientos o la economía, los diagramas o las fronteras, los cuerpos y los territorios surgen sistematizados para ser óptimos para la reproducción de narraciones hegemónicas, estableciendo umbrales artificiales que definen nuevos marcos de exclusión. Además, estos procedimientos se convierten en herramientas para la construcción de ficciones de miedo y deseo que actúan como una forma de demanda de privatización, protección y segregación, produciendo y reproduciendo fronteras invisibles y visibles en cuerpos y territorios, que se inscriben y reescriben continuamente.

Es difícil contabilizar la violencia lenta, ya que no suele disponer de datos a largo plazo. Necesitamos otros tipos de identificación más allá de las narrativas de las estadísticas y por ello, se requieren múltiples escalas de representación.

Forensic Architecture trabaja en diferentes tipos de proyectos y violencia. Con eventos traumáticos, que se sitúan muy claramente en un espacio temporal corto y definido (un asesinato, un ataque químico, un ataque con drones, etc.), para documentar los casos y llevarlos a los tribunales

---

3 Texto original: Imposed official landscapes typically discount spiritualized vernacular landscapes, severing webs of accumulated cultural meaning and treating the landscape as if it were uninhabited by the living, the unborn and the animate deceased.



internacionales.<sup>4</sup> Y otros proyectos más investigativos sobre procesos de larga duración en diferentes territorios como los proyectos de Paulo Tavares en la Selva Amazónica.

Para empezar el diálogo durante mi participación en Nuevo Currículum en Campo Adentro con un grupo de estudiantes de UdK Berlin y Basel con Hito Steyerl, seleccioné como textos la Introducción de Forensic Architecture, de Eyal Weizman<sup>5</sup>, y un par de textos de Paulo Tavares sobre sus proyectos en la Selva Amazónica<sup>6</sup> en los que trabaja a partir de trazas en los bosques tropicales y arqueología botánica<sup>7</sup>, que creo que pueden ayudar a plantear herramientas para el proyecto en Picos de Europa y a ampliar las formas de mirar el territorio, aunque geográficamente sean situaciones distintas.

Con relación al tipo de análisis y representación, se podría mirar forénsicamente el territorio desde Campo Adentro, inspirados en algunas de las técnicas desarrolladas por Forensic Architecture, teniendo en cuenta la capacidad sensorial de la materia en si misma, desarrollando y reconstruyendo nuevas narrativas a través del Material Witness, donde la materia se convierte en agente político. Mirar forénsicamente desde lo material, es una forma de observar y trabajar el territorio vivo de una forma arqueológica o forense, analizándolo como si fuera un cuerpo exhumado, ruinas o fósiles, a través de huesos, arquitectura, química y ecosistema del suelo, biología, arqueología botánica, etc. como sensores receptivos en los que los eventos quedan registrados.

Esta intencionalidad de ‘escuchar’ el testimonio de lo material, también surge de la necesidad de pasar de la memoria del sujeto a la del objeto, ya que la memoria del testimonio humano, a menudo puede venir interferida por hechos traumáticos que erosionan o deforman partes de esa memoria, y que, por ejemplo, reconstruyendo espacialmente el lugar y los objetos donde tuvo lugar un determinado evento, a menudo aparecen recuerdos en la conversación con los testigos, que no aparecían con anterioridad. Como

---

4 Página web de Forensic Architecture: <https://forensic-architecture.org>

5 Forensis: The Architecture of Public Truth. Sternberg Press, 2014

6 Tavares, Paulo. In the Forest Ruins. e-flux architecture, Superhumanity. <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/68688/in-the-forest-ruins/>

7 Tavares, Paulo. The Political Nature of the Forest: A Botanic Archaeology of Genocide. Incluido en el libro The Word for World Is Still Forest, Ed. por Anna-Sophie Springer, K. Verlag, 2017.



por ejemplo desarrolla Forensic Architecture en los proyectos de *Torture in Saydnaya prison*<sup>8</sup> en Lybia, o *Drone strike in Mir Ali*<sup>9</sup>, en Pakistán.

Otra estrategia que se podría considerar es el reconocimiento de ciertos ecosistemas como entidades jurídicas en las luchas de activismo climático. El año pasado tuve la gran suerte de poder conocer a Lolita Chavez Ixaquic, activista climática de los pueblos originarios mayas de los bosques en Guatemala, refugiada y amenazada por el gobierno y las empresas privadas que operan en las tierras que habitan. Su comunidad están en lucha contra la toxificación del agua y sus ecosistemas debido a los procesos de extracción de las empresas europeas. Son desplazados de sus aldeas y asesinados. En octubre 2018, invitamos a Lolita para la serie de charlas y conversaciones finales del ciclo curatorial 'Geografías y formas de poder' que desarrollamos junto con Ula Iruretagoiena & Ibon Salaberria, en Tabakalera (Donosti). Con Lolita, hablamos de los recientes casos de ecosistemas declarados entidad jurídica que están surgiendo como resultado de las luchas de activismo climático, y que podrían ser interesantes también en el contexto de Picos de Europa. Comienzan a surgir casos muy importantes como resultado de estas luchas, como el reconocimiento de ciertos ríos como entidades jurídicas y vivas, lo que les da la posibilidad de defenderse en el sistema humano occidental judicial, en cooperación con las comunidades que los habitan. Por ahora, los ríos declarados como entidad legal son el río Ganges en India, el Río Whanganui en Nueva Zelanda después de 160 años de lucha o el Río Atrato, Colombia. También en el Amazonas, se están desarrollando propuestas para considerar y proteger el paisaje sonoro, mediante registros bioacústicos de los ecosistemas del río, la selva y los cantos chamánicos de los pueblos originarios.

Otra posibilidad que comentamos con Fernando que se podría desarrollar, es mi investigación sobre la geopolítica de los materiales, analizando su genealogía e impacto en el medio ambiente y las comunidades, desde su extracción hasta su descomposición, y las necropolíticas ejercidas en cuerpos y territorios a través de estos procesos. Podríamos entender Picos de Europa como sujeto a una geografía de poder y a necropolíticas del despojo, y en cuanto a la geopolítica de materiales, aquí el material en disputa y sujeto a extracción es el paisaje.

<sup>8</sup> Link al proyecto: <https://forensic-architecture.org/investigation/saydnaya>

<sup>9</sup> Link al proyecto: <https://forensic-architecture.org/investigation/drone-strike-in-mir-ali>





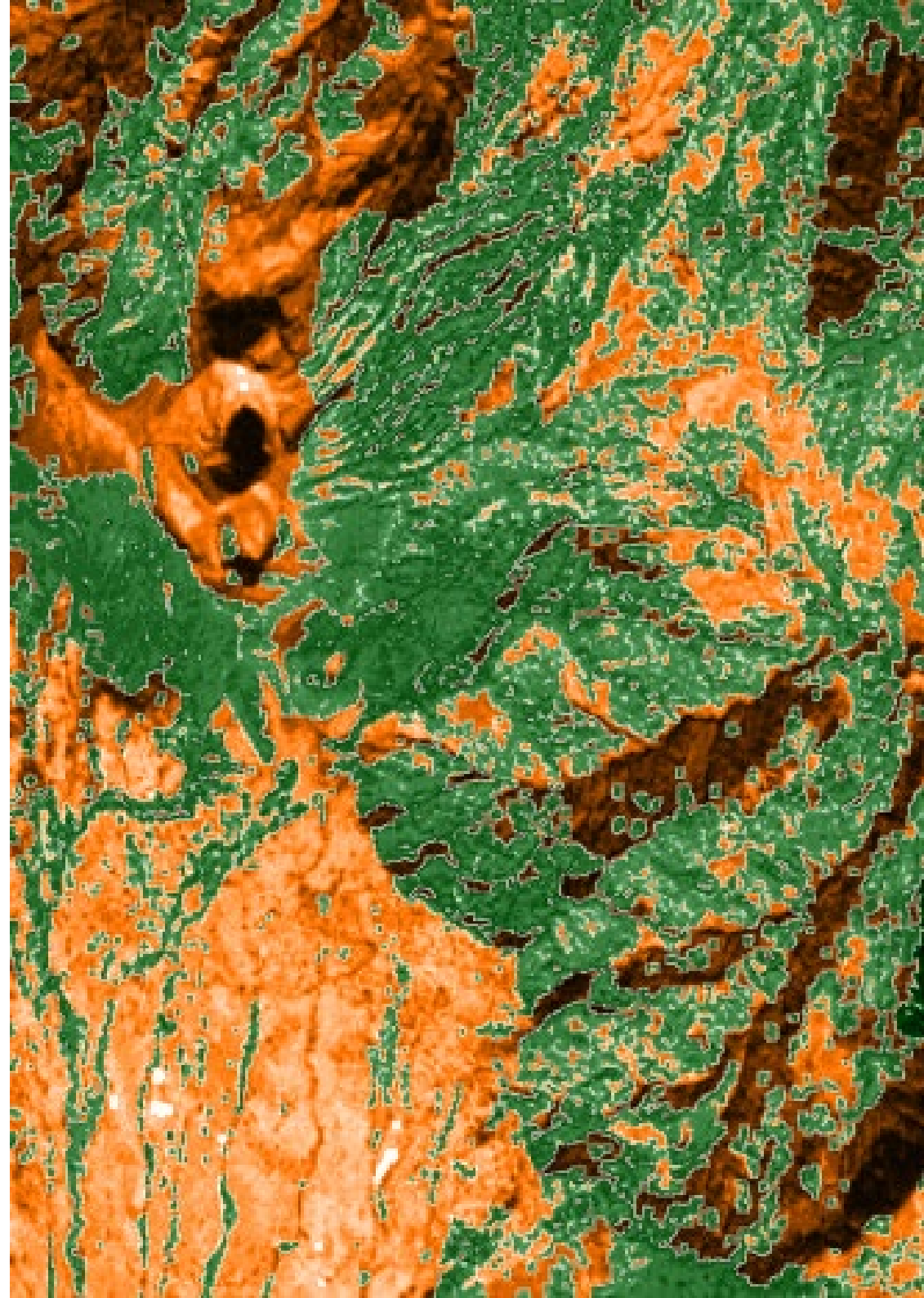
El proyecto se abordaría como parte de un proceso de consulta conjunto con los pastores, con las trazas propias del contexto, y con herramientas propias del contexto que habría que imaginar y desarrollar conjuntamente.

