

# LA FUNCIÓN DEL ARTE EN PROCESOS DE TRANSICIÓN A LA SOSTENIBILIDAD: CASOS ANGLOSAJONES Y ESPAÑOLES

Nuria Sánchez León

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación.

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR:

José Albelda

Alberto Gálvez Giménez

Anne Elizabeth Douglas

Universitat Politècnica de València

Valencia, septiembre 2018



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

# LA FUNCIÓN DEL ARTE EN PROCESOS DE TRANSICIÓN A LA SOSTENIBILIDAD: CASOS ANGLOSAJONES Y ESPAÑOLES

**Nuria Sánchez León**

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación.

Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR:

José Albelda

Alberto Gálvez Giménez

Anne Elizabeth Douglas

**Universitat Politècnica de València**

Valencia, septiembre 2018



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**THE ROLE OF ART IN TRANSITION TO  
SUSTAINABILITY PROCESSES:  
ANGLO-SAXON AND SPANISH CASE STUDIES**

**Nuria Sánchez León**

Doctoral Program in Art: Production and Research

Faculty of Fine Arts

DOCTORAL THESIS DIRECTED BY

José Albelda

Alberto Gálvez Giménez

Anne Elizabeth Douglas

**Universitat Politècnica de València**

Valencia, September 2018

**A mis padres, mi hermana, Pablo y nuestra futura familia, siempre.**

## ACKNOWLEDGEMENTS

All the past decisions and the time invested take me right to this moment in which I thank all the people who have paved my way. It has been a challenging learning process that has made me grow both, at work and emotionally. For this reason, I want to especially thank Pablo Guillén, my inseparable and admired life partner, for listening to me so many times with patience, for making me laugh every day, for the doctoral “uniform”, for the pranks in my shoes, for letting me in in your life and in your family. Also to my parents and my sister, who have always believed in me even if I pull along the “long” way; even when I was so many moments in front of the computer and incredibly they keep inviting me at Christmas.

Of course thanks to my thesis directors: José Albelda, who has supported me in many ways as director, a boss and even a friend since that afternoon in June 2013 when we decided to throw ourselves into this vortex. It was not just by chance but causality and I will keep in my memory forever. Alberto Gálvez, without whose help, simply, would not have been possible and Anne Douglas who welcomed me in her research team as one of them, and has always known to transmit her wisdom with the calm of a friend (now it`s time for poetry!).

Thanks to all the people who have given me their friendship and support during this time, especially thanks to Celia Puerto, Ilaria Moraschini, Raquel Moreno, Ana Sevilla and Julia Haba, for listening to me so much and sharing their time and knowledge.

I am also very grateful for the welcome at the Art and Environment Research Center, which is already a second home for me, and Silvia Molinero, Constancio Collado, Paula Santiago, Toni Simarro and Miriam del Saz for making my day-to-day easier. Likewise, I would like to thank the girls from the research group On The Edge Research for hosting me, Hilal Bugali, Nil Gulari, Nicola Chambury, Maja Zeco and especially Caroline Gausden who opened the doors of her house and her family (together with Lance Manak and Guyatri).

We want to express our deep gratitude to the people of Carrícola and other friends who participated in the construction of the oven for their time and energy: Thomas Decker, Juan Martí, Pedro Torres, Felicia Samper, Susana Chafer, Pedro Altabert, Bruno Sperzagni, Juan Chafer , Josefa Nácher, Juana Altabert, Esteban Chafer, Lluís Blasco, Adrián Llorens and the rest of the people who gave us their company and love during our stay.

Finally, to all the friends and artists who have helped me to give content to this thesis and to all the people who have shared their images with me for their attention and generosity.

## AGRADECIMIENTOS

Todas las decisiones pasadas y el tiempo invertido me llevan justo a este momento en el que doy las gracias a todas las personas que me han facilitado el camino. Ha sido un proceso de aprendizaje desafiante que me ha hecho crecer tanto a nivel laboral como emocional. Por ello, quiero agradecer en especial a Pablo Guillén, mi inseparable y admirado compañero de vida, por escucharme tantas veces con paciencia, por hacerme reír cada día, por el “uniforme” de doctoranda, por los borlones en los zapatos, por dejarme entrar en su vida y en su familia. También a mis padres y mi hermana, que no han dejado de creer en mí aunque tire por el camino “largo”; que con resignación me han visto pasar tantos ratos frente al ordenador y aún así, me siguen invitando en Navidad.

Por supuesto a mis directores de tesis: José Albelda, que me ha apoyado en muchos sentidos como director, jefe e incluso amigo desde aquella tarde de junio de 2013 en que nos propusimos lanzarnos a toda esta vorágine. No fue solo por casualidad sino causalidad y grabado queda en mi memoria. Alberto Gálvez, sin cuya ayuda, sencillamente, no habría sido posible y Anne Douglas que me acogió en su equipo investigador como una más, y siempre ha sabido transmitirme su sabiduría con la calma de una amiga (¡ahora a por la poesía!).

Gracias también a todas las personas que me han brindado su amistad y apoyo en este tiempo, en especial gracias a Celia Puerto, Ilaria Moraschini., Raquel Moreno, Ana Sevilla y Julia Haba, por escucharme tanto y compartir su tiempo y conocimientos.

Agradezco también muchísimo la acogida en el Centro de Investigación Arte y Entorno, que ya es una segunda casa para mí, y a Silvia Molinero, Constancio Collado, Paula Santiago, Toni Simarro y Miriam del Saz por hacerme el día a día más fácil. Del mismo modo agradecer a las chicas del grupo de investigación On The Edge Research por acogerme, Hilal Bugali, Nil Gulari, Nicola Chambury, Maja Zeco y en especial a Caroline Gausden que me abrió las puertas de su casa y su familia (junto a Lance Manak. y Guyatri).

Queremos expresar nuestro profundo agradecimiento al pueblo de Carrícola y demás amigos y amigas que participaron en la construcción del horno por su tiempo y energía: Thomas Decker, Juan Martí, Pedro Torres, Felicia Samper, Susana Cháfer, Pedro Altabert, Bruno Sperzagni, Juan Cháfer, Josefa Nácher, Juana Altabert, Esteban Cháfer, Lluís Blasco, Adrián Llorens y el resto del pueblo que nos brindó su compañía y cariño durante nuestra estancia.

Por último, a todos los y las amigos y artistas que me han ayudado a dotar de contenido esta tesis y a todas las personas que han compartido sus imágenes conmigo por su atención y generosidad.

# ÍNDICE

RESUMEN.....	1
ABSTRACT.....	2
RESUM .....	3
<b>CAPÍTULO 1. EL LUGAR DEL ARTE EN EL CONTEXTO DE LA CRISIS ECOLÓGICA.....</b>	<b>4</b>
1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1 LAS RAÍCES ECONÓMICO-SOCIALES DE LA CRISIS ECOLÓGICA .....	9
1.2 RETOS Y OBSTÁCULOS PARA LA TRANSICIÓN A LA SOSTENIBILIDAD .....	14
1.3 EL MOVIMIENTO DE CIUDADES Y PUEBLOS EN TRANSICIÓN: Principios, descripción y aplicación a nuestro estudio .....	21
2 ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	27
2.1 EL PAPEL DEL ARTE EN EL DESARROLLO DE LA CONCIENCIA AMBIENTAL: EMOCIÓN, EMPATÍA Y LENGUAJES ARTÍSTICOS.....	27
2.2 ARTE Y ECOLOGÍA .....	39
2.3 EL VALOR DEL ARTE PÚBLICO COLABORATIVO EN LA TRANSICIÓN .....	46
2.3.1 Arte público y transición.....	47
2.3.2 La participación y el proceso dialógico.....	52
2.3.3 Intención .....	60
2.3.4 Efectividad .....	61
2.3.5 Estética, ética e invisibilidad.....	66
2.4 LA INTERSECCIÓN ENTRE ARTE COLABORATIVO, ARTE ECOLÓGICO Y ENFOQUE TRANSICIONAL .....	70
3. HIPÓTESIS DE PARTIDA Y PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN. CUESTIONES A EXPLORAR .....	75
4. OBJETIVOS .....	76
5. METODOLOGÍA Y MEDIOS.....	77

## CAPÍTULO 2. PROYECTOS DE ARTE HACIA LA TRANSICIÓN A LA SOSTENIBILIDAD.

<b>ESTUDIOS DE CASO .....</b>	<b>82</b>
1. ÁREA DE ESTUDIO Y CRITERIOS DE SELECCIÓN APLICADOS .....	82
2. FUNCIONES DEL ARTE y ARTISTAS EN PROYECTOS DE TRANSICIÓN A LA SOSTENIBILIDAD .....	88
2.1 ILUSTRAR, REPRESENTAR, COMUNICAR.....	89
2.2 CONCIENCIAR.....	90
2.3 DESARROLLAR EMPATÍA .....	92
2.4 IMAGINAR, CREAR VISIÓN.....	93
2.5 OFRECER SOLUCIONES ALTERNATIVAS O PROYECTOS PILOTO .....	95
2.6 CONECTAR, CREAR COMUNIDAD, REDES Y ESPACIOS DE RELACIÓN ENTRE PERSONAS.....	96
2.7 RESTAURAR, RECUPERAR EL ENTORNO .....	99
2.8 CREAR SÍMBOLOS E IDENTIDAD.....	99
2.9 FOMENTAR LA CIUDADANÍA CRÍTICA, AGITAR, DENUNCIAR .....	101
2.10 EMPODERAR .....	102
2.11 CREAR RELATOS POSITIVOS DE CAMBIO .....	103
2.12 CONOCIMIENTO ÉTICO APLICADO.....	104
2.13 CONECTAR ÁREAS ALEJADAS DE CONOCIMIENTO .....	105

## CAPÍTULO 3. ACTIVIDAD ARTÍSTICA EN EL MOVIMIENTO DE CIUDADES Y PUEBLOS

<b>EN TRANSICIÓN .....</b>	<b>109</b>
1. REACTIVAR LA COOPERACIÓN DESDE EL ARTE Y EL MCT.....	109
2. PRESENCIA Y FUNCIÓN DEL ARTE EN LA RED DE TRANSICIÓN ESPAÑOLA .....	116
2.1 METODOLOGÍA.....	116
2.2 PARTICIPANTES .....	117
2.3 PROCEDIMIENTO .....	117
2.4 RESULTADOS.....	118

<b>3. ESTUDIO DE CASO: ACTIVAR LA TRANSICIÓN EN ALMÓCITA</b> .....	126
3.1 EL ARTE COMO MOTOR DE DINÁMICAS DE CAMBIO O IGNICIÓN .....	126
3.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN .....	128
3.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO.....	133
3.3.1 Festival La Noche con Alma .....	133
3.3.2 <i>Árbol de la música</i> .....	137
3.3.3 Festival La Noche de los Candiles .....	139
3.3.4 <i>Almouseum, arte en la calle y Voces con historia</i> .....	140
3.3.5 <i>Domo</i> .....	141
3.4 ANÁLISIS .....	142
3.4.1 Participación .....	142
3.4.2 Puntos de tensión y puntos clave .....	143
3.4.3 Intención .....	144
3.4.4 Efectividad .....	145
3.4.5 Estética y ética .....	147
3.4.6 Papel de los artistas y funciones del arte en Almócita .....	149
3.5 LA IGNICIÓN Y OTROS PRINCIPIOS DEL ARTE TRANSICIONAL EN ALMÓCITA. CONCLUSIONES PARCIALES.....	151
<b>4. EL PAPEL DEL ARTE EN EL MOVIMIENTO DE CIUDADES Y PUEBLOS EN TRANSICIÓN (MCT) EN REINO UNIDO</b> .....	155
<b>5. ESTUDIO DE CASO: <i>TOOTING TRASHCATCHERS` CARNIVAL</i></b> .....	157
5.1 EL ARTE EN LA FUNCIÓN DE CELEBRACIÓN EN LOS GRUPOS DE TRANSICIÓN .....	158
5.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN .....	159
5.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO .....	161
5.4 ANÁLISIS .....	169
5.4.1 Participación .....	169
5.4.2 Puntos de tensión y puntos clave .....	170
5.4.3 Intención .....	171