Para ajustar las herramientas necesarias para una mirada forense a la cuestión de la desaparición y muerte de la cultura campesina y del pastoreo en Picos, sería necesario previamente ver cuál sería el objetivo del proyecto: ¿Mostrar? ¿Reclamar? ¿Negociar? ¿Denunciar? ... También, qué tipo de problemáticas están o han estado activas en el territorio: desplazamiento, políticas de erosión y borrado de trazas, turistificación, privatización de tierras, ...

Qué tipo de trazas se pueden seguir: territorio (por ejemplo, el Parque Nacional, la geología cársica en la que desaparecen excursionistas, ...), arquitecturas (p. ej. queseras, refugios de pastores abandonados. ¿Qué información pueden darnos? Dónde están, cuáles se han abandonado. ¿Materiales, técnicas y conocimientos perdidos?), antiguas rutas de trashumancia (modificaciones/ desaparición de ellas: motivos, nuevos trazados, ... ¿ha provocado cambios en la diversidad de plantas y entorno?, ...), sonidos y paisaje sonoro (biológico, tecnológico y humano), biosensores (disminución y aumento de lobos y osos y sus rutas, rapaces, plantas, gusanos, polinizadores, ovejas, quesos y sus mohos fosforescentes, ...), etc.

O ¿qué tipo de tecnología se podría usar?: testimonios para reconstruir gráficamente la memoria olvidada, biosensores, arqueología botánica, grabaciones satelitales a lo largo del tiempo, 'sonidos' para comunicarse en el paisaje / lenguaje propio de pastores para la trashumancia, ...

Podría ser interesante, partir de un evento concreto, un caso de estudio, como las evidencias de ataques de cánidos, o la desaparición de turistas y montañeros, o el momento en que empieza el Parque Nacional, y a partir de allí desplegar una forma experimental propia de mirar a la montaña y a la complejidad de sus tensiones, buscando las herramientas necesarias y apropiadas para poder hablar de ello desde ese contexto. Mirando el territorio como sistema híbrido de colaboraciones transpersonales y transhumanas para la producción de conocimiento y como un ecosistema sensor que amplifica sus interacciones políticas y materiales.



---

Crédito de imágenes

01. proyecto conjunto, Pix4D y Parrot utilizaron drones y tecnología multispectral para crear una nube de puntos 3D NDVI (Índice de vegetación de diferencia normalizada). Las cámaras multispectrales permiten obtener imágenes con mucha más información de la que el ojo humano es capaz de percibir, dado a que se están obteniendo datos en bandas espectrales más allá de su rango de visión.

02. Lolita Chávez Ixcaquic. Conferencia "Conflictos territoriales-pueblos originarios" durante el ciclo 'Geografías y formas de Poder' en Tabakalera, Donosti. Octubre 2018.

03. Análisis espectral de materiales imagen satelital MASTER en combinación de color RGB 43,11,22

## Alektorophobia

Heiko-Thandeka Ncube

*Artist & student of Lensbased class, UdK, Berlin*

I was once chased by a chicken at the tender age of seven. It led me to fear them and always stay at a safe distance for years to come. Chickens are fierce. If you observe them closely you can realise they are the successor of a fearless warrior. The red junglefowl that can stand close to a meter tall and inhabits the jungles of Oceania. The omnivore has no natural enemy apart from the human who is currently pushing it to the brink of extinction. With part of their population domesticated into these small cute beings that have no choice but to flee from any grown up that steps towards them in an aggressive manner. Imagine the beast it once was, that could pick out a chunk of your genitals within in the blink of a second.

If you take a look back further you'll find that the chicken descended from a predator that was at the end of the food chain of the entire globe, being none other than the t-rex the largest beast to ever walk the earth. With an almost unimaginable force of fearless brutality, it was the perfect embodiment of absolute dominance. A tyrant that probably finds its mythological sibling in the westeuropean dragon. If the t-rex lived in the age of the humans - we would have worshiped it. Today it is us who are the tyrants of the earth. A human has nothing to fear but another human. And any living animal should fear nothing more than the relentless brutality of the human race.

Neither the predomesticated chicken nor its great grandparent the T-rex inhabited the mountains of Asturias. This seemingly endless landscape was once occupied by the Celtic people who faced wolves and bears as the animal predators, that ate their goats and sheep. Rather than being dominated by them the celts subordinated themselves to another massive force. Beyond the modern scientific analysis, the arguments of the archeologists, geographers and physicians. A void erupts. A void that you can still experience today through listening to mountains that speak, valleys that whisper, rivers that live and echoes that cut the air to pieces. Entities like these create spaces out of which gods emerge. Immortal mythical figures. Anybody who can feel their presence fears them more than the T- Rex or the human. No tyrannical Force will ever match the power of the wrath of a god.

The assumption archeologists made on the basis of dinosaur bones created a false paradigm. We believed that dinosaurs were completely covered in reptilian skin. Science has now proven that almost all dinosaurs, including the mighty T-rex - had feathers. Popular culture even portrays dinosaurs stomping around landscapes covered with grass. Although the extremely resilient grass plant didn't even exist back then. Which leads me to the conclusion that both culture and science are able to create mythologies. It's difficult to imagine dinosaurs with feathers that stomped on bare earth in a world without grass. It seems even harder to imagine than the gods the Celtic people believed in. It was the gods that once dominated humans and kept them in their place. In a natural order that reflected within the untouched environment they inhabited. The apex predators deemed as tyrants serve a similar purpose. These carnivores are significant of a healthy eco system. They regulate the numbers of herbivores and keep the abundance of plants and animals in balance. They are a vital cornerstone of a natural equilibrium that is only vulnerable to cosmic forces like meteorites or earthly forces like volcanos. The human is neither an animal nor a god, a volcano or a meteorite, a T-Rex or a chicken. We have yet to find out if humans are able to preserve the once so powerful force of nature that brought gods and the feathered dinosaurs into this world.

## Godpushing

Sam W. Harper

*Artist & student of Lensbased class, UdK, Berlin*

Godpushing  
Deep whining  
Anxious dreaming from earthsstrain  
This net is full of holes  
Trying to contain an oozing substance  
Holes can be exploited  
rip rip rip  
Holes can be turned inside out  
And their insides devoured  
Building a wall for these holes to drip on and drop off  
The acrid liquid might reveal ancient paintings  
Messages for future scientists  
Who can paint over them again with protected status  
New networks will be spawned from here  
Nets pushing back on god  
Constraint crying  
But with new shoots of lime  
Like little green fairies  
Dodging nettle to deliver to the garden

I follow these woodland creatures on their route  
Down through the various layers of hostility and macrobotics  
Flap flap flap  
There the shepherd is buried  
Not dead  
One flyblown eye is open to the west  
The healthy one is trained on me  
We talk for a while about fruits & agriculture  
“What does it mean to have the devils assistants subsisting off my body's nectar?” He says  
No one replies  
but some reptiles shift in the mountains

Meanwhile the garden grows under the shepherd's watchful eye



The one with health and the one grotesque  
The new shoots are thick and healthy  
The older decompose and return to Him  
God pushing,  
And God drawing too  
grip grip grip

I put my head into a hole in the wall  
The frame fits my head perfectly  
Rubber and silicon moulded  
Pitting  
I see instead a milieu of creatures  
Sinewy-attached scorpions  
Small armies of giants  
A moss covers all with a foul smell in the guts of the castle

the giants are a crowd of a thousand people  
The moss their million eyes  
Watching a magnesium-burn on the top of concrete apartments somewhere  
in a forest  
“water stood here once”  
They say  
It’s very catching to see what progress has left behind  
mermaid hair, party boats, and a crocodile’s head on a pike

Godpushing on the crowd of people  
dirt lining the leviathan’s tail  
white light fills their million eyes  
Godrawing, sizzling retinas  
this lead-lined basement from 1462  
Has cracks where air comes  
His great tongue, wrapped in mesh pushes these cracks  
Ferber like tripe  
And yet everywhere the forest stands still  
Burning, collapsing in on itself  
Deep malaise  
A foetal triumph against the Greatness; The Gaul  
Tripe tripe tripe