5.4.4 Efectividad .....	172
5.4.5 Estética y ética .....	173
5.4.6 Papel y funciones del arte en <i>Tooting Trashcatchers`Carnival</i> .....	174
5.5 RESULTADOS Y CONCLUSIONES PARCIALES.....	176

## **CAPÍTULO 4 EL PAPEL DEL ARTE EN LA TRANSICIÓN EN SENTIDO AMPLIO**.....

1. INTRODUCCIÓN.....	180
2. METODOLOGÍA, PARTICIPANTES Y PROCEDIMIENTO .....	181
<b>3. ESTUDIO DE CASO: THE STOVE</b> .....	182
3.1 EL ARTE Y SU FUNCIÓN DE CONEXIÓN DE ESPACIOS Y PERSONAS .....	182
3.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN .....	183
3.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DE LOS PROYECTOS.....	185
3.3.1 <i>We Live With Water</i> .....	185
3.3.2 <i>The Nitbraid</i> .....	187
3.4 ANÁLISIS.....	190
3.4.1 Participación .....	190
3.4.2 Puntos de tensión y puntos clave .....	192
3.4.3 Intención .....	194
3.4.4 Efectividad .....	195
3.4.5 Estética y ética .....	196
3.4.6 Funciones del arte .....	197
3.5 RESULTADOS Y CONCLUSIONES PARCIALES.....	199
<b>4. ESTUDIO DE CASO: <i>DUNDEE URBAN ORCHARD</i></b> .....	202
4.1 EL ARTE EN LA CONSTRUCCIÓN DE RESILIENCIA Y FUTUROS ALTERNATIVOS .....	202
4.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN .....	202
4.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO. LA CIUDAD HUERTO.....	204

4.4 ANÁLISIS .....	208
4.2.1 Participación .....	208
4.2.2 Puntos de tensión y puntos clave .....	210
4.2.3 Intención .....	212
4.2.4 Efectividad .....	213
4.2.5 Estética y ética .....	214
4.2.6 Funciones del arte .....	215
4.5 RESULTADOS Y CONCLUSIONES PARCIALES .....	217
<b>5. ESTUDIO DE CASO: CARRÍCOLA .....</b>	<b>219</b>
5.1 EL ARTE COMO REVITALIZACIÓN DEL TERRITORIO RURAL: CARRÍCOLA .....	219
5.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LE INVESTIGACIÓN .....	222
5.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO .....	229
5.3.1 <i>Biodivers</i> .....	229
5.3.2 Obra propia: <i>El hogar del pan</i> .....	233
5.4. ANÁLISIS .....	235
5.4.1 Participación .....	236
5.4.2 Puntos de tensión y puntos clave .....	240
5.4.3 Intención .....	244
5.4.4 Efectividad .....	246
5.4.5 Estética y ética .....	249
5.4.6 Funciones del arte .....	250
5.5 RESULTADOS Y CONCLUSIONES PARCIALES .....	254
<b>6. ESTUDIO DE CASO: EL CUBO VERDE.....</b>	<b>259</b>
6.1 OTRAS MANERAS DE APORTAR DESDE EL ARTE A LA TRANSICIÓN.....	259
6.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN .....	263
6.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO .....	265

6.4 ANÁLISIS .....	266
6.4.1 Participación .....	267
6.4.2 Puntos de tensión y puntos clave .....	268
6.4.3 Intención .....	269
6.4.4 Efectividad .....	270
6.4.5 Estética y ética .....	273
6.4.6 Funciones del arte .....	274
6.5 RESULTADOS Y CONCLUSIONES PARCIALES.....	276
<b>7. OTROS PROYECTOS: AULA-R.....</b>	<b>279</b>
7.1 LA SOSTENIBILIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Y LA GESTIÓN CULTURAL.....	279
7.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN .....	281
7.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO AULA-R .....	282
7.4 ANÁLISIS .....	284
7.4.1 Participación .....	284
7.4.2 Puntos de tensión y puntos clave .....	287
7.4.3 Intención .....	289
7.4.4 Efectividad .....	290
7.4.5 Estética y ética .....	293
7.4.6 Funciones del arte .....	297
7.5 RESULTADOS Y CONCLUSIONES PARCIALES.....	298

<b>CAPÍTULO 5. DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....</b>	<b>301</b>
1. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS. ....	301
1.1 PARTICIPACIÓN .....	302
1.2 PUNTOS DE TENSIÓN Y PUNTOS CLAVE .....	304
1.3 INTENCIÓN .....	310

1.4 EFECTIVIDAD.....	313
1.5 ESTÉTICA Y ÉTICA.....	316
1.6 FUNCIONES DEL ARTE .....	318
1.7 PRINCIPIOS DEL ARTE TRANSICIONAL .....	322

**CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES.....** 324

1. CÓMO CONTRIBUIR A LA TRANSICIÓN DESDE EL ARTE.....	324
2. PERFILANDO EL ARTE TRANSICIONAL.....	327
3. ARTISTAS, COOPERACIÓN Y COLECTIVIDAD PARA LA TRANSICIÓN .....	328
4. LIMITACIONES, CRÍTICAS, OPORTUNIDADES .....	330

**CHAPTER 6. CONCLUSIONS.....** 334

1. HOW TO CONTRIBUTE TO THE TRANSITION THROUGH ART.....	334
2. OUTLINING TRANSITIONAL ART.....	336
3. ARTISTS, COOPERATION AND COLLECTIVE WORK FOR THE TRANSITION .....	337
4. LIMITATIONS, CRITICISMS AND OPPORTUNITIES .....	339

**BIBLIOGRAFÍA.....** 343

**ÍNDICE DE FIGURAS E IMÁGENES.....** 357

CAPÍTULO 1.....	357
CAPÍTULO 2.....	357
CAPÍTULO 3.....	358
CAPÍTULO 4.....	359
ANEXO 1.....	364
ANEXO 2.....	365

ANEXO 3.....	370
ANEXO 4.....	372
ANEXO 5.....	374

**NOTA:**

Se ha intentado utilizar un lenguaje inclusivo a lo largo del texto, no obstante, entiéndase que cuando se usa el masculino sin aludir a una persona en concreto estamos incluyendo ambos géneros.



# RESUMEN

La tesis defiende la necesaria aportación de las humanidades en procesos de transformación cultural hacia la sostenibilidad y, más en concreto, profundiza en los proyectos que desde el arte se están llevando a la práctica. Nos basamos en la capacidad de la creación artística para potenciar la concienciación ambiental y la transformación social, entre otras funciones, haciendo énfasis en herramientas como la empatía y la colaboración. Para mostrar este nuevo rol de los creadores en la sociedad, nos situaremos en contextos de transición a la sostenibilidad entendida en sentido amplio, así como en el Movimiento de Ciudades y Pueblos en Transición (MCT), surgido en Reino Unido en 2005. Siendo dicho país pionero en MCT, revisaremos una recopilación de casos contenidos en la publicación *Playing for time. Making art as if the world mattered* (Neal, 2015) y pertenecientes a la red internacional Transition Network, para centrarnos más en concreto en los ejemplos que responden a nuestros criterios de selección. Dado que la mayoría de estudios sobre la transición se centran en casos anglosajones, (Haxeltine y Seyfang 2009; Bailey et al. 2010; Aiken 2012; Neal, 2013), estableceremos un paralelismo con las iniciativas actuales de la Red de Transición en España, destacando el caso de Almócita (Almería). Por otra parte, también se analizarán propuestas artísticas al margen del MCT como *Nithraid* y *Dundee Urban Orchard* en Reino Unido y, en España, *Biodivers*, El Cubo Verde y *Aula-R* entre otras.

La metodología de investigación se basa en técnicas cualitativas como encuestas y entrevistas, así como en la Investigación Acción Participativa implicándonos en algunos de los proyectos estudiados, así como en la práctica artística personal en los casos de *Biodivers* y *Aula-R*. Siguiendo a la experta en arte público Su-

zanne Lacy, se analizarán estas propuestas en base a la participación, la intención de los creadores, los resultados, la estética, los puntos de tensión y puntos clave, la influencia de la financiación y las funciones que desempeñan. Además comprobaremos como responden estos casos a los principios del *transitional art* definidos por la autora Lucy Neal (2015).

Como resultado mostraremos la función del arte en el fomento de la cooperación en la comunidad local, en la celebración colectiva, en la construcción de identidad, en la revitalización del territorio, en el aumento de resiliencia, en la conexión de las personas con su entorno y como desencadenante de dinámicas de cambio, entre otras funciones. Pero también se subrayan las dificultades para hacer visible su papel, la necesidad de introducir las preocupaciones de la huella ecológica en la práctica artística y los requisitos de sostenibilidad en el campo cultural, especialmente en España. El texto contribuye así al conocimiento del MCT más allá del contexto anglosajón y a la valoración del arte como importante herramienta para el cambio cultural hacia la sostenibilidad que necesitamos.

# PALABRAS CLAVE

Arte transicional, arte y ecología, arte público, transición a la sostenibilidad, Movimiento de Ciudades y Pueblos en Transición, práctica dialógica, Red de Transición.

## ABSTRACT

This thesis defends the significant contribution of the humanities in processes of cultural transformation towards sustainability and, more specifically, delves into how emerging practices in art are specifically contributing to it. We rely on the ability of artistic creation to enhance environmental awareness and social transformation, among other functions, emphasizing tools such as empathy and collaboration. To show this new role of creators in society, the research is situated in contexts of transition to sustainability understood in a broad sense, as well as in the Transition Town Movement (TTM), which emerged in the United Kingdom in 2005. Being UK a pioneer in TTM, the study will review a collection of Anglo-Saxon cases contained in the publication *Playing for time. Making art as if the world mattered* (Neal, 2015) and belonging to the Transition Network. It will draw on specific cases that meet our selection criteria. Given the fact that a great part of the international studies are focused on Anglo-saxon case studies, (Haxeltine and Seyfang 2009; Bailey et al., 2010; Aiken 2012; Neal, 2013), the research will develop a comparative study with the current initiatives of the Transition Network in Spain, highlighting the case of Almócita (Almería). On the other hand, artistic proposals will also be analyzed outside the TTM such as *Nithraid* and *Dundee Urban Orchard* in the United Kingdom and, in Spain, *Biodivers*, El Cubo Verde and *Aula-R* among others.

The research methodology is based on qualitative techniques such as surveys and interviews, as well as on Participatory Action Research, involving myself as a researcher in some of the projects studied, as well as in personal artistic practice in the cases of *Biodivers* and *Aula-R*. Following the framework developed by the expert in public art Suzanne Lacy in her practice-led PhD

(2013), these proposals will be analyzed based on the participation, the intention of the creators, the results, the aesthetics, the points of tension and key points, the influence of funding and the functions they perform. How these cases respond to the principles of *transitional art* defined by the author Lucy Neal (2015) will also be checked out.

As a result the case studies will show how art is expanding its role with positive narratives in the field of sustainability playing a function in promoting cooperation in the local community, in the collective celebration, in the construction of identity, in the revitalization of the territory, in the increase of resilience, in the connection of people with their environment and as a trigger for dynamics of change, among others. But it also underlines the difficulties to make visible its role, the necessity to introduce ecological footprint concerns in the artistic practice and sustainability requirements in the cultural field, specially in Spain. The text thus contributes to the knowledge of the TTM beyond the Anglo-Saxon context and to the appreciation of art as an important tool for cultural change towards sustainability in order to face the biggest challenge of the 21st century: the environmental crisis.

## KEY WORDS

Transitional art, collaboration, Art and Ecology, Public Art, transition to sustainability, Transition Town Movement, Dialogical Practice, Transition Network.

## RESUM

La tesi defén la necessària aportació de les humanitats en processos de transformació cultural cap a la sostenibilitat i, més en concret, aprofundeix en els projectes que des de l'art s'estan portant a la pràctica. Ens basem en la capacitat de la creació artística per tal de potenciar la conscienciació ambiental i la transformació social, entre altres funcions, fent èmfasi en ferramentes com l'empatia i la col·laboració. Per a mostrar aquest nou rol dels creadors amb la societat, ens situarem en contextos de transició a la sostenibilitat entesa en sentit ampli, així com en el Moviment de Ciutats i Pobles en Transició (MCT), sorgit en Regne Unit l'any 2005. Sent el dit país pioner en MCT, revisarem una recopilació de casos continguts en la publicació *Playing for time. Making art as if the world mattered* (Neal, 2015) i pertanyents a la xarxa internacional Transition Network, per a centrar-nos més en concret en els exemples que responen als nostres criteris de selecció. Atés que la majoria d'estudis sobre la transició se centren en casos anglosaxons (Haxeltine i Seyfang 2009; Bailey t'al. 2010; Aiken 2012; Neal, 2013), establim un paral·lelisme amb les iniciatives actuals de la Xarxa de Transició a Espanya, destacant el cas d'Almócita (Almeria). D'altra banda, també s'analitzaran propostes artístiques al marge del MCT com *Nithraid* i *Dundee Urban Orchard* en Regne Unit i, a Espanya, *Biodivers*, El Cubo Verde i *Aula-R* entre altres.

La metodologia d'investigació es basa tant en tècniques qualitatives com enquestes i entrevistes, com en la Investigació Acció Participativa implicant-nos en alguns dels projectes estudiats, així com en la pràctica artística personal en els casos de *Biodivers* i *Aula-R*. Seguint l'experta en art públic Suzanne Lacy, s'analitzaran aquestes propostes basant-se en la participació, la intenció dels creadors, els resultats, l'estètica, els punts de tensió i punts clau,

la influència del finançament i les funcions que exerceixen. A més comprovarem com responen aquests casos als principis del *transitional art*, definits per l'autora Lucy Neal (2015).

Com a resultat mostrarem la funció de l'art en el foment de la cooperació en la comunitat local, en la celebració col·lectiva, en la construcció d'identitat, en la revitalització del territori, en l'augment de resiliència, en la connexió de les persones amb el seu entorn i com a desencadenant de dinàmiques de canvi, entre altres funcions. Però també se subratllen les dificultats per a fer visible el seu paper, la necessitat d'introduir les preocupacions de l'empremta ecològica en la pràctica artística i els requisits de sostenibilitat en el camp cultural, especialment a Espanya. El text contribueix així al coneixement del MCT més enllà del context anglosaxó i a la valoració de l'art com a important ferramenta per al canvi cultural cap a la sostenibilitat que necessitem.

## PARAULES CLAU

Art transicional, art i ecologia, art públic, transició a la sostenibilitat, Moviment de Ciutats i Pobles en Transició, pràctica dialògica, Xarxa de Transició.

1 Traducido por «En el borde de la investigación» o «al borde» refiriéndose al lado más adelantado que abre camino (traducción de la autora).

2 Estos proyectos artísticos colaborativos en los que participamos como miembro de la asociación universitaria Aulabierta se puede consultar en la tesis de Antonio Collados Alcaide (2012) *Laboratorios artísticos colaborativos: Espacios transfronterizos de producción cultural. El caso de Aulabierta en la Universidad de Granada*. Universidad de Granada. Disponible en: [digibug.ugr.es/bitstream/10481/35152/1/21168763.pdf](http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/35152/1/21168763.pdf). También se pueden consultar algunos vídeos de los proyectos en: <https://www.dailymotion.com/video/x5q8qf>

# CAPÍTULO 1. EL LUGAR DEL ARTE EN EL CONTEXTO DE LA CRISIS ECOLÓGICA

## 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación se inserta dentro de la línea de investigación Arte, Entorno y Sostenibilidad del Centro de Investigación de Arte y Entorno (CIAE) de la Universitat Politècnica de València (UPV). Ha sido realizado gracias al programa de *becas predoctorales VALi+d de la Consellería de Educación Cultura y Deporte de la Generalitat Valenciana* (ACIF/2014/002). Durante su desarrollo también ha sido beneficiado con una beca de estancia de investigación de seis meses de la misma Consellería, dentro del subprograma: *Becas para estancias de contratados predoctorales en centros de investigación fuera de la Comunitat Valenciana* (BEPFI-2016) en la Gray's School of Arts de la Universidad Robert Gordon de Escocia, bajo la supervisión de la Profesora Anne Douglas, investigadora principal del grupo *On the Edge Research*<sup>1</sup> (OTE).

Se trata de una investigación transdisciplinar que explora la aportación del arte y el papel de los artistas en los procesos de transición hacia la sostenibilidad. Varias motivaciones nos empujan en esta dirección de estudio: por un lado superar la cosmovisión cartesiana, disciplinar y segmentada de las aproximaciones más frecuentes a la complejidad de la crisis ambiental, la cual demanda nuevas perspectivas transdisciplinares que incluyan el diálogo de saberes científicos y no científicos, agrupados en un nuevo paradigma civilizatorio vertebrado por la sostenibilidad. Por otro, la escasa valoración por parte de las disciplinas científicas, el público, las instituciones y los movimientos de base, entre otros, de la aportación del arte y los artistas a la transición hacia una sociedad sostenible, más allá de su papel estético o ilustrador. En el origen de esta tesis se halla nuestra trayectoria personal iniciada con la licenciatura en Ciencias Ambientales (1998-2002) por la Universidad de Granada (UGR). Se continúa con la licenciatura en Bellas Artes, (UGR) (2007-2012) durante la cual colaboramos en acciones artísticas colectivas (varias con un enfoque ecológico) donde la participación era el eje de los proyectos<sup>2</sup>. Se prolonga con la formación adquirida en el desarrollo del Proyecto Final del *Máster Oficial de Producción e Investiga-*

*ción Artística* de la UPV titulado: *Arte público de enfoque ecológico. Análisis de resultados según Suzanne Lacy. Producción propia como artista experimentador, informador, analista y activista, 2013*, en el que se realizó una aproximación al estudio de la utilización del arte público colaborativo como herramienta para tratar cuestiones de carácter ecológico con un objetivo de concienciación y transformación social. Finalmente la tesis se centra en su desarrollo en el estudio de herramientas artísticas para el fomento de la empatía y la participación, dotando al arte de nuevas funciones en proyectos que abordan la transición hacia la sostenibilidad. Hemos estudiado la relación entre creación, emoción y empatía a través de autores como Kathinka Evers, Tonia Raquejo y Reiko Goto. En concreto, hemos abordado el estudio del arte público colaborativo acotado al enfoque artístico ecológico, de la mano de autoras como Suzanne Lacy, Lucy Lippard, Nina Felshin, Paloma Blanco, Anne Douglas y Wallace Heim, basándonos en el marco teórico de ensayistas como Edgar Morin, Jorge Riechmann, Carlos Taibo, José Albelda, Fernando Arribas, Richard Sennet, David Haley, Chris Fremantle y artistas como Lucy Neal, Newton y Helen Mayer Harrison, Lucía Loren, Reiko Goto y Tim Collins. La aproximación a estos autores nos confirma la importancia de trabajar desde un punto de vista transdisciplinar, estando abiertos durante la investigación y creación artística a la colaboración con expertos de otras disciplinas, pero también con los no expertos, para abordar la multifacética crisis ambiental desde las ciencias y las humanidades, desde el conocimiento académico y los saberes colectivos. Investigadores como Antonio Turiel, Ferran Puig, Ernest García o Rob Hopkins nos introducen en la urgente cuestión del pico del petróleo, el cambio climático, el agotamiento de los recursos, la resiliencia y la adaptación al nuevo escenario climático. Son éstos últimos los principales puntos a tratar desde la transición a la sostenibilidad, y serán parte de los criterios de selección de casos de estudio.

Nuestra hipótesis inicial se basa en demostrar la capacidad del arte para potenciar la concienciación ambiental y la transformación social, entre otras funciones, mediante el fomento de la empatía y la participación en proyectos multidisciplinares relacionados con la transición. Partimos de la asunción de la crisis del sistema político, económico y de pensamiento actual, y del conocimiento de los límites de la naturaleza en relación a los actuales modelos de desarrollo. Como consecuencia, se hace necesario un cambio profundo del paradigma del progreso en la vía de la sostenibilidad. La gravedad de este conflicto eco-social exige la participación desde todas las disciplinas para lograr un cambio cultural, sistémico y duradero. La colaboración transdisciplinar que preconiza Morin en su teoría de la complejidad, supone un necesario desafío a la tendencia educativa especialista en el contexto global. En el caso del arte, constatamos que

3 Estas ideas fueron además comentadas y traducidas durante las conferencias impartidas en Valencia en 2016 por Douglas en la Acción de internacionalización en doctorado dentro del seminario «Tiempos de transición. El lugar de las humanidades antes la crisis socio-ecológica global», organizado por el I+D «Humanidades Ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles» del que formamos parte del equipo investigador desde 2015.

4 Es necesario aclarar qué vamos a entender en este texto como *Transition Towns*, iniciativas de transición y Movimiento de Ciudades y Pueblos en Transición. Según Juan del Río, cofundador en España de la Red de Transición española, al inicio, estos grupos que nacieron en pequeñas localidades como Kinsale (Irlanda) y Totnes (Inglaterra) se denominaron *Transition Towns*. Pero en seguida se le unen barrios, ciudades, universidades, calles, etc. de modo que el término quedó obsoleto. Cuando decimos *iniciativas de transición*, nos referimos a estos grupos locales independientemente de su escala, ámbito y tipología. Cuando hablamos de Movimiento de Ciudades y Pueblos en Transición, Movimiento de Transición o MCT nos referiremos al conjunto de todas las iniciativas de transición que forman parte del movimiento a nivel mundial y las redes en que se organizan como *Transition Network* o la Red de Transición española (J. del Río, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017).

comienza a ser mejor reconocida su capacidad para implicarse en la acción cotidiana y de hibridarse con otras disciplinas, como la ecología. Siguiendo a Morin, consideramos la colaboración entre artistas, humanistas y científicos un paso evolutivo cultural necesario para que la humanidad supere esta crisis multifactorial. El estudio del arte colaborativo con enfoque ecológico en el panorama español y anglosajón, nos señala claramente la trandisciplinaridad como una importante vía de actuación social para los creadores. Creemos pertinente, en este escenario de urgencia, estudiar la capacidad de los artistas para crear nuevos relatos positivos de cambio y transición, frente al escenario de colapso socioambiental que se avecina. En este nuevo contexto, la investigación artística se enfrenta al desafío de consolidar sus propios modelos alternativos al marco investigador dominante neopositivista, el cual no se articula satisfactoriamente con la investigación en arte (Douglas *et al.*, 2016)<sup>3</sup>. Los paradigmas de investigación crítico y participativo, junto a la investigación artística basada en la práctica, son los modelos que hemos usado a lo largo de este estudio. La estancia de investigación en el grupo *OTE* nos ha aportado una perspectiva de autoanálisis de la propia acción investigadora, otorgando valor a técnicas cualitativas como la narración o la inducción, además de la cuantificación o la deducción como criterios de la investigación.

Entre la gran diversidad de experiencias actuales para fomentar el cambio cultural, destacamos la trayectoria del Movimiento de Ciudades y Pueblos en Transición (MCT)<sup>4</sup> y las Redes de Transición. Su advenimiento supone un campo de exploración nuevo para los artistas, permitiendo fomentar la cooperación y crear nexos emocionales vinculados a la concienciación ambiental como medio de transformación de la sociedad. La principal aportación de estas iniciativas para nuestro trabajo es el hecho de que nos señalan ejemplos reales y contemporáneos de nuevas formas de actuación democrática alternativas a la organización política actual, que parten de la acción comunitaria y que recogen objetivos de reducción de la huella de carbono, aumento de la resiliencia y visión «glo-cal» entre otros. Algunos artistas han comenzado a trabajar junto a estos grupos generando nuevos modos de colaboración artista-público. Como veremos en el apartado 2.1, necesitamos relatos positivos de cambio, como los que se aglutinan bajo el paraguas de los movimientos de transición (Totnes, Brixton, etc.), que añadan a la actual «cultura de las expectativas» dominante, una «cultura de la esperanza» (Douglas, 2016b, p. 1). A este respecto, Taibo resalta la importancia decisiva de estos nuevos modelos de actuación social en el documental *Stop rodando el cambio* (Ordoñez de Tena *et al.*, 2012, sec. 1h 11 m 45 s). Es por ello que este estudio se propone exponer las funciones del arte en la transformación social

hacia la transición, recopilando historias inspiradas desde o desarrolladas a través del arte en ocasiones en colaboración con grupos e iniciativas de transición, entendidos como ciudadanía autoorganizada.