“When was the last time you dissected a rose?”  
The voice on the end on the end of tongue rattles through the bunker  
“Have you squeezed its head which make the pinkslime?,  
Eaten thorns with jagger teeth? Embraced the theatre of cruelty?”  
Sardique and drenched  
Godpushing  
Madness upon membrane  
Mortal angels watch  
They think we should draw It with a different face  
Wider, darker, filthier and etched

## From walks without wolves

Victoria Martínez

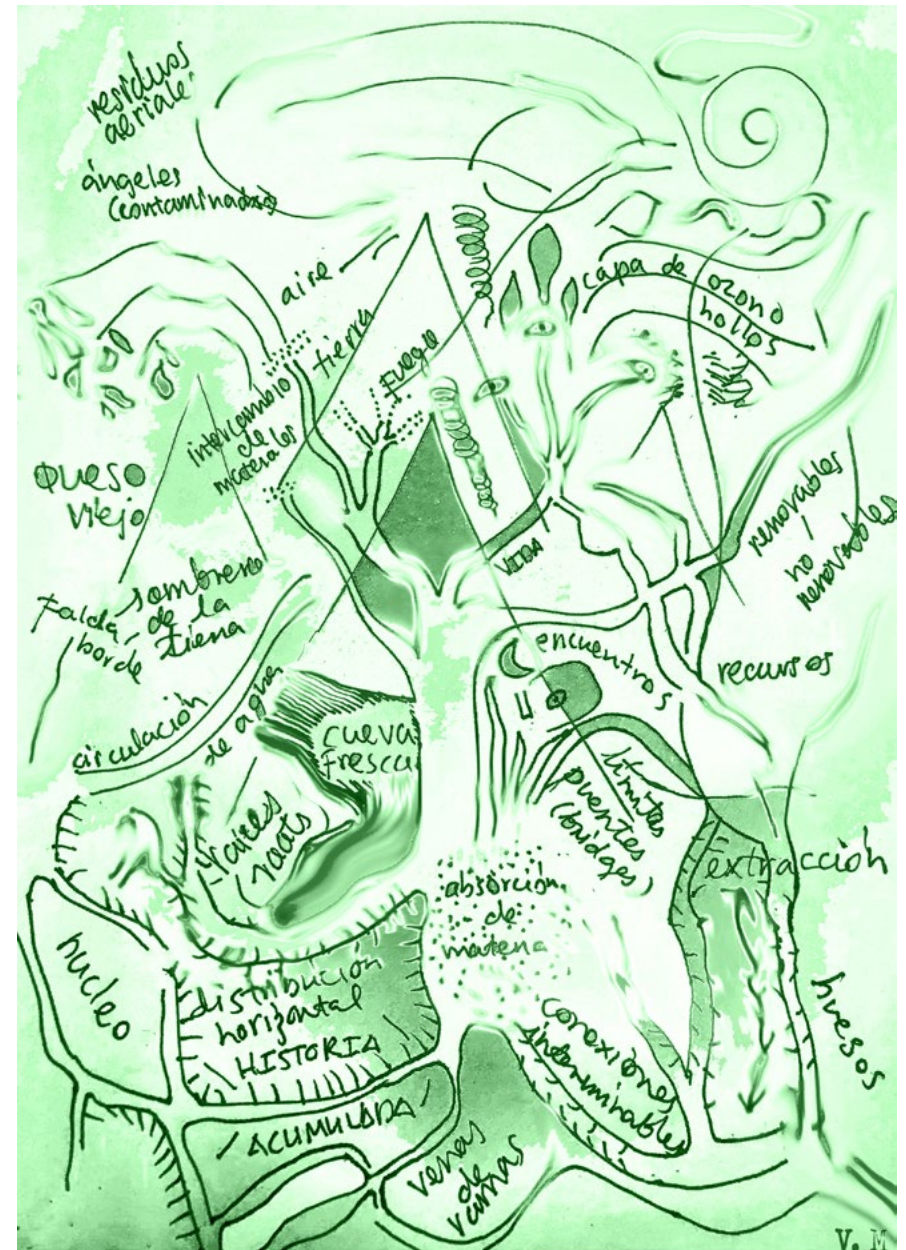
Artist & student of Lensbased class, UdK, Berlin

Cangas de Onís, 10 de agosto, 2019

From walks without wolves

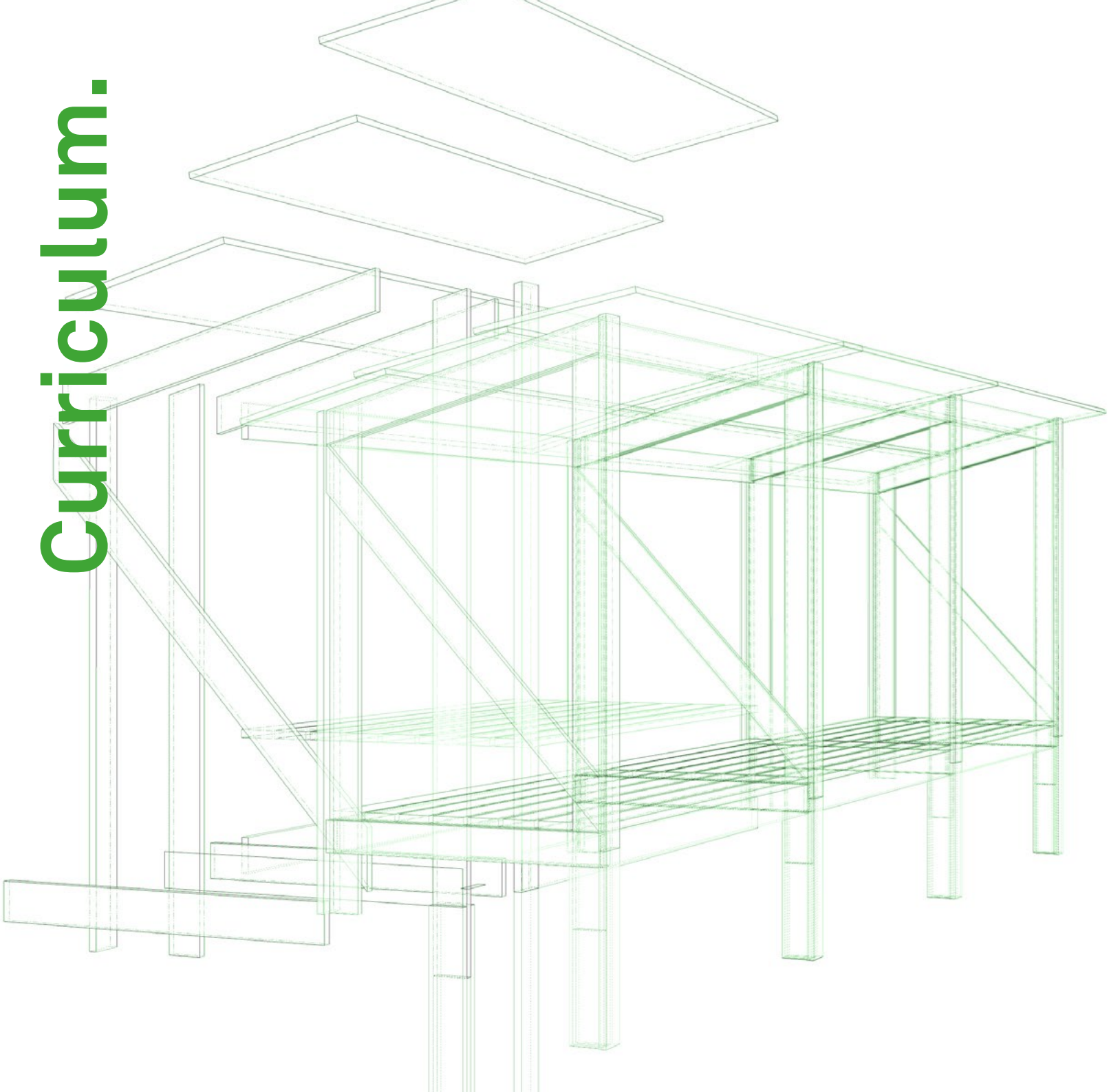
This is the second attempt to try to embody  
the spirit of the mountain  
using only the technology  
of our imagination.  
Is it possible that our  
small, fragile human bodies  
could fit in (embody)  
the greatness  
of the mountain?  
How would it be (feel like)  
to be walked through by all kinds of feet,  
dressed and bare, moist and fibre,  
hurried and endangered.  
How would it feel like  
to have the wind blowing around  
every dusty corner of your crust,  
to have water pouring down  
the streams of your fertile veins.  
Let us then  
walk along  
the porous  
path...

V. M.



V. M.

# VI Encuentro Nuevo Curriculum.



**Many Little Hands  
(Septiembre 2019)**



## Many Little Hands Workshop- Building Apiary Architecture

Sergio Montero Bravo

*Architect and teacher of the Master in Spatial Design at the Art, Architecture and Design School of Stockholm - Konstfack*

Places, environments and spaces are, for designers and architects, recurring concepts. How the field works with these concepts is increasingly limited to activities, events, phenomena and situations taken from modernity. Concept dominated by the humanist and anthropocentric world view of a generic human being, an abstraction, without nationality, gender, sexual orientation and superior as well as separated from everything non-human. This perspective has not least dominated how the field relates to localities, territories, landscapes and the planet, manifested in the acceleration of built environments concentrated to metropolitan regions and commodified for the purpose of a capitalistic mindset.

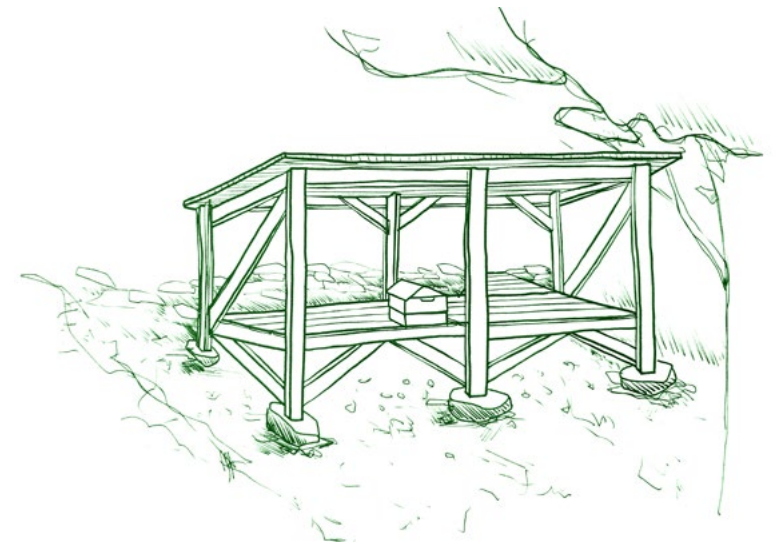
“Advanced capitalism is a spinning machine that actively produces differences for the sake of commodification. It is a multiplier of deterritorialized differences, which are packaged and marketed under the labels of ‘new, dynamic and negotiable identities’ and an endless choice of consumer goods” (Rosi Braidotti, *The Posthuman*). This mindset has resulted in a series of human activities with negative impact on the surface of the planet. The building sector alone stands today for 40 % of the carbon dioxide emissions on the planet. Taking this into account, the Many Little Hands building workshop explores design and architecture education from a peripheral position and looks more closely at apiary activities as a point of reference for architecture. The approach was to investigate how to influence the field from new positions and examine alternative directions, beyond the economic model that has created the climate crisis. During the workshop we looked particularly into the knowledge of apiary culture together with an anthropologist and a biologist from the region, both experts on bee keeping from different perspectives. It provided the building process with different perspectives and transformed the design of the apiary according to the complex needs of the bees in relation to the territory. We learned about the troublesome relations between bees and humans. Raising the question and awareness, on the urgency to work with local interventions that can become global solutions. Focusing on how to collaborate with earth

and with other species with our practices, taking better care of human and non-human relations: “staying alive—for every species— requires livable collaborations. Collaboration means working across difference, which leads to contamination. Without collaborations, we all die” (Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World, On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*).

The workshop overall consisted in experimenting with how composing knowledge can efficiently address present-day issues of living together and living more ecologically, working against the metropolitan idea of rural death and centralization as a point of departure. We brought together vernacular knowledge and contemporary art, design and architecture, animal cultural studies, post-humanism, social sciences and agroecology, to experiment with how to cross disciplines in a practice-based research process. It transformed into a method to imagine scenarios for a contemporary rural resilient system in terms of rural economy, cultural contributions, relations with human and non-human neighbors, etc. Physically we took a closer look at apiculture, designing and building an apiary for the relation between bees and human, with the reuse of materials. Considering the accelerating crisis of global warming and the rapid decrease in biodiversity. On a daily basis, we witness extreme weather conditions, rising sea levels, drought in one location and floods in others, as well as an ongoing mass extinction, pollinators, bees amongst them. The planet, as we know it, is changing rapidly, and yet in some parts of the planet the human species is consuming more resources than ever before. Therefore, the assignment consisted in research about apiaries and beekeeping, and how to approach the territory, its landscape and local conditions and resources sufficiently.

The final built environment is an apiary architecture with a design limited to left over wood planks assorted and reused, first studied through digital and analogue models. The design was then combined with recycled polycarbonate and traditional building techniques as wind shed. The solutions in the process were continuously transformed in dialogue with the expertise from local beekeepers to continually reorganize, adapting and repositioning the building to embrace the best local conditions for bees. We hope that the Apiary Architecture can become a centerpiece of nostalgia for the Inland Village, bringing the same importance that the chapel ones had for its inhabitants. A better relationship with the bees can give us many little clues about how to get in tune with earth, our only home.

*Sergio Montero Bravo, Architect, Designer and Educator, currently Senior Lecturer at Konstfack Univeristy of Art, Craft & Design. Konstfack students from the Master program in Spatial Design, Elisa Hedin Jonatan Lennman, Alice Andersson, Juyeon Baek, Marthe Kulseth, Andrew Watts, Daniel Svahn, Frida Wallin, Mårten Tovle, Martin Thübeck, Marcus Badman, Jonathan Wahlstedt, Alice Stone.*

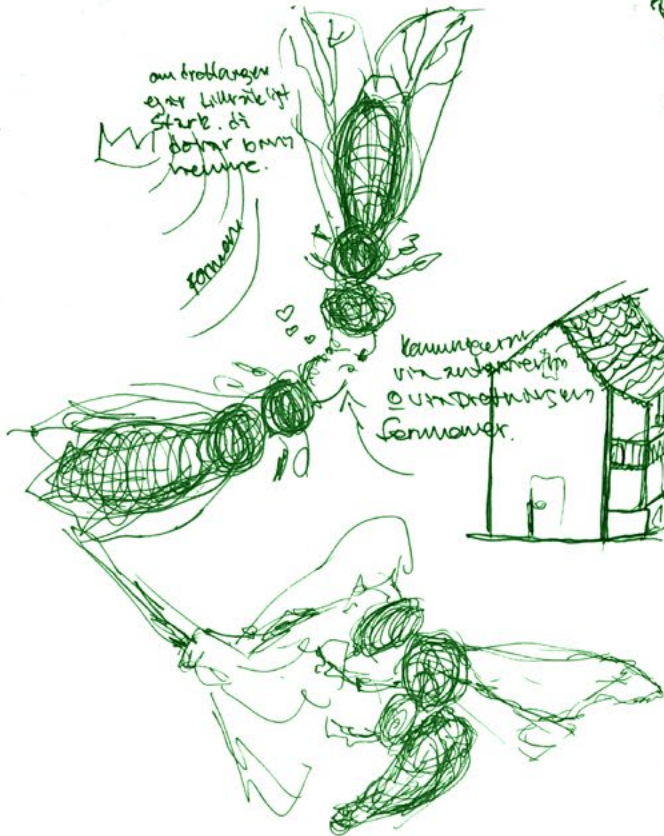






om brokningen  
enär tillräckligt  
stark. då  
börjar bms  
heltare.

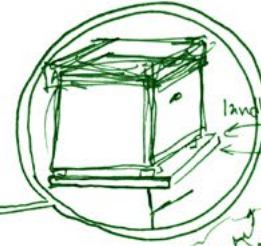
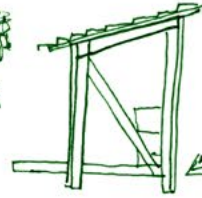
formen



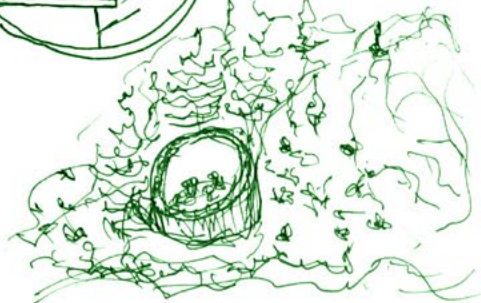
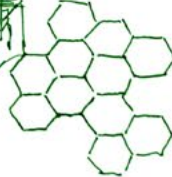
Kamrarnas  
vra anordning  
om utdragnings  
Genomdr.

luft mellan mur  
kupa  
Bikuperna helns  
lite lutning. för att  
fa ut fukt  
När de delstrukturer  
kommer de varandra  
surr.

- För att undervikna det.  
Surr bord för att undvika  
det.
- Bm kan laga. Så de mörka  
här är rött.
- De kan vara varandra  
men också profeta var  
varandra ant ena är.  
Sätta ihop dem.



landbana! vildsvin  
luft under



- alla bikuper brukar  
ha olika temperaturer
- Börja med stax
- Arbeta med den  
avgaste bikupen  
Så stax så de  
lite snittar av sig.
- De helvar vara: 0-5  
ca 15 i för att arbeta.
- för att se så de kan hitta  
tillbaka hitte.

Förbruk

- att mät, för bms  
konstruktion
- hur flyttar den in?
- Ingerterade hms?