Para ilustrar nuestra hipótesis realizamos una compilación, análisis y estudio crítico de casos en España y en Reino Unido en los que se emplea el arte como estrategia de fomento de la empatía hacia la biosfera —entre otras funciones que veremos en los capítulos tres y cuatro— en municipios o iniciativas de transición a la sostenibilidad en sentido amplio, estén adheridos o no al MCT o a la Red de Transición. El objetivo es estudiar las distintas formas en las que el arte está aportando nuevas respuestas a los problemas ambientales, sociales o económicos de estas comunidades, fomentando prácticas más sustentables. Analizaremos críticamente los resultados de estas acciones, teniendo en cuenta que no siempre aspiran a resultados directos y medibles, tal y como explican los Harrison al respecto de sus obras:

*No puedes cambiar a las personas cuando les das información. La información se introduce en la cabeza y queda allí. Freud decía que solo se puede cambiar el comportamiento cuando se tiene la sensación de ¡ajá! de algo que te ha impactado emocionalmente. Un aspecto básico respecto a nuestro arte es que alcanza a las personas a un nivel más profundo que las palabras o las imágenes pasando a través. ¡Son palabras e imágenes que resonarán en la mente!*<sup>5</sup> (Helen M. Harrison, 2008, citado en Goto Collins, 2012, p. 138).

En esta tesis se trabaja desde un concepto amplio la idea de *arte*, en la línea de la *escultura social* iniciada por Joseph Beuys. Asimismo, se sobrepasa la idea del artista protagonista, en favor de la coparticipación creativa y la coautoría con el público. El carácter colaborativo sumado al enfoque ecológico, constituyen características artísticas relativamente innovadoras que acotan la bibliografía relacionada, pero que son fundamentales en este estudio. Nuestra experiencia en proyectos anteriores (Aulabierta, proyecto final de master: *Aula-R*, entre otros), nos empuja a sostener la hipótesis de que la colaboración en la obra facilita la empatía y concienciación de los participantes y, por tanto, un mayor asentamiento de los cambios perceptivos y comportamentales por lo que, indirectamente, educa a través de la implicación y el entorno.

5 Traducción de la autora del original: «you cannot change people when you give them information. Information goes in the head and it stays there. Freud said you can only change behaviour when you have the “a-hah!” sensation of something that has really struck you emotionally. The basic thing about our art is that it reaches people at a level deeper than just words passing through or images passing through. They are images and words that will resonate in the mind!».

La metodología que planteamos responde a una estructura orgánica donde los diferentes ensayos prácticos, con sus resultados específicos, son sumatorios, y la localización y estudio de casos van conformando progresivamente el conjunto de la tesis doctoral. La concesión de la beca de estancia de investigación nos ha permitido tomar contacto con otros grupos de investigación a nivel internacional, en especial en el contexto anglosajón. La estancia ha facilitado el contacto directo con las fuentes de referencia, realizando entrevistas a varios especialistas, filósofos, teóricos, académicos y artistas como Anne Douglas, Chris Fremantle, Dave Pritchard, David Haley, Matt Baker, Robbie Coleman, Jan Hogarth, Reiko Goto, Tim Collins, Jonathan Baxter, Open Jar Collective y Mike Bonaventura, entre otros. También ha hecho posible la visita y exploración de diversos proyectos como *Soil Fictions* (Suelos ficticios), *Nithraid* (Carrera del Nith), *Dundee Urban Orchard* (Huertas urbanas de Dundee) y *Grizedale*. Nos ha ayudado a clarificar los límites de la acción artística entendiendo que los artistas no solo pueden enfocarse hacia la búsqueda de soluciones, sino también plantear nuevas cuestiones o imaginar alternativas. Además nos ha impulsado a ampliar los horizontes de estudio, abierto nuevas vías y preguntas y, por tanto, consideramos que ha sido determinante para el desarrollo de esta tesis.

Así mismo, han resultado cruciales las experiencias llevadas a cabo en colaboración con el CIAE a lo largo de la beca de investigación: desde la coordinación y asistencia a cursos, jornadas y seminarios, redacción de artículos, comunicaciones y posters, hasta la participación en convocatorias artísticas y exposiciones. En concreto destacamos tres actividades por orden cronológico: la coordinación del *Diploma de Especialización en Sostenibilidad, Ética Ecológica y Educación Ambiental* desde su puesta en marcha en 2015 hasta la actualidad; la participación en la organización de las jornadas *Ecoframes* sobre documentales de transición en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en 2015; y la participación en el equipo de trabajo del I+D+i *Humanidades ambientales: estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles*. En el contexto de este último proyecto hemos participado en el seminario *Tiempos de transición. El lugar de las humanidades antes la crisis socio-ecológica global*, Valencia 2016; hemos asistido al Congreso *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*, Madrid 2017 y participado en el *Congreso Internacional de humanidades ambientales. Relatos, mitos y artes para el cambio*, Alcalá de Henares, 2018. Por último, mencionar también nuestra participación en las jornadas: *Crear para cambiar. Encuentro sobre prácticas artísticas y sociedades en transición* dentro del contexto de la exposición *HYBRIS* en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), en 2017. El conjunto de estas actividades complementa el desarrollo de la tesis, aportando tanto experien-

cias prácticas como conocimiento de nuevos autores y contacto directo con las fuentes de esta investigación, permitiendo profundizar en el campo de estudio.

La tesis se estructura en seis capítulos. En el primero presentamos nuestra hipótesis de estudio, objetivos y metodología y profundizamos en el estado de la cuestión ahondando en las raíces de la crisis ecológica. Presentaremos el concepto de transición, el MCT y su relación con el arte antes de profundizar en la relación de la emoción, la empatía y la concienciación ambiental. Será necesario definir previamente al capítulo dos, los conceptos de arte ecológico, arte público y arte transicional, para poder estudiar sus puntos en común y posicionarnos. En el segundo capítulo presentaremos nuestra área de estudio, los criterios de selección de casos y las funciones del arte que hemos detectado a lo largo del estudio. En el capítulo tres nos centraremos en analizar ejemplos artísticos dentro de la Red de Transición española y anglosajona. Para ello nos basaremos en las recomendaciones de Lacy al respecto del análisis de obras de arte público tomando en cuenta la participación, los puntos de tensión y puntos clave, la intención de los artistas, la efectividad, la estética y la ética para concluir las funciones que estos proyectos están realizando en sus contextos y sus efectos en el entorno social y físico. Profundizaremos en la importancia de la cooperación para la transición ecosocial y cómo activarla desde el arte y comprobaremos si los principios del *arte transicional* se están cumpliendo en estos casos y en los del siguiente capítulo. En la cuarta sección entraremos a analizar del mismo modo que en el título anterior los casos de estudio seleccionados fuera de la Red de Transición tanto en España como en Reino Unido, para obtener unas conclusiones parciales sobre las consecuencias de estos proyectos artísticos en sus entornos y su adecuación al arte transicional. Para el quinto capítulo realizaremos una comparativa de resultados de todos los casos seleccionados entre sí y de los casos dentro de la Red de Transición con los que no pertenecen a la misma. Las observaciones parciales obtenidas nos servirán para preparar las conclusiones finales que se presentan en el capítulo seis, y que demuestran que el arte colaborativo de enfoque ecológico tiene mucho que aportar y varias funciones que cumplir en la transición a la sostenibilidad.

### 1.1 LAS RAÍCES ECONÓMICO-SOCIALES DE LA CRISIS ECOLÓGICA

Para comenzar con este estudio primero debemos enmarcarlo dentro del contexto de crisis ecológico-social actual, para después describir el concepto de transición a la sostenibilidad y

las prácticas culturales y estudios científicos sobre los que basaremos nuestra investigación. La crisis ecológica es probablemente el problema más global al que se ha enfrentado la humanidad en su historia. Afecta en mayor o menor medida a toda la geografía, todos los sectores y todas las facetas de la vida desde la alimentación a la reproducción, desde el trabajo a la libertad, desde el embarazo al fallecimiento, desde la educación al ocio. En un planeta de recursos finitos, hemos topado con los límites del crecimiento que ya preveía el Informe Meadows en 1972. No hay otras tierras que explotar, otros recursos, otras poblaciones. Como «viajeros de la misma nave Tierra» (Boulding, 1966), no tenemos otro puerto al que dirigirnos y no hay salida tecnológica que nos salve ni milagro al que recurrir. La imposibilidad de revertir el calentamiento global y el pico del petróleo, dibujan un escenario futuro de colapso energético según investigadores como Riechmann, Turiel o Ferran Puig. La extracción de hidrocarburos ha alcanzado su máximo (Turiel, 2017) y aunque se paralizara ahora mismo la producción de CO<sub>2</sub>, la inercia del cambio climático es imparable con este historial de emisiones (Puig, 2016). Para los autores estudiados, ha finalizado ya el período de reacción en el que un decrecimiento global ordenado podría devolver el equilibrio a los ecosistemas y evitar el calentamiento global (Riechmann, 2015). La realidad actual sin precedentes históricos no nos deja otra opción que aprender a adaptarnos para perdurar ante el colapso como preconizan, además de los anteriores, Sèrge Latouche o Carlos Taibo (2011) o en otras palabras, «fracasar mejor» según Riechmann (2013).

Pero esta no es solo una crisis de los ecosistemas naturales, sino una crisis sistémica mucho más profunda y multifactorial, de la cosmovisión capitalista y de su sistema sociopolítico, como sostiene Albelda (2017a) y Riechmann: «Los problemas medioambientales son en realidad problemas socioecológicos» (2005a, p. 25). «¿Todavía podemos salvar el mundo? (...) Técnicamente aún sería posible sí, pero política y socialmente todo indica que no...» (Riechmann 2015, 0:49:55). Además es una crisis de la propia identidad del ser humano, que se ha vuelto en palabras de Morin «extranjero del mundo», desde que el sistema cartesiano de conocimiento impusiera su cosmovisión antropocéntrica de la naturaleza como objeto a dominar, parcelar, simplificar y ordenar. Esta reducción de sistemas completos a sus unidades constituyentes, así como la división disciplinar a que dio lugar, representaron un avance metodológico importante para la ciencia, que permitió ganar «foco y rigor [...] pero son insuficientes» (Raskin *et al.*, 2006, p. 50). La dinámica del aprendizaje se ve sometida a la hegemonía de la triada Ciencia-Tecnología-Economía, que margina a las Humanidades y a todo conocimiento fuera de la Academia. Según el filósofo, físico e investigador de la transición, Paul Raskin, «Un enfoque interdisciplina-

rio en torno a modelos holísticos debe complementar ahora el programa reduccionista» (2006, p. 50). Es, por tanto, un fenómeno tanto físico como cultural que debe ser abordado desde todas las disciplinas del conocimiento y desde todos los saberes, constituyan o no una disciplina. Numerosos agentes se cuestionan la importancia de la cultura en la sostenibilidad, así como el papel de la sostenibilidad en la misma. El investigador en cultura y desarrollo y director de la cátedra Unesco Alfons Martinell<sup>6</sup> destaca, sin embargo, la ausencia explícita (solo transversal) de lo cultural dentro de los diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de la Agenda 2030 (2018). Él mismo, señala la necesidad de reconocer desde los ODS la capacidad de la cultura en general, y del arte en concreto, para promover una transformación ecosocial. En esta tesis trataremos de visibilizar la aportación del arte a la sostenibilidad, lo cual refuerza la propuesta de incluir la cultura abiertamente en los ODS:

*En las raíces de la crisis no está la interacción del hombre con la naturaleza, sino cómo los hombres interactúan entre sí: por ello para resolver los problemas ambientales debemos resolver los problemas de pobreza, injusticia racial y guerra* (Barry Commoner y Virginio Bettini, citados en Taibo, 2011, p. 131)

No es objetivo de esta tesis relatar los numerosos y conocidos problemas ambientales que nos acucian, sino más bien todo lo contrario, hablar de las oportunidades que tienen los artistas de contribuir a la sostenibilidad, en medio de una sociedad que se niega a aceptar lo inevitable y se empeña en equiparar progreso y bienestar a crecimiento económico. La situación es insalvable mientras el eje central alrededor del cual se tomen las decisiones políticas, económicas, sociales e incluso éticas sea el mercado y no el respeto a la vida, el reequilibrio y la sostenibilidad. «Si se quiere cambiar un modelo de desarrollo se tiene que cambiar el poder que lo sustenta» (Casanova, 2004, p. 26). Y el poder imperante actualmente es el de la cosmovisión capitalista instituida en el crecimiento económico exponencial continuo basado en la supuesta infinitud de los recursos del planeta. Por el contrario, aceptar los límites de los recursos, consecuencia de vivir en un «mundo lleno» (Goodland *et al.*, 1997), es una postura más realista, según indicaron hace décadas los economistas ecológicos Herman E. Daly (1997) y Kenneth Boulding (1966). Como Ernest García explica, hemos llegado al punto de la *translimitación*, es decir, que el consumo de

<sup>6</sup> Alfons Martinell profesor de la Universitat de Girona, desarrolla en conferencia estas ideas durante las Jornadas de sostenibilidad en instituciones culturales 2018. Véase más información en <http://reds-sdsn.es/ii-jornadas-sostenibilidad-e-instituciones-culturales-impulsando-una-gestion-cultural-mas-sostenible>.