## El cortín: pasado, presente y futuro de un oficio

Alberto Uría

*Apicultor artesano. Miel Outurelos*

Cilindros de piedra en mitad de la nada. Agotados, maltrechos y abandonados. Altas torres cuadradas, inaccesibles ya, desde que se pudrió la escalera que permitía subir a ellas. Piedra tras piedra sin más unión que el saber y el cariño con que fueron colocadas siglos atrás. Dentro de ellos sobreviven troncos huecos, antaño poblados por miles de insectos, las abejas. Hoy, trozos de madera inservibles que aguantan sobre sí una losa de pizarra.

La apicultura tradicional asturiana es un patrimonio de todos. La importancia que las abejas tuvieron en el Suroccidente asturiano tanto a nivel económico como cultural hicieron hace siglos que los “abeyeiros” creasen dos elementos arquitectónicos –los “cortinos” y los “talameiros”– que protegiesen sus “trobos” (colmenas antiguas) de los ataques del oso.

“Abeyeiro” era el que entendía a las abejas. Un oficio ancestral basado en el respeto al animal. Las abejas juegan un papel fundamental en la conservación del medio ambiente, ya que gracias a la polinización que hacen, las plantas se fecundan y pueden dar frutos y semillas fértiles, por ello es tan importante defender modelos de apicultura extensiva, donde las colmenas permanezcan siempre en el mismo entorno y por tanto polinicen toda la cobertura vegetal del lugar, un modelo más responsable y más sostenible.

En esta parte del mundo, vivimos en un paisaje salpicado de colmenas, algún cortín sobrevive en las laderas, otros ya rendidos son engullidos por la vegetación. La mayoría de ellos son sólo un montón de piedras incapaces de defender nada frente a nadie. Se encuentran en estado de abandono tanto por la dificultad de acceder a ellos con comodidad, como por el cambio de modelo productivo, por lo que se hace fundamental tratar de preservarlos, recuperarlos y ponerlos en valor como parte de nuestra historia que son; y porque no, utilizarlos para el fin por el que se hicieron, defender a las abejas frente al mayor de nuestros carnívoros.

Un acuerdo de Custodia del Territorio entre la empresa asturiana “Outurelos”, Jaime Peña, propietario de un cortín de casi 500 años de antigüedad y derruido desde hacía 60 años, y la Asociación de Ciencias Ambientales,

dio lugar a un Proyecto para recuperar dicho cortín y llenarlo de colmenas, volviendo a llenar el valle de Villarmeirín (Ibias, Asturias) de polinizadores que a día de hoy contribuyen a la mejora del hábitat de especies como el oso pardo y aves en estado vulnerable como el urogallo y el pito negro. En 2014 se acabó la reconstrucción del Cortín de “El Somo”, enmarcada en la línea de actuaciones del Life Urogallo Cantábrico para preservar su hábitat, pero el verdadero trabajo es darle continuidad al cortín cuidando cada día a las abejas que lo habitan para que todo el monte se pueble de infatigables insectos que llenen de vida cada flor.



## The Political Beekeeper's Library

Erik Sjödin

Artist

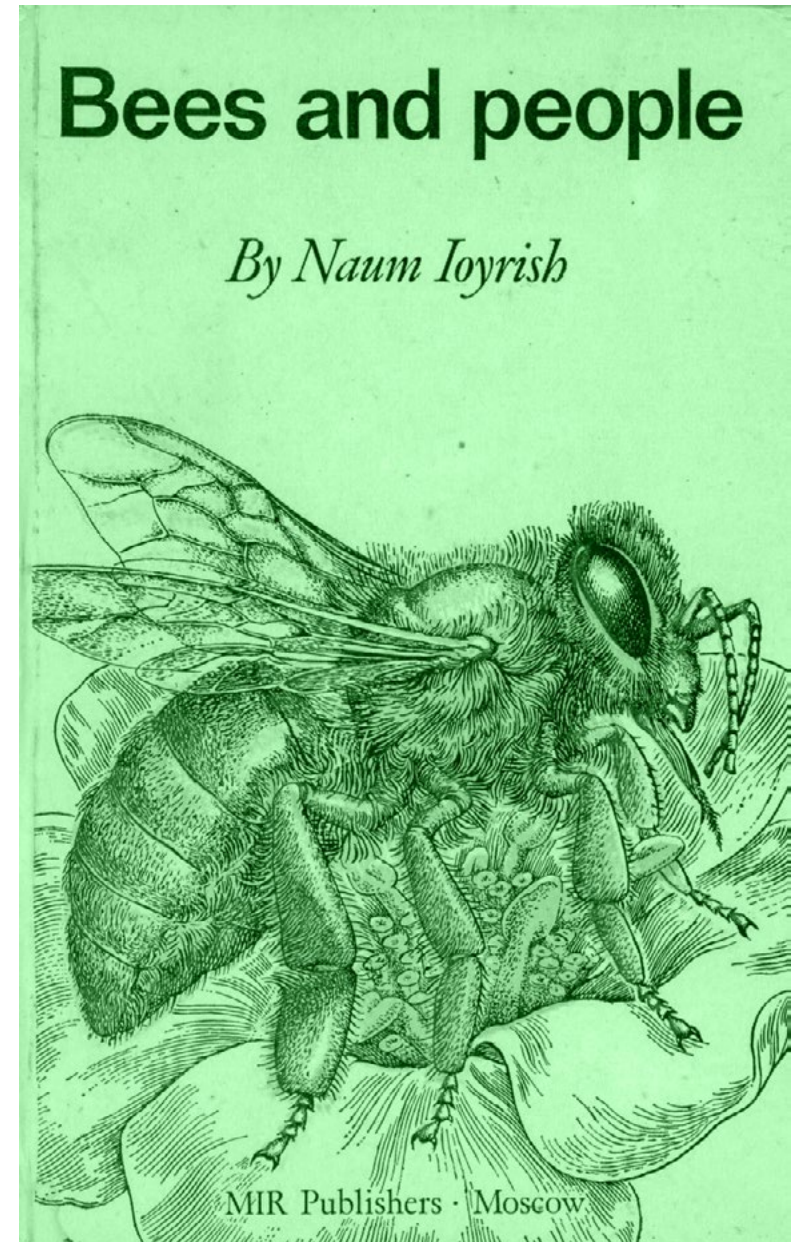
*The Political Beekeeper's Library* is an effort to collect, organise, and present books where parallels are drawn between how bees and humans are socially and politically organised.

Many fascinating stories can be told through the books in the library. However, the most revolutionary narrative that can be found in *The Political Beekeeper's Library* is the development of a honey bee society that, rather than being ruled by a king, is decentralised and democratic.

It is said that bees are the most written about animals after humans. There is little doubt they are the most written about insects.[1] Because there have been so many books written about bees, it is necessary to select which ones should be included in the library according to some criteria.

First and foremost, *The Political Beekeeper's Library* includes books which have been key to how people have understood bees' social organisation in political terms. However, it should be noted that the books in the library show general trends in how humans have understood bees' social and political organisation throughout history, but opinions have always varied and not every theory has been published.

As early as 3500 BCE the Egyptians used a bee hieroglyph to denote their king. The notion of the bee society as a monarchy ruled by a king persisted into the 16th century.[2] By 1586 the Spaniard Luis Méndez De Torres had observed that the king bee in the hive laid eggs and thus determined that the king in fact was female.[3] But it was the *The Feminine Monarchy* by Charles Butler (1609) which popularised the idea of a queen bee.[4] Later in the 17th century, Jan Swammerdam (1637-1685), the famous Dutch naturalist and pioneering microscopist, demonstrated beyond doubt that the head bee was a female.[5] However, the idea that the monarch of the bee society was a queen and not a king remained controversial into the mid-18th century.[6] By the 19th century, it was generally acknowledged that the bee society had a queen. This notion still prevails, despite many trying to dethrone her: "The queen-bee, or, as she may more properly be called, the mother bee, is the





common mother of the whole colony”, writes L. L. Langstroth, the inventor of the modern bee hive, in *Langstroth on the Hive and the Honey-Bee* (1853). “The truth”, writes Tickner Edwardes in *The Lore of The Honey Bee* (1911), “is that the queen bee is the very reverse of a monarch, both by nature and inclination”, and “Despite her high-sounding title, the queen bee is not a ruler in any way”, Dorothy Shuttlesworth writes in *All Kinds of Bees* (1967). Perhaps the book that might eventually lead to a dethroning of the queen bee is *Honeybee Democracy* by Thomas D. Seeley (2010), which is a summary of the socio-biologist’s research on the decision-making methods that honey bees use when they choose a new nest site. Seeley describes the honey bee society as decentralised and democratic, and he makes a strong case against the belief that a bee colony is ruled by a queen. “A colony’s queen is not the Royal Decider”, he writes, “she is the Royal Ovipositer”.<sup>[7]</sup>

Seeley concludes that “what works well for bees can also work well for people: any decision-making group should consist of individuals with shared interests and mutual respect, a leader’s influence should be minimized, debate should be relied upon, diverse solutions should be sought, and the majority should be counted on for a dependable resolution”.<sup>[8]</sup>

Beyond social and political organisation, the other criteria for the selection of books in *The Political Beekeeper’s Library* is that the books should be primarily about bees. However, exceptions have been made for the oldest books in the library. These are not exclusively about bees, but contain passages about bees which have been of particular historical importance.

Aristotle can be considered the first bee researcher and *History of Animals* by Aristotle (4th century BCE) the first in-depth description of bees in literature.<sup>[9]</sup> Aristotle categorised bees as “political animals” and used the terms “kings”, “leaders”, and “rulers” to denote queen bees. However, he also noted that some people called these bees “mothers” and claimed they produced the young.<sup>[10]</sup>

*Georgics* by Virgil (29 BCE) is another key book in the political history of bees. Virgil describes the bee society as a nation with a king to whom the population pay homage and would willingly battle to the death for. It is said that the Roman statesman and philosopher Seneca (ca. 4 BCE – 65 CE) had *Georgics* in mind when he claimed that monarchy is an invention of nature: “Monarchy, says Seneca, is an invention of Nature. The King bee has the

best and safest Cubile. Free from work, he superintends that of others. He is the champion, chosen by contest, superior in size and beauty”.<sup>[11]</sup> Ironically, Seneca was eventually forced to take his own life for alleged complicity in an assassination attempt on Emperor Nero, who was once his pupil. Perhaps regretting his defence of monarchy as the natural order.

There is one book that does not fit the criteria and is included in *The Political Beekeeper’s Library* despite not being about bees at all. This is *Wasp Farm* by Howard Ensign Evans (1964), which is about wasps, who are often confused for bees. Perhaps weary of missteps by his entomology colleagues, Evans cautions against drawing parallels between societies of insects and men. About the fact that bee and wasp societies contain nothing but females except during certain brief periods Evans writes: “Those who profess to find similarities between the societies of insects and those of men need to consider this very important difference—as well as many others”.

Bumblebees and solitary bees are bees, however, and they are represented in the library by *The Humble-Bees* by F. W. L. Sladen (1912), *The Mason Bees* by J. H. Fabre (1914), *All Kinds of Bees* by Dorothy Shuttlesworth (1967) and *Bumblebee Economics* by Bernd Heinrich (1979).

Bumblebees and solitary bees are not written about as much as honey bees because they do not produce harvestable honey and in the beginning bees were only valued for their honey. However, just like honey bees, bumblebees and solitary bees are important pollinators of food crops. Sometimes more important. Bumblebees pollinate many of the same crops as bees do and are also commonly kept in greenhouses where honey bees do not thrive. Some crops like alfalfa are often pollinated exclusively by solitary bees. It is also worth noting that social bees such as honey bees and bumblebees are in the minority, representing only about five percent of all bees.<sup>[12]</sup> Bumblebees form societies similar to honeybees. Solitary bees dwell alone, as their name implies, but sometimes they group together and develop social behaviours similar to those of honey bees and bumblebees.

Many of the books in *The Political Beekeeper’s Library* are summaries of scientific research. For example, *The Dancing Bees* by Karl von Frisch (1927), the most well known book by the most well known 20th century bee researcher.



Karl von Frisch started doing research on bees in the 1910s and in 1925 he became professor at the Institute for Zoology at Munich University. In 1941 he was forced into retirement by the Nazis.[13] One of the reasons was that one of his grandparents was Jewish, another was that he did not want his research to be used for ideological reasons by the Nazis. However, his retirement was postponed because of his valuable research on combating infections in bees. Frisch made it through the Second World War and continued to do research on bees during a long and active life as a researcher. In 1973 he received the Nobel Prize together with Konrad Lorenz and Nikolaas Tinbergen for their “discoveries concerning organization and elicitation of individual and social behaviour patterns”.

Karl von Frisch does a good job at avoiding anthropomorphism in *The Dancing Bees*. In his own words he has been “careful not to embroider imaginatively on the facts, which are poetic enough in themselves”. [14] But there is one sentence which is strong enough to warrant the inclusion of the book in the library: “Thus the smooth running of the bee state is dependent also on the idle members; even laziness can be justified so long as it does not become the principle of life”. [15] This sentence appears in the sub-chapter “The harmony of work”. It was added when the book was republished after the Second World War and is not in the first edition published in 1927. The Nazis famously wrote “Arbeit macht frei” over the gates of concentration camps. Perhaps because of this the idea that even laziness can be justified was something Frisch felt was important to emphasise.

Another notable 20th century bee scientist is Martin Lindauer. Lindauer was a student and colleague of Karl von Frisch, and like Frisch he did research on various aspects of bees behaviour, such as their communication, social structure, and division of labour. In *Communication Among Social Bees* (1961) Lindauer also comments on the laziness of bees: “If anyone thinks we should now revise our old ideas of the bee’s industry, they must be reminded that among the bees even laziness has an important social function. The loafers in the beehive are the reserve troops, employed at critical points in the labor market as the necessity arises”. [16]

Division of labour is also the topic of *The Spirit of the Hive* by Robert E. Page (2013). Page describes the bee hive as a self-organised collective without central control of individual workers. The title of the book, *The Spirit of the Hive*, refers to a concept introduced by the Nobel Prize winning author

Maurice Maeterlinck in *The Life of The Bee* (1901). Maeterlinck uses the term “the spirit of the hive” to describe an invisible power that guides the bees and determines their action—a power that Maeterlinck also considered the queen to be subjected to. Page however, explains the spirit of the hive as self-organised collective behaviour that emerges as individual bees respond to local stimuli.

*The Life of The Bee* and *The Queen Must Die* by William Longwood (1985) belong to a category of bee books that build on keen observations of bees, but are more philosophical reflections on bees and their behaviour than scientific studies of them.

Other books in the library, such as *City of the Bees* by Frank S. Stuart (1947) are completely or partially novels. However, they build extensively on keen observations of bees and on the scientific understanding of bees at the time they were published.

Next to the scientific books and the more literary books, a third category in *The Political Beekeeper’s Library* are books that put bees in historical and cultural contexts, much like the library in itself does. Examples of such books are *The Hive* by Bee Wilson (2004) and *The Sacred Bee* by Hilda M. Ransome (1937).

Titles and covers have also played a role in the selection. A book should not be judged by its cover, but the library as a whole does form an aesthetic unity and there are books that were not included because there were other books on the same topic with better titles and covers. *The Social Organization of Honeybees* by John B. Free (1977), *Bees and People* by Naum Ioyrish (1974) and *The Mind of The Bees* by Julien Françon (1939) are examples of books where the titles and covers were important to their inclusion.

Where possible, first editions of books have generally been included in the library. However, some books are expensive or difficult to find in first editions. *Bumblebee Economics* by Bernd Heinrich (1979) is an example of a book where a later edition was deliberately chosen. *Bumblebee Economics* was first published in 1979, but the 2004 edition was included because of its new preface where Heinrich laments that he made comparisons between bumblebees and the economic theories of Adam Smith, the father of capitalism. “I had hoped the comparison would shed light on the bumblebees,

but not be taken as a model for human policy”, writes Heinrich. “If I had written *Bumblebee Economics* now, I would have included a more specific caution beyond the general one I used”.<sup>[17]</sup>

The books in the library generally present bees as role models who humans can learn from, whether the bee society is described as a monarchy with a queen, as in *The Feminine Monarchy* by Charles Butler (1609), as a corporation with a CEO as in *The Wisdom of Bees* by Michael O’Malley (2010), or as a democracy as in *Honey Bee Democracy* by Thomas D. Seeley (2010). There are, however, books that put bees in a less positive light: “Nowhere, surely, should we discover more painful and absolute sacrifice. Let it not be imagined that I admire this sacrifice to the extent that I admire its results”, writes Maurice Maeterlinck in *The Life of the Bee* (1901). “The heart of a bee is as hard, apparently, as her own black bones”, writes Julie Classon Kenly in *Cities of Wax* (1935). *City of the Bees* by Frank S. Stuart (1947) contains some of the most lyrical language, but there are depictions of bees in terms of race, self-sacrifice, and a strive for perfection that are uncomfortably reminiscent of Nazism. *The Killer Bees* by Anthony Potter (1977) is from a period when bees were even considered a threat to human existence. Finally, *In Bee Time: Lessons from the Hive*, Mark L. Winston (2014) warns that “the most cooperative of societies, even that of honeybees, can collapse into disorder and violence given the right circumstances”.

The reasons why books have been included in *The Political Beekeeper’s Library* are outlined above. However, there are also books that meet the criteria that haven’t been included.

Some books that could potentially fit in the library have not been possible to include because they are difficult to find or expensive to buy. This particularly applies to English books from the Stuart period (1603-1714) and the early to mid 18th century. *The Feminine Monarchy* by Charles Butler (1609) was the first book in an entire discourse on bees and English politics. Some of the books that followed are *The Parliament of Bees* by John Day (1641), *A Theatre of Political Flying-Insects* by Samuel Purchas (1657), *The Reformed Commonwealth of Bees* by Samuel Hartlib (1655), *The True Amazons : or, The Monarchy of Bees* by Joseph Warder (1720) and *Melisselogia, or, the Female Monarchy of Bees* by John Thorley (1744).