7 Un esclavo energético es una manera de medir, a escala humana, la energía consumida por cada persona. «En los años noventa del siglo XX, el habitante promedio de la Tierra tenía a su disposición “20 esclavos energéticos” que no cesaban un instante de trabajar» (es decir: ese habitante promedio empleaba la energía equivalente a 20 humanos que trabajasen 24 horas al día, 365 días al año) (Riechmann, 2005b, p. 217).

los recursos y de la energía supera la capacidad de carga del planeta (García, 2006). En realidad «El cambio de perspectiva esencial estriba en reconocer que el medio ambiente no forma parte de la economía, sino que la economía forma parte del medio ambiente» (Riechmann, 2005a, p. 26). Sin embargo, la sociedad en general sigue crédulamente la idea de que el crecimiento económico, independiente de los límites de los recursos y representado por el Producto Interior Bruto (PIB), nos reportará la felicidad deseada, mejorará la cohesión social, creará empleo y distribuirá los recursos de la mano del mercado y del Estado. Cuando, en realidad, no es una medida completa ni justa: ignora las desigualdades de género, el grado de libertad de sus ciudadanos, el trabajo invisible no remunerado (como el trabajo doméstico) y tampoco contabiliza los beneficios que nos otorga el capital natural o inmaterial (Taibo, 2011). Los que preconizaban la libertad a través del mercado, ahora nos someten a sus implacables leyes que no contemplan la variable ambiental en la ecuación, no internalizan los costes ambientales, ignoran las enormes desigualdades, las injusticias, el desigual reparto de riquezas y el horizonte de colapso hacia el que la humanidad creciente se avecina. Agobiados por el crédito, tentados por la publicidad y condenados por la obsolescencia programada, la tecnologización de nuestras vidas y el hiperconsumo parecen la salvación (y a la vez condena) de la humanidad. Nada más lejos de la realidad, la brecha de desigualdad de ingresos, poder y género ha aumentado, según el informe de 2011 del Índice de Desarrollo Humano (IDH) del Programa las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Además, numerosos estudios empíricos en las sociedades occidentales demuestran que, superado cierto nivel de bienestar, un aumento de los ingresos no tiene correspondencia directa con el aumento de la felicidad (Inglehart y Klingeman, 2000, p. 171), produciéndose la llamada paradoja de Easterlin (Riechmann, 2011, p. 26). Es más, en algunos casos, esa sensación retrocede al aumentar los factores de estrés (Linz, Riechmann y Sempere, 2007b). Investigadores como Manfred Linz, del instituto Wuppertal (donde dirige el proyecto de investigación *Ecosuficiencia y calidad de vida*), señalan que en los países ya desarrollados el crecimiento será lineal y bajo, y desde luego no el suficiente para resolver los problemas de desempleo. Algunos autores como Ricardo Almenar (2016) piensan que habrá que poner en práctica otras medidas como el sueldo mínimo universal, el reparto del trabajo o la disminución de la jornada laboral. Otros como Jorge Riechmann, justo lo contrario, que a medio plazo, la minimización de fuentes de energía baratas con altas tasas de retorno energético (TRE), reducirá el número de «esclavos energéticos»<sup>7</sup> (Riechmann, 2015) y, por tanto, aumentará la necesidad de trabajadores reales que suplan el trabajo que la disminución de potencia energética no pueda satisfacer. En cualquier caso, las empresas deberán adaptarse

al decrecimiento buscando «beneficios óptimos y no beneficios máximos» (Linz, Riechmann y Sempere, 2007b, pp. 15-17).

Economistas como Boulding, Nicholas Georgescu-Roegen y Daly desde los años 60 y Latouche y Naredo en la actualidad, vienen advirtiendo de estos hechos. La (eco)eficiencia (mejor aprovechamiento de los recursos) y la coherencia (uso de tecnologías compatibles con la naturaleza como la solar, eólica, etc.) no serán suficientes para cubrir los pronósticos de consumo de un modo completamente sostenible y para una población creciente (Linz, Riechmann y Sempere, 2007a, pp. 7-10). Los escenarios futuros posibles se gradúan, según el *Global Scenario Group*<sup>8</sup> (GSG), desde ignorar la situación y continuar creciendo al mismo ritmo (mundo convencional), lo cual puede condenar a la humanidad a un rápido declive como especie (barbarie), hasta frenar radicalmente nuestro consumo y virar el timón en el lento y ya inalcanzable camino del reequilibrio de los ecosistemas (la gran transición). En cualquier caso, todos los modelos posibles entre estas dos opciones tienen dos puntos en común inevitables a estas alturas. El primero es aceptar y asumir que se ha sobrepasado de forma irreversible el punto de equilibrio. El segundo, es consecuencia del anterior: la única forma de continuar en el planeta es decrecer. Así numerosos autores Riechmann (2004), Latouche (2009), Taibo (2011), Linz (2007a) proponen la idea del decrecimiento y la suficiencia (menor consumo de recursos y energía disminuyendo la demanda de bienes), como una matriz de alternativas al crecimiento continuo. «El decrecimiento es el único debate que tiene sentido» dice Turiel (2017). La cuestión ahora es cómo decrecer, si rápidamente como en la primera opción, por agotamiento de los recursos, o lentamente, por adaptación a los nuevos escenarios, aunque no logremos de nuevo el reequilibrio y el colapso de nuestro actual sistema sea ya inevitable (Riechmann, 2014). Vamos a centrarnos en la segunda, y menos probable, alternativa. Pero dicho camino nos exige un cambio drástico y urgente de cosmovisión, es decir, una auténtica revolución cultural, como anunciaba Guattari en *Las tres ecologías* (1996). Revolución que terminaría con la actual separación ciencia-humanidades y que colocaría a las artes y demás disciplinas humanistas entre los promotores de esa revolución. Esta cultura, en opinión de Guattari, no puede ser otra más que una cultura ecológica, que supere el papel de modelo y se introduzca en la experiencia cotidiana como una forma asumida y asimilada (1996). Sin embargo, estos cambios drásticos de inercia sociocultural son difíciles de activar sin un detonante potente, especialmente en el caso de la crisis ambiental, cuyos efectos son a veces minimizados por ser lejanos, invisibilizados o influidos por una visión negacionista como muestra el documental *Before the Flood* (Fisher, 2016). El decrecimiento propone un es-

8 Para más información sobre los escenarios de futuro véase el trabajo de la red *The Great Transition Initiative (GTI)* en <http://www.greattransition.org/explore/scenarios> originada en 2003 a partir del *Global Scenario Group* (1995) en [http://www.gsg.org/scenario\\_descriptions.html](http://www.gsg.org/scenario_descriptions.html), que clasifica estos escenarios en tres tipos: Mundo convencional, barbarie y gran transición, con dos subtipos cada uno. Véase también la publicación Raskin, P., Banuri, T., Gallopín, G., Gutman, P., Hammond, A., Kates, R. y Swart, R. (2006) *La gran transición: La promesa y la atracción del futuro*. Santiago de Chile: Naciones Unidas. Disponible en: [http://greattransition.org/documents/Great\\_TransitionsSPANISH.pdf](http://greattransition.org/documents/Great_TransitionsSPANISH.pdf) (Accedido: 20 de enero de 2018).

tilo de vida que contesta al capitalismo (Taibo, 2011): apostar por lo local, lo pequeño, lo lento, asumir los costes ambientales de todos nuestros actos y consumir menos, entre otras acciones. Un desafío poco tentador para países emergentes seducidos por la publicidad del mundo occidental. Taibo alerta del cuidado que debemos prestar para no espantar a esos nuevos sectores de población en crecimiento (Taibo, 2011). Linz coincide en la preocupación y propone que ciertos sectores se verán atraídos por «un bienestar más equilibrado en cuanto a bienes, tiempo y relaciones; más autodeterminación, concordancia entre las convicciones y la propia vida» pero para el resto que no sea suficiente, propone afrontar este cambio de vida desde la perspectiva de recibir una «recompensa negativa: evitar pérdidas, alejar males» (Linz, Riechmann y Semper, 2007, p. 14). Según afirma Linz, un gran número de importantes experiencias muestran que un estilo de vida autolimitado, lejos de considerarse una vida pobre, contiene facetas de gran atractivo.

La teoría del decrecimiento, el pico del petróleo y el colapso energético son ejes centrales de los proyectos de transición que están comenzando a aparecer en todo el planeta, como veremos en el siguiente apartado. Pero el problema es que la crisis ecológica sigue siendo un tema marginal en las agendas políticas, incluso en periodos electorales como el vivido en España en 2016. Según Jorge Riechmann no parece realista pensar que el decrecimiento o el colapso vayan a formar parte de los programas políticos de ningún partido de peso actualmente, son muchas las inercias que habría que vencer previamente (2015). Como dijo un ministro francés de medio ambiente: «La crisis ecológica suscita una comprensión difusa, cognitivamente poco influyente, políticamente marginal, electoralmente insignificante» (Latouche, 2006, citado en Taibo, 2011, p. 139).