A facsimile of *The Feminine Monarchy* is the only one of these 17th and 18th

century books that are included in the library. However, many of these books are written about in *The Sacred Bee in Ancient Times and Folklore* by Hilda M. Ransome (1937) and in *The Hive* by Bee Wilson (2004).

*The Fable of The Bees* by Bernard Mandeville (1714) has, unlike most books from the Stuart period, been reprinted many times and is still easy to get hold of. It contains the poem *The Grumbling Hive* in which Mandeville describes the bee society as a state of selfish and corrupt individuals whose vices nevertheless contribute to the good of society. *The Fable of The Bees* is a key work by Mandeville, who is generally regarded as an influential economist and philosopher. However, despite its title and importance *The Fable of The Bees* has not been included in the library. The reason for this is that *The Grumbling Hive* is not grounded in any attempt to understand the real organisation of bees, and it is just a short poem among longer texts in *The Fable of The Bees* which are not about bees at all.

There are other influential political books where bees appear as role models, or are used as metaphors, that have not been included in the library because they are not primarily about bees. The two most important ones are probably *Leviathan* by Thomas Hobbes (1651) and *Capital* by Karl Marx (1867).

*Leviathan* is regarded as one of the earliest and most influential examples of social contract theory, and in it humans and bees are compared at quite some length. Hobbes uses bees to exemplify social hierarchies controlled from above, but he argues that while bee societies are natural, human societies are artificial. Hobbes believes that an “iron-fisted ruler” is needed to keep people on the right track but he does not believe in the divine right to rule that Charles Butler advocates in *The Feminine Monarchy* (1609).

*Capital* appears at a time where cooperation, common ownerships, and socialistic structures among bees begin to be emphasised.<sup>[18]</sup> There are only a few sentences in *Capital* where Marx compares humans and bees, but Marx’s work has had such an influence that these are often quoted. For example, Marx writes that “each individual has no more torn himself from the navel-string of his tribe or community, than each bee has freed itself from connexion with the hive”.<sup>[19]</sup>

Only books published in English have been considered for inclusion in *The Political Beekeeper’s Library*. As a result of this the library can only be said



to be representative of a subset of Western culture. It seems safe to say that there is a wealth of books about bees to be found in languages other than English. For example, *Bees and People* by Russian scientist Naum Ioyrish (1974) includes a comprehensive list of influential people in beekeeping, with many of them Russians who have not been translated to English.

It is also worth noting that only a few books in the library are written by female authors. These are *The Sacred Bee in Ancient Times and Folklore* by Hilda M. Ransome (1937), *The Hive* by Bee Wilson (2004), *Cities of Wax* by Julie Closson Kenly (1935) and *All Kinds of Bees* by Dorothy Shuttlesworth (1967).

As noted at the beginning of this introductory essay, the books in *The Political Beekeeper's Library* show trends in how humans have understood their own and bees' social and political organisation throughout history. However, opinions have always varied and not everyone have had the possibility to write and be published.

Having said that, *The Political Beekeeper's Library* is reasonably complete for what it aspires to be: A representative collection of books in which parallels are drawn between how bees and humans are socially and politically organised. There is no doubt, though, that both old and new books will appear which can complement the library.

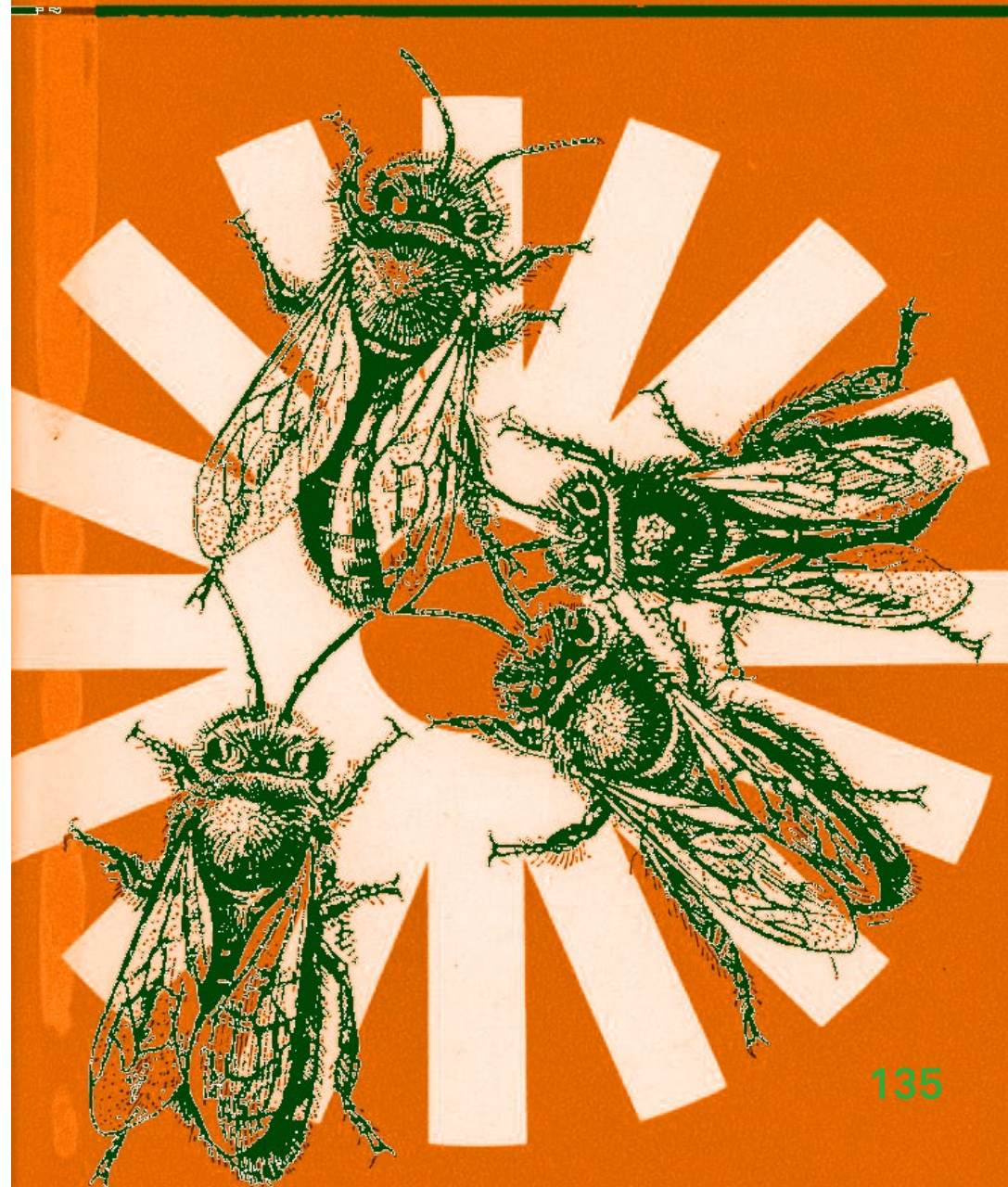
## References

1. The Social Organization of Honeybees, John B. Free 1977 preface
2. The Sacred Bee, Hilda M. Ransome 1937 / 2004 p. 24
3. Bee, Claire Preston 2006 p. 61
4. Bees and Mankind, John B. Free 1982 p. 118
5. Bees and People, Naum Ioyrish 1987 p. 190
6. Man and the Natural World, Keith Thomas 1983 p. 62
7. Honeybee Democracy, Thomas D. Seeley 2010 p. 5
8. Honeybee Democracy, Thomas D. Seeley 2010 cover sleeve
9. Bees and People, Naum Ioyrish 1987 p. 187
10. History of Animals, Aristotle 4th century BCE / 2002 p. 189
11. The Georgics of Virgil, L.P Wilkinson 1969 / 1978 p. 182
12. Bees and Mankind, John B. Free 1982 p. 3
13. The Language of the Bees, Cabinet Magazine, issue 25, 2007
14. The Dancing Bees, Karl von Frisch 1927 / 1966 preface
15. The Dancing Bees, Karl von Frisch 1927 / 1966 p. 49
16. Communication Among Social Bees, M. Lindauer 1961 / 1971 p. 19
17. Bumblebee Economics, Bernd Heinrich 1979 / 2004, p. xii and xxvi
18. Scale Models? What Insect Societies Teach Us about Ourselves, James T. Costa, Proceedings of the American Philosophical Society vol 146 #2 2012 p. 175
19. Capital, Volume One, Karl Marx 1867 / 2011 p. 367

# THE DANCING BEES

An account of the life and senses of the honey bee

KARL VON FRISCH





## Learning from the village.

Jonatan Lennman y Elisa Hedin

*Architects and designers, students of the Master in Spatial Design Konstfack*

Our journey started with a three day stay in Centro de Acercamiento a lo rural (CAR), in Madrid. We researched the needs of bees and worked on the design of the apiary structure. A scale model was made, that we later brought with us to the village. The model became a practical building tool of instruction, both for us and in discussions with beekeepers. We valued the experiences of getting to know a new city through working on the project, finding other layers in the city than we otherwise would.