## 1.2 RETOS Y OBSTÁCULOS PARA LA TRANSICIÓN A LA SOSTENIBILIDAD

Hoy en día la transición es motivo de investigación desde distintos campos de estudio, sobre todo desde la gestión de sistemas, la innovación (social o tecnológica) y la gobernanza, entre otros. Es por ello que consideramos necesario aclarar a qué aspectos y contextos nos vamos a referir en este estudio. El origen del concepto de transición a la sostenibilidad se encuentra en el término *The Great Transition* (La gran transición), aparecido por primera vez en el libro de

Boulding *El significado del siglo veinte-La gran transición*<sup>9</sup> (1964). La idea fue posteriormente desarrollada por el GSG<sup>10</sup> a lo largo de numerosos informes que cristalizan en el foro internacional *Great Transition Initiative. Towards a Transformative Vision and Praxis*<sup>11</sup> (GTI). Actualmente es motivo de estudio para otras múltiples redes como *Sustainability Transitions Research Network*<sup>12</sup>, *Transition Research Network*<sup>13</sup>, centros de investigación como *Leading Institute for Sustainability Transitions-DRIFT*<sup>14</sup> en Holanda u organismos internacionales como la Unión Internacional de Conservación de la Naturaleza (UICN). En conjunto contribuyen a un creciente diálogo en torno a su teorización, modelización y puesta en práctica. El instituto DRIFT la define como «un proceso de cambio fundamental e irreversible en la cultura, las estructuras y las prácticas (institucionales) de una sociedad»<sup>15</sup>. Por otra parte, la UICN en su informe de 2008 *Transición a la Sostenibilidad: hacia un mundo humanitario y diverso*, hace un profundo análisis de la situación que hemos considerado central en este estudio y nos ayudará a conformar nuestra selección de casos. Este informe señala la necesidad de una revisión del concepto «desarrollo sostenible»<sup>16</sup> así como de «sostenibilidad» e incluso del movimiento ambientalista, para superar los retos de esta era del *Antropoceno* definida por Paul Crutzen (Steffen *et al.*, 2011). Desde la aparición del concepto «desarrollo sostenible» en la Estrategia Mundial de Conservación publicada por la UICN, World Wide Fund (WWF) y el Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA) en 1980, el término «sostenibilidad» ha sido redefinido en diversas ocasiones (UICN *et al.*, 2012), incorporando preocupaciones de distintos sectores. Desgraciadamente, se comenta en este texto, en la actualidad, el desarrollo sostenible hace más hincapié en la ecoeficiencia, la tecnociencia o en políticas de regulación, que en incitar los verdaderos cambios en el orden global que necesitamos (Adams y Jeanrenaud, 2008; Riechmann, 2005a). Así, 38 años después, parece que aún no hemos logrado acercarnos a responder la pregunta de cómo lograr la «sostenibilidad». Actuar como siempre no es una opción, nos enfrentamos a una situación única en la historia de la humanidad con las mismas herramientas que precisamente nos han abocado a ella. No hay modelos ni guías sobre lo que está por venir, ni tampoco soluciones simples o exclusivamente tecnológicas. «Los retos son muy grandes para un solo sector, país o estrategia única que los resuelva» (Adams y Jeanrenaud, 2008, p. 2). Por ello, necesitamos actuar colectivamente, a todas las escalas desde individuos, comunidades y gobiernos, y desde todas las disciplinas, incluido el arte, para redefinir nuestros sistemas económicos, sociales y políticos ajustándonos a la urgencia y los límites reales del planeta.

9 Originalmente titulado: *The Meaning of the 20th Century – The Great Transition*.

10 El *Global Scenario Group* (GSG) es un cuerpo internacional de profesores y científicos convocado en 1995 por el Instituto Tellus y el Instituto Ambiental de Estocolmo para examinar las condiciones requeridas para la transición hacia una sociedad global sostenible. Ha evolucionado en el actual *The Great Transition Initiative* (GTI) desde 2003 y en 2014 se ha reconvertido en un foro de discusión y debate y una revista de estudios sobre la gran transición. Véase <http://www.greattransition.org/>

11 Para más información véase <http://www.greattransition.org/>

12 Véase en: <https://transitionsnetwork.org/>

13 Véase en: <http://www.transitionresearchnetwork.org/>

14 Véase en: <https://drift.eur.nl/about/transitions/>

15 Traducción de la autora del original: «A transition is defined as a process of fundamental and irreversible change in a society's culture, (institutional) structures and practices».

16 El GSG coincide en esta necesidad (Raskin *et al.*, 2006, p. 10). Para consultar anteriores revisiones del concepto, véase por ejemplo el informe ADAMS, W.M., 2006. *The Future of Sustainability. Re-thinking Environment and Development in the Twenty-first Century* [en línea]. Gland, Suiza: [Consulta: 21 enero 2018]. Disponible en: [www.iucn.org](http://www.iucn.org)



que dio lugar a un debate mundial disponible en [http://cmsdata.iucn.org/downloads/iucn\\_\\_\\_have\\_your\\_say\\_.pdf](http://cmsdata.iucn.org/downloads/iucn___have_your_say_.pdf)

17 Según Sennet comenta citando a Erik Erikson: «la cooperación precede a la individuación: la cooperación es el fundamento del desarrollo humano, en el que aprendemos antes cómo estar juntos que cómo estar separados» Esta afirmación ha sido muy discutida en el último medio siglo pero lo que es indiscutible es que: «en el aislamiento no podríamos desarrollarnos como individuos» (Sennet, 2012, p. 29).

18 Aunque existe la versión en castellano de 2006 que hemos utilizado, el original en inglés de 2002 es la publicación *Great Transition The Promise and Lure of the Times Ahead*.

19 «Los evolucionistas son optimistas en cuanto a que los rasgos dominantes que observamos hoy pueden traer prosperidad, estabilidad y salud ecológica. Los catastrofistas temen que no se resuelvan las tensiones sociales, económicas y ambientales cada vez más profundas, con terribles consecuencias para el futuro del mundo. Los transformacionistas comparten estos miedos, pero creen que la transición global puede ser enfrentada como una oportunidad para crear una mejor civilización. En cierto sentido, representan tres mundos diferentes: un mundo de ajuste paulatino, un mundo de cataclismo discontinuo y un mundo de cambio y renovación estructural» (Raskin *et al.*, 2006, p. 17).

*Somos muchos, y estamos destinados a vivir cerca unos de otros. Tal situación no es necesariamente una condena: podemos y debemos transformarla en una ocasión para mejorar juntos. Pero eso nos exige pensar de otra manera sobre los valores de lo individual y lo colectivo, y en cierta forma nos convoca a reinventar lo colectivo.* (Riechmann, 2005a, pp. 8-9).

Pese a estar genéticamente dotados<sup>17</sup> de habilidades cooperativas para el vínculo social, lo referido en la cita anterior ha de luchar contra la inercia global de la sociedad, puesto que tanto económica, como institucional y culturalmente, se tiende cada vez más al individualismo, al retraimiento, la indiferencia, la desafección y la homogeneización, lo cual debilita la disposición a la cooperación (Sennet, 2012).

Si aceptamos el reto colectivo de cambiar nuestros estilos de vida, la relación entre nosotros y con el entorno a escala global, debemos tener en cuenta la desigualdad existente en el planeta. Así mismo, según el texto de la UICN, el movimiento ambientalista necesita superar los mensajes condenatorios y pesimistas y aportar herramientas prácticas que nos ayuden a adaptarnos, aumentar la resiliencia y estimular la creatividad para afrontar la transformación necesaria. Pero, ¿cuál es esa transformación?, ¿hacia qué debemos cambiar? Es muy importante tener clara una visión de hacia dónde queremos dirigirnos para comenzar la acción. «La visión más la intencionalidad son la libertad que nos lleva hacia adelante, tal como el pasado nos empuja para avanzar» (Raskin *et al.*, 2006, p. 31).

Las investigaciones del GSG sobre los posibles escenarios futuros de transición han dado lugar a la publicación: *La gran transición: La promesa y la atracción del futuro* en 2006<sup>18</sup>, donde se analizan principalmente cuatro escenarios: «Fuerzas del Mercado, Reforma Política, Mundo-Fortaleza y Gran Transición»; que responden a tres corrientes principales de visión de nuestro futuro: evolucionista, catastrofista y transformacionista<sup>19</sup>. No entraremos a describir cada uno, pero baste decir que en esta investigación tendemos hacia el tercer escenario, el enfocado «Gran transición». Éste se construye sobre los rasgos generadores de riqueza del escenario «Fuerzas del Mercado» y sobre el cambio tecnológico propio de «Reforma Política» pero transciende a ambas y añade un tercer ingrediente crucial para nosotros: un cambio de valores hacia una visión global alternativa. «El nuevo paradigma de desarrollo implicará cambios en los estilos

de vida y mayor solidaridad social» (Raskin *et al.*, 2006, p. 43). Esa transformación de valores no es otra cosa que un cambio de conciencia de la ciudadanía. Las organizaciones intergubernamentales, las corporaciones transnacionales, la sociedad civil y los ciudadanos comprometidos dispuestos en organizaciones no gubernamentales, pasan a ser fuentes de cambio claves para los nuevos valores que vislumbra el escenario «Grandes Transiciones» (Raskin *et al.*, 2006, p. 47). Desde este estudio nos interesa especialmente este rasgo, pues es donde entrevemos un campo de acción y un papel de influencia para el arte y la cultura. Pero Raskin advierte de la falta de cohesión y visión positiva en el movimiento ciudadano espontáneo. Nos introduce la incertidumbre al respecto de la capacidad de esta fuerza de organizarse coherentemente y dirigir el cambio desde la base hacia arriba. De ahí la importancia de redes como el MCT, que veremos en el capítulo tres y que tratan de autoorganizar esas voluntades.

Como hemos dicho, no hay respuestas únicas y definitivas que nos guíen, pero ante los retos del cambio climático y el colapso energético, organismos como la UICN han perfilado una hoja de ruta de la transición que tomamos como guía de este estudio. Asimismo, veremos cómo surgen en la sociedad civil respuestas espontáneas en la línea de la transición a la sostenibilidad. Todo ello nos servirá para perfilar nuestros criterios de selección de casos de estudio posteriormente. En el informe *Transición a la Sostenibilidad: hacia un mundo humanitario y diverso* de 2008 la UICN perfila y justifica las transformaciones necesarias:

**QUÉ:** Los tres retos esenciales de la transición son:

1. El desafío de descarbonizar la economía mundial:

- Reorganización de los patrones actuales de consumo mundial a formas menos destructivas, mediante la reducción del uso de recursos naturales y especialmente los combustibles fósiles;
- Reducir el consumo de energía a niveles que puedan ser sostenibles;
- Redistribuir la riqueza hacia los menos favorecidos.

2. El desafío de comprometer el movimiento ambiental con la justicia y la equidad global.

3. El desafío de la conservación, de defender la vida y la biosfera:

20 Para una descripción de la izquierda política y su diferenciación de la izquierda social véase la primera parte de Sennet, R. (2012) *Juntos. Rituales, placeres, y política de cooperación*. Barcelona: Anagrama. p 57-189.

Biodiversidad genética y cultural, defensa de las especies, los ecosistemas y la biosfera (Adams y Jeanrenaud, 2008, pp. 34-52).

**PORQUÉ:** Ya hemos visto en el apartado 1.1 algunos de los problemas a los que nos enfrentamos. La UICN añade a estos retos anteriores, una larga serie de situaciones e inercias a superar, entre las que destacamos (Adams y Jeanrenaud, 2008, pp. 34-52):

1. No hemos desligado el uso de energía de la emisión de carbono, ni el crecimiento económico del aumento del consumo de combustibles fósiles. Los avances en energías renovables no pueden satisfacer el nivel de consumo desenfrenado actual ni futuro. En general, los avances en tecnología han demostrado producir un efecto rebote aumentando el consumo de recursos y energía.

2. El reto de proveer de medios de vida sostenibles a todos los habitantes del planeta, implica aprender a desarrollarnos equilibradamente sin desfavorecer a terceros ni dañar a las generaciones futuras. Las desigualdades en el reparto del poder dificultan el diálogo con todas las partes y la diversidad en el desarrollo de soluciones alternativas. La visión ecológica no puede implantarse desde arriba a abajo únicamente —al estilo de determinada izquierda política<sup>20</sup>—, y debe incluir las voces de los menos favorecidos que no están apenas representadas en los organismos de poder ni en las decisiones empresariales. Lamentablemente ni la desigualdad ni la sostenibilidad son los temas más importantes en las agendas políticas del primer mundo, sino la economía. Por todo ello se requiere que el ambientalismo aborde seriamente su compromiso con la justicia, la equidad y la lucha contra la pobreza. Pero no olvidemos que el crecimiento económico tampoco equivale a disminución de la desigualdad: «La inequidad ha crecido durante la última década. Durante la década de 1990, 21 países descendieron en su clasificación del Índice de Desarrollo Humano» (2008, p. 24). A pesar de ello la visión «oficial» del bienestar basado en las posesiones materiales aún prevalece por encima de la riqueza cultural o espiritual, «críticas para el bienestar humano» (2008, p. 47). Respecto a la justicia ambiental, «disminuir la huella ambiental en el Norte es un tema de justicia mundial y esencial para la transición hacia la sostenibilidad» (2008, p. 49).

3. Se hace indispensable superar la desconexión con la realidad biofísica para asumir nuestra «ecodependencia e interdependencia» y romper esta «burbuja cultural» en la que

vivimos gran parte de la población (Riechmann, 2014, p. 94). A la par, se requieren nuevas clases de áreas protegidas, nuevas formas de salvaguardia de la biodiversidad de todo tipo de especies (amenazadas o no), aplicadas a los distintos contextos de desarrollo y al clima cambiante, que se combinen y no comprometan las posibilidades de mejora del bienestar de países en desarrollo. La conservación no debe implicar expulsión de poblaciones, aislamiento o desigualdad sino todo lo contrario, trabajar con todo tipo de gente del lugar para vincular las necesidades humanas y las del ecosistema, una visión que hasta ahora no se ha practicado tanto como se debiera según el texto de la UICN. A pesar de los cuantiosos estudios que señalan el paralelismo de la diversidad cultural y lingüística con la biodiversidad, sigue siendo necesario remarcarlo para crear estrategias conjuntas de conservación.

**CÓMO:** La gran pregunta reside en cómo conseguir estos desafíos salvando los obstáculos anteriores y con la información y herramientas de que disponemos. Cambiar nuestros esquemas de vida y aprender a vivir bien con menos, no es algo deseable ni atractivo para la población general y exige además un enorme esfuerzo de creatividad:

*Plantearse el problema de una nueva sociedad equivale a plantearse el problema de una creación cultural extraordinaria. La pregunta que yo os hago es si tenemos ante nosotros algún signo precursor y premonitorio de esa creación cultural. C. Castoriadis, citado en Fernández Casadevante, 2015, p. 1)*

¿Cómo construir una nueva economía mundial, una nueva arquitectura del sistema, cómo rejuvenecer el movimiento ambiental global e inspirar las transiciones hacia la sostenibilidad? La UICN en el citado informe de 2008 aporta varias claves, entre las que destacamos (Adams y Jeanrenaud, 2008, pp. 58-96)

1. Utilizando métodos de medición que incluyan las externalidades de los procesos industriales, económicos y sociales como la «huella ecológica» concebido inicialmente por William Rees y Mathis Wackernagel en 1990<sup>21</sup>.

2. Actuando tanto global como localmente: apoyando los movimientos sociales de base

21 Para más información véase: Wackernagel, M. and Rees, W. (1996). *Our Ecological Footprint: Reducing Human Impact on the Earth*. New Society Publishers, Gabriola Island, B.C., Canadá. También vease la Red Mundial de la Huella Ecológica [www.footprintnetwork.org](http://www.footprintnetwork.org); y Global Footprint Network (2007) *Ecological Footprint Accounting: building a winning hand*, Global Footprint Network, Oakland, CA, EE.UU.

22 La idea de mantener la economía global y solamente reducir las emisiones resulta atractiva para las grandes corporaciones, es decir, intenta ser absorbida por el mercado, y por eso las medidas hacia la disminución de las emisiones tienden a seguir un patrón *Top-Down* (desde las instituciones), mientras que las medidas contra el *Peak Oil* tienden a seguir un patrón claramente *Bottom-Up* (desde la población) (del Río, 2009, p. 18).

23 Aunque el término resiliencia en origen procede del campo de la física, (capacidad de un material de recobrar su forma original después de someterse a una presión deformadora) fue incorporado a las ciencias sociales hace más de 50 años (Becoña, 2006) y aquí es aplicado por la UICN a los ecosistemas y sistemas sociales. A pesar de que no hay un completo acuerdo sobre su definición desde el campo de la psicología (Becoña, 2006) citamos aquí un par de enunciaciones que nos parecen relevantes: la más aceptada es la de Garmez: «la capacidad para recuperarse y mantener una conducta adaptativa después del abandono o la incapacidad inicial al iniciarse un evento estresante» (1991, p. 459). Y otra definición es la de Becoña «la capacidad de superar los eventos adversos, y ser capaz de tener un desarrollo exitoso a pesar de circunstancias muy adversas» (2006, p. 125). La resiliencia tiene que ver con la flexibilidad, la creatividad, el optimismo, la improvisación, la habilidad, la adaptabilidad, la resistencia y la capacidad. Se diferencia de la recuperación en que se desarrollan habilidades para mantener un equilibrio estable en el tiempo pese al trauma (Bonanno, 2004). En cuanto a la resistencia en que implica una reestructuración, un aprendizaje, un crecimiento y puede ser promovida, mientras la resisten-

local, autofinanciados, autoorganizados, innovadores, prácticos, sensibles y resilientes como los grupos de consumo, las monedas locales, el MCT o las Redes de Acción Global (RAM) que sin ser agentes de la política institucional, logran éxitos locales allá donde las políticas públicas y los gobiernos no llegan<sup>22</sup>. Esta cooperación comunitaria responde al modelo que plantea Sennet de izquierda social, un modelo dialógico que busca la diversidad y la integración más que la homogeneidad y la igualdad (Sennet, 2012). Señala Riechmann la importancia de no arrinconar la ética al ámbito individual sino que «la política se concibe como la ética de lo colectivo» (Riechmann, 2014, p. 14). Actuar colectivamente es actuar políticamente.

3. Aceptando que la diversidad cultural es parte integral de la conservación ya que la mezcla de diversos elementos genera nueva creatividad y energía, así como nuevas ideas prácticas.

4. Aumentando la resiliencia<sup>23</sup>, es decir la capacidad de los sistemas de absorber perturbaciones, experimentar cambios y reorganizarse reteniendo sus funciones principales y su identidad. Para esto, se requiere aplicar diferentes estrategias: estrategias de arriba hacia abajo (empresas y gobierno en todas las escalas, desde lo local, en la ciudad, a lo nacional y supranacional) y estrategias de abajo hacia arriba, espontáneas y autónomas como las citadas en el punto 2. Requiere cambiar el enfoque de la gestión cuya meta es mejorar la eficiencia, por una gestión más desafiante y abierta al impredecible futuro, que asuma la naturaleza dinámica del mundo y valore el papel de la diversidad biológica y cultural. Este concepto es fundamental para los proyectos de la red transición que veremos en esta tesis. Hopkins señala la profunda importancia y el cambio de posición que supone este punto. No solo basta con que la comunidad sea menos dependiente, sino que necesita aumentar su capacidad de responder creativamente a los cambios<sup>24</sup>.

A lo largo de este estudio se pretende contestar a la cuestión del cómo mediante ejemplos de praxis reales de transición a la sostenibilidad, profundizando en los puntos dos, tres y cuatro y, concretamente, cuál es el papel del arte, los artistas y sus obras en esta transformación. Como decíamos en la introducción, necesitamos mostrar ejemplos reales de nuevos modelos de vida, así como nuevos relatos, para ampliar el imaginario de nuestros tiempos. En otras palabras, crear lo que Tom Atlee llama «un campo de cuentos alternativo» que pre-dibujen el deseable mundo sostenible contando con activistas, escritores creativos, poetas, artistas y pe-

riodistas (Hopkins, 2008a). A nivel de práctica local, como señala Hopkins, fundador del MCT, los *Transition Tales* (Cuentos de Transición) tienen un papel señalado: crean representaciones para que la comunidad visualice sus objetivos, «cómo llegar hasta ellos y qué podría ocurrirles en el camino» (Brangwyn *et al.*, 2010, p. 29). Esa visión ayuda al grupo a focalizar sus energías, entusiasmarse, aclarar sus objetivos e inspirar a otros grupos y personas<sup>25</sup>. Para ejemplificar con proyectos prácticos este nuevo modo de habitar el planeta, nos ha sido de utilidad estudiar el Movimiento de Ciudades y Pueblos en Transición (MCT). Dentro de esta corriente se desarrollan algunos de nuestros casos de estudio, y por ello pasamos a introducirlo en el siguiente apartado.

### 1.3 EL MOVIMIENTO DE CIUDADES Y PUEBLOS EN TRANSICIÓN: PRINCIPIOS, DESCRIPCIÓN Y APLICACIÓN A NUESTRO ESTUDIO

Según confirma Juan del Río, cofundador y coordinador de la Red de Transición española<sup>26</sup>, dentro del amplio concepto de transición se sitúa el Movimiento de Transición, que ha tenido un papel muy importante para que el concepto *transición* cobre fuerza (J. del Río, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). Uno de los motivos por los que esta investigación se focaliza en parte en Reino Unido es por ser pionero de este movimiento. Profundizar en el MCT nos muestra cómo aplicar los conceptos de la transición en la realidad práctica ejemplificando el principio de «pensar globalmente actuando localmente» (Brangwyn *et al.*, 2010, p. 8). Se trata de un movimiento positivo y de enfoque holístico que se cimenta sobre la idea de colaborar colectivamente para disminuir el consumo de energía y recursos de la comunidad, apostar por la producción local para ser más resilientes y así afrontar con mayor éxito dos problemas fundamentales: el colapso energético y el cambio climático. Surge en Irlanda en 2005 durante las actividades del master de permacultura de la Universidad de Kinsale, impartido por Rob Hopkins. Este profesor propone aplicar los principios de la permacultura a la comunidad local elaborando colectivamente un plan de descenso energético para Kinsale 2021. A continuación pone en marcha la iniciativa de Totnes, (Inglaterra) en el año 2006 (Brangwyn *et al.*, 2010, p. 11). Según sus ideólogos, el MCT se diferencia de otras corrientes ambientalistas en las ideas que se exponen en la tabla 1 elaborada por el propio Hopkins. Él mismo admite la generalidad con que describe en esta tabla el ambientalismo convencional —y que no compartimos en esta tesis—,

cia es un rasgo intrínseco (García-Vesga y Domínguez-De La Ossa, 2013). Se diferencia de la adaptación en que ésta se refiere a afrontar una situación en particular sin prever implicaciones para el futuro mientras la resiliencia implica superar la adversidad superando el potencial propio que se tenía en el momento del percance estresante (García-Vesga y Domínguez-De La Ossa, 2013, p. 69).

24 Por ejemplo, explica Hopkins, la comunidad puede reducir su dependencia de los envases plásticos además de reciclar los que usen. Sin embargo el reciclado y envío hacia otro lugar no aporta robustez a la comunidad. Sería más provechoso que los pocos residuos plásticos generados se utilicen para algo útil en esa comunidad (como aislante, en construcción), aumentando su resiliencia. Lo mismo para una plantación de árboles: es beneficioso para el entorno aumentar las zonas verdes en número y diversidad pero podemos incluir en la planificación especies comestibles que den frutos a la población y aumentar así su resiliencia a la vez (Hopkins, 2008a).

25 Desde la Red de Transición se señala que no tienen por qué ser visiones inmutables. Incluso puede haber visiones contradictorias dentro del grupo, puesto que lo que nos depara el futuro es incierto. Resulta, pues, más ventajoso jugar con varias visiones e ir adaptándolas al ritmo de los acontecimientos.

26 Véase: <http://www.reddetransicion.org/>



31 Se puede consultar una tabla que recopila estas iniciativas en Chelleri, L. y del Río, J. (2017) «Transition in Spain: A First Assessment of Dimensions, Challenges and Opportunities for Transition Town Initiatives», en Henfrey, T., Maschkowski, G., y Penha-Lopes, G. (eds.) *Resilience, community action and societal transformation. People, Place, Practice, Power, Politics and Possibility in Transition*. Hampshire: Permanent publications, pp. 31-46. doi: 10.1038/nrmicro853.