We rented a car, stopped at Bauhaus and enjoyed the beautiful ride. After a long day in the car we arrived to the village in Picos de Europa and had a tasty dinner together with Fernando and Leonardo.

For the next four days we settled into a routine, met the neighbors, were introduced to local traditions, rural practices and started to build the apiary structure. The daily life in the village was filled with practical tasks to maintain the collective living; we cooked food, set the table, did the dishes, we built a workshop, fixed the dry toilet, talked and enjoyed each other's company, life was good!

Saturday was a day of adventure. We went to the local market, bought a lot of food and cheese, and had a picnic at the beach. On Sunday the rest of the class arrived by train. Most design decisions had been set and the production of the structure was in full swing. With the help of a much bigger group we managed to finish the apiary structure and enjoy our last few days in the village. Fernando took us on a hike up in the mountains to visit the shepherd. Even though the fog was heavy we had a magical hike, enjoying the fauna and flora.

Back in CAR we built a bookshelf for the beekeepers library. We summed up the project by sharing our experience and our new interests with the rest of Inland collective and other architect students from Madrid.

This trip was not about design solutions or building a structure. It was about what surrounded the structure, a community where we could contribute and learn.

## Voices from the group

-The "knowledge pyramid" is so intact here, it's communicated through neighbors, it's kept alive, there is an eye to eye communication. That the neighbor came over with the horse to help move a load of branches was a completely normal event.

-This experience we have had here, of being with the land, how do you take that to the city? To our school? Our material waste and individualism doesn't have the same obvious personal consequences as for people in the village. Some cleaner takes care of the mess and you don't take notice, that's the urban problem, it's quicker to take the shortcuts.

-Living collectively in a rural setting such as this one it becomes very clear that everything you do is equally important in a sense. As important as it is to not take too much honey from the hive, so the bees have food for the colony; to cook enough dinner for everyone but not too much: as important is it to take the time to put a lock on the outhouse haha, so that people can have one less thing to worry about with all the people around. It's about the scale and balance of systems: when efficiency is made too important it messes with existing systems that already work.

-Without all the insight needed here I feel that it's important to remember not justify and romanticize macho culture just because it exists within a rural landscape and culture that needs support, in many places of strong tradition there are problems with alcoholism and abuse for instance, that's part of the picture.

-Working collectively is like a test, somewhere there is a point where the small functioning group can grow too big or other factors change the dynamic of a group. I think we need to be schooled to become collective beings, clearly there are certain knowledges and experiences that work better than others. All around I see this collective yearning and a collective thinking that is going on in our time, but it hasn't yet become a practical reality...

-We landed in a place and then we zoomed out. The relation with the neighbors, the beekeeping, selling the honey, the connection to other villages. You work zoomed in and then you zoom out. It makes you understand your own possibilities to have an impact.



-I'm thinking of the re-cultivation of a place like this, the re-activation of a ruin? They don't have glass in the windows in many houses, moisture and temperature comes into balance somehow. The storage houses have looked the same for 2000 years, would they look different in a different place? What works stays the same in the village. Things haven't been turned into ornaments.

-The trip to the mountains was so suggestive, like a dream, there's a lot of dreaming with Inland, a lot of hope for the future.

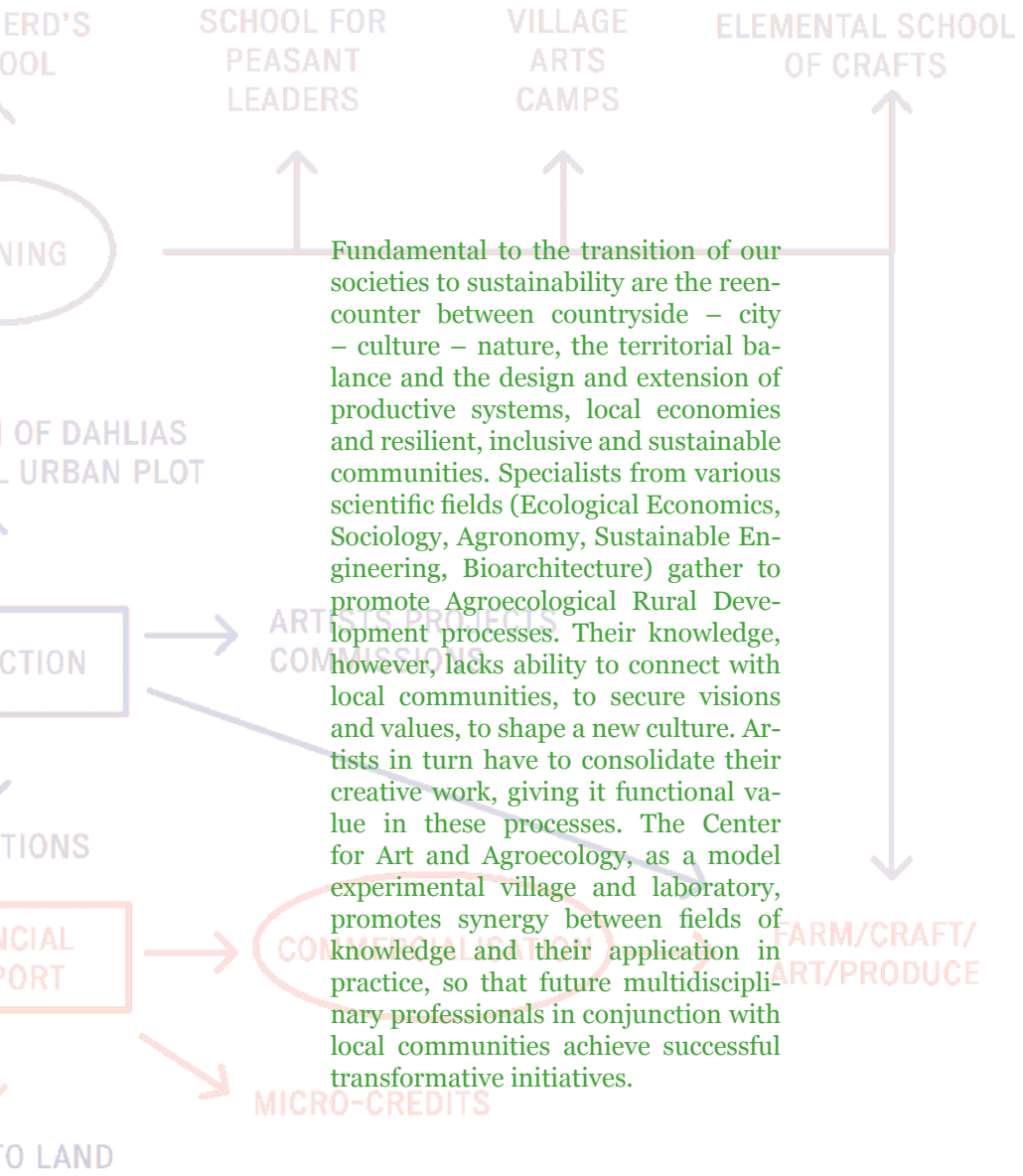
-Dreaming becomes a productive force.

-It should be mentioned that our position as visitors to this place is quite privileged and problematic. Swedish design students on a class trip, enjoying the reality of the rural life for a couple of weeks, sounds like quite the contemporary vacation, and it was in one sense. But of course, beyond our efforts in designing and building the bee-pavilion, there is the larger pedagogical project here that hopefully travels with us back home and elsewhere. We try our best to keep a critical perspective without ruining the magic.



**Inland** is an arts collective, dedicated to agricultural, social and cultural production, and a collaborative agency. It confronts various problems of a system that is collapsing at its environmental, cultural and financial levels - affecting both the planet and the individual- by formulating critical tools and applying them through experimental practice. It builds on the premise that the rural offers a physical and cultural space for the generation of diverse ways of life that differ from the hegemonic model. These other livelihoods are aware of their partial insertion in all established networks of exchange and aim to generate enough creative mass to question those power dynamics, as well as the current relationship between centers and peripheries.





Fundamental to the transition of our societies to sustainability are the reencounter between countryside – city – culture – nature, the territorial balance and the design and extension of productive systems, local economies and resilient, inclusive and sustainable communities. Specialists from various scientific fields (Ecological Economics, Sociology, Agronomy, Sustainable Engineering, Bioarchitecture) gather to promote Agroecological Rural Development processes. Their knowledge, however, lacks ability to connect with local communities, to secure visions and values, to shape a new culture. Artists in turn have to consolidate their creative work, giving it functional value in these processes. The Center for Art and Agroecology, as a model experimental village and laboratory, promotes synergy between fields of knowledge and their application in practice, so that future multidisciplinary professionals in conjunction with local communities achieve successful transformative initiatives.



[inland.org](http://inland.org)  
[newcurriculum.inland.org](http://newcurriculum.inland.org)

Edited by Fernando García Dory y David Prieto

Imagen de portada: Sensor remoto para el estudio forestal. Imagen pansharpened cercana al infrarrojo del satélite VHR Ikonos, donde las áreas representadas por las texturas naranjas están caracterizadas por una alta actividad fotosintética. Parte de la investigación de Blanca Pujals



New Curriculum is supported by the Daniel and Nina Carasso Foundation