32 También conocido como *British Arts Council*, es un organismo financiado por el gobierno dedicado a promover las artes escénicas, visuales y literarias en Inglaterra y encargado de distribuir los fondos de la lotería desde 1994. Esta inversión ha ayudado a transformar el panorama de muchas organizaciones y a crear muchas actividades artísticas adicionales de alta calidad. Por ejemplo entre 2015 y 2018, han invertido 1.100 millones de £ de dinero público y aproximadamente 700 millones de £ de la Lotería Nacional para ayudar a crear experiencias de arte y cultura para todos. Véase más información en <http://www.artscouncil.org.uk/>.

tatus oficial de *iniciativa de transición*, sino que es algo que cada proyecto decide por sí mismo, según se identifique o no con los valores y principios del MCT, y quiera o no autodefinirse como tal (J. del Río, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017). Los autores informan que entre 2008 y 2014 han surgido unas 57 iniciativas<sup>31</sup>, el 90% concretamente en el período entre 2010 y 2014 (2017, p. 36). De éstas, dieciocho iniciativas han sido estudiadas más profundamente mediante cuestionarios, encuentros y entrevistas. Entre los resultados destaca que el 40% de los proyectos de estos dieciocho grupos se centra en la educación para la sostenibilidad (cursos, meriendas, video fórums, charlas,...), siendo la actividad más común tanto en España como en Reino Unido (Haxeltine y Seyfang 2009, p. 11). Por otra parte el 30% se relacionan con la producción de local/ecológica de alimentos (ya sean huertos, grupos de consumo, gallineros comunes, mercados locales,...), algo frecuente según Rob Hopkins señala en el documental *In transition 2.0*. Sin embargo, los planes de descenso energético, monedas locales, bancos de tiempo y otras propuestas son menos frecuentes (Chelleri y del Río 2017, p. 38-39).

Otras ideologías de base como ésta rechazan establecer alianzas con los organismos públicos, sin embargo, este movimiento se caracteriza por su tendencia hacia conectar con las instituciones, entendiéndolas como facilitadoras del proceso, aunque debemos admitir que en España solo un tercio de los proyectos estudiados han recibido algún tipo de soporte institucional (Chelleri y del Río, 2017). Otra de las barreras más comunes que llama nuestra atención es la escasa financiación pública a dichos proyectos en nuestro país (solo el 12%) (Chelleri y del Río, 2017, p. 42) en comparación con las tendencias observadas en Reino Unido, donde el organismo público *Arts Council England*<sup>32</sup> ha financiado proyectos artísticos de iniciativas de transición como *The Trashcatchers' Carnival* que veremos en el capítulo tercero.

Entre las críticas a las iniciativas de transición desde otros grupos y activistas, como el colectivo Trapese de Reino Unido, destacan: la falta de posicionamiento político, la escasa crítica al poder, no ataque a la raíz del problema de los combustibles fósiles ni apoyo a los movimientos que luchan contra las grandes compañías, y la alianza con las instituciones en lugar de enfrentarse al *statu quo*, entre otras (del Río, 2009, pp. 34-39). Para Hopkins, sin embargo, la estrategia de la confrontación y la separación no es la opción apropiada. Es más partidario de fomentar el empoderamiento de la comunidad que explore su propio cambio, y lo proponga a las instituciones en lugar de enfrentarse al poder. No pierden de vista los problemas globales ni las incoherencias del capitalismo, pero deciden confrontarlo de un modo práctico, cotidiano y local como la moneda

de Totnes, los huertos comunitarios, o las plantaciones de árboles frutales en la ciudad, entre otros ejemplos (del Río, 2009, pp. 39-40). Nuestra postura en esta investigación coincide tanto con Hopkins como con del Río, que comenta al respecto:

*[...] yo creo que la crítica es desde la transformación que promueve, y eso, me parece que es muy complementario a otro tipo de crítica, más discursiva, más política, etcétera. Para mí, el Movimiento de Transición es muy político, pero es otro tipo de política. Desde el momento que tú estás proponiendo que quieres cambiar la manera en la que produces, en la que consumes, en la que te organizas, estamos hablando de transformar, eso es muy político. [...] cuando hay algo nuevo pues cuesta un poco, hay ciertas reticencias por parte de algunos colectivos y algunas personas y eso puede ocurrir por ambas partes. Pero yo creo que cada vez hay más colaboración, más sinergia, entre estas dos propuestas (decrecimiento) y otras como la permacultura, las ecoaldeas y todo se empieza a entender, cada vez más como partes de algo más grande (J. del Río, comunicación personal, 13 de diciembre de 2017).*

En definitiva, pensamos que el reto de la sostenibilidad puede y debe enfrentarse desde una gran diversidad de posiciones, siendo unos movimientos y otros complementarios. Las Iniciativas de transición parten de cuatro supuestos básicos:

- 1) Asumir que es imposible un crecimiento infinito dentro de un sistema cerrado y que el descenso energético parece inevitable, por lo que debemos aprender a vivir reduciendo nuestro consumo y planificar nuestra adaptación.
- 2) Aumentar la resiliencia<sup>33</sup> de nuestras comunidades ante los efectos del pico del petróleo y el cambio climático.
- 3) Necesidad urgente de actuar localmente en todas las estructuras sociales.
- 4) Importancia de actuar colectivamente para construir formas de sociedad más conectadas, más enriquecedoras y que reconozcan los límites biológicos del planeta (Hopkins, 2008a, p. 120; Scotti, 2008, p. 41).

33 A este respecto también es interesante resaltar el trabajo de resiliencia interior que han incluido desde las primeras experiencias de transición. Se trabaja tanto la resiliencia colectiva como la personal, necesaria para el mantenimiento del grupo.

34 Véase en: <http://www.reddetransicion.org>

35 Además de la española antes mencionada véase a nivel mundial: <https://transition-network.org/>

36 Por ejemplo: *In transition 1.0; In transition 2.0; Stop rodando el cambio; Voices of transition* entre tantos otros.

37 *El poder de hacer cosas y La transición compañera: haciendo tu comunidad más resiliente en tiempos inciertos*. Traducción de la autora.

38 «Co-creada por 64 autores en un proceso de dos años» Traducción del original: «Co-authored by 64 people during a two-year process» (Neal, 2015, p. 77).

El MCT es un *experimento social* según se define en la red transición española<sup>34</sup>. No hay un modelo único para realizar la transición, sino una tipología de iniciativas muy variada como ecoaldeas, huertos urbanos, granjas de permacultura, espacios ocupados, monedas locales o cooperativas de todo tipo, entre otros proyectos. Constituyen un «conjunto disperso de prácticas y principios del mundo real, que se han ido construyendo a lo largo del tiempo a través de la observación y la experimentación de comunidades que crearon resiliencia local y redujeron las emisiones de carbono» (Brangwyn *et al.*, 2010, p. 9). Algunas webs<sup>35</sup>, documentales<sup>36</sup> y libros han comenzado a recopilar estas experiencias. Destacan los libros de Hopkins en los que explica cómo la acción local puede cambiar el mundo, como: *The power of just doing stuff* (2013), *The Transition Companion: Making your Community More Resilient in Uncertain Times* (2011)<sup>37</sup> o el exitoso *Hand Book Transition Towns, from Oil Dependency to Local Resilience* (2008), traducido como *Compendio de iniciativas de transición* (2010) y escrito por Ben Brangwyn y el mismo Rob Hopkins. En las publicaciones mencionadas también se analizan las fases de la transición e incluso se organizan cursos preparatorios en base a la experiencia de grupos anteriores que previenen tropiezos frecuentes.

La transición es una actividad sumamente creativa y abierta, que depende de la imaginación y capacidad de visionar futuros alternativos de sus participantes. Es por ello que el arte puede resultar un ingrediente importante en varias de sus fases, ya sea porque nos inspira para imaginar una visión atractiva que impulse al grupo, o bien para materializarla, para crear espacios de relación, o por su capacidad de emocionar y generar empatía. Muchas iniciativas de transición incluso llegan a formar su propio grupo artístico, como Transition Town Totnes Arts Groups (TTTAG) o el grupo de Transition Town Romsey. La actividad artística relacionada con la transición en Reino Unido ha sido estudiada por la creadora británica Lucy Neal en colaboración con otros autores<sup>38</sup>, y recogida en el libro *Playing for time. Making Art as if the World Mattered* (2015). En el mismo se recopilan hasta 69 proyectos que responden a los principios de lo que ha venido a denominar de modo pionero *transitional art* y que se explicarán más a fondo en el capítulo dos. En España, previo a nuestra selección de casos de estudio, hemos sondeado diversas iniciativas en activo para detectar aquellas en las que el arte ha tenido cierto papel. Resulta significativo estudiar el escaso número y las funciones atribuidas al arte en cada una de las iniciativas registradas en la Red de Transición española. Por tanto, en nuestra selección y análisis de casos no nos es útil centrarnos exclusivamente en iniciativas que pertenezcan a la Red de Transición o al MCT. Si bien es útil profundizar en ellas para entender las distintas manifestacio-

nes que están ocurriendo, entendemos su idiosincrasia como una categoría dentro del amplio abanico de la transición. Aunque este fenómeno se ha propagado por numerosos países en muy poco tiempo gracias a tecnologías como internet o documentales como *In transition 1.0 y 2.0*, debemos ser conscientes de su relativa importancia dentro del extenso margen de opciones de transición existentes. En nuestro análisis, por tanto, optaremos por iniciativas dentro y fuera del MCT que trabajen en el objetivo de acercarnos a los retos de la transición (en sentido amplio) ya señalados, además de otros criterios que detallaremos en el apartado «Área de estudio y criterios de selección» del capítulo dos.

## 2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 2.1 EL PAPEL DEL ARTE EN EL DESARROLLO DE LA CONCIENCIA AMBIENTAL: EMOCIÓN, EMPATÍA Y LENGUAJES ARTÍSTICOS

Arte y emoción son conceptos tradicionalmente asociados para el público, pero la educación en disciplinas segmentadas no facilita la asociación, en el ideario común, de arte y conciencia ecológica. Sin embargo, el nacimiento del arte ecológico ha corrido paralelo al del pensamiento ecologista desde los años 60. Artistas como Helen Mayer y Newton Harrison, Agnes Denes, Hans Haacke o Alan Sonfist supieron ver el valor de la apreciación estética como activador del campo simbólico y emocional, lo cual supone una importante vía para la sensibilización ambiental. Pero, ¿es cierto que el arte, la imagen o la experiencia estética pueden activar otras zonas del cerebro? ¿Hasta qué punto la creación artística puede modificar nuestras conciencias y traducirse en transformaciones comportamentales duraderas?

En este apartado mencionaremos, muy brevemente, el origen de la conciencia en el ser humano guiados por Tonia Raquejo investigadora e historiadora del arte de la Universidad Complutense de Madrid y a la luz de las investigaciones de psicólogos como Julian Jaynes o antropólogos como Roger Bartra, entre otros. Revisaremos cómo se imbrican y retroalimentan cultura y lenguaje gracias a la plasticidad de nuestro cerebro, para crear nuestra conciencia. Pasaremos a destacar la función de la emoción y la empatía en el despertar de la conciencia ecológica, y el

39 Así, a pesar de que la Ecología, como rama de la Biología primero, ya se había empezado a estudiar por Lamarck y otros, no fue hasta 1869 cuando Ernst Haeckel puso nombre al complejo sistema de relaciones de los organismos con el entorno, iniciando una nueva disciplina que se considerará en el s. XX no como parte de la Biología, sino como disciplina en sí misma, por su especial atención al estudio de las relaciones de los organismos con el entorno y viceversa. Pero fueron necesarios dos pasos previos: primero, que la teoría de la evolución de Darwin pusiera de manifiesto la influencia del ambiente en los seres vivos y, segundo, que Lamarck definiera la Biología, para que la ciencia reconociera la importancia del estudio de las relaciones con el entorno, y se nombrara la Ecología como disciplina en sí misma.

papel de los distintos lenguajes artísticos para la necesaria revolución cultural que el paradigma de la sostenibilidad necesita:

*En el corazón de la crisis ecológica actual se encuentra una terrible falta de comprensión de la esencia de nuestra relación con el mundo natural. Uno puede por supuesto afrontar el fracaso de forma racional y empíricamente; pero las artes (en particular las artes visuales) ofrecen diferentes perspectivas sobre esa relación, y tocan a las personas de manera que la educación convencional y la defensa rara vez pueden hacer (Jonathon Porritt, citado en *The Chartered Institution of Water and Environmental Management*, 2012, p. 34).*

Para comenzar conviene aclarar, según explica Tonia Raquejo, que «la consciencia no se alberga, pues, en ningún espacio anatómico, es un espacio mental que funciona como un operador que procesa funciones analógicas» (Raquejo, 2015, p. 61). La consciencia integra las distintas áreas cognitivas y nos permite procesar la información antes de tomar una decisión o reaccionar a un impulso. En la creación de la conciencia ambiental queremos llamar la atención sobre dos procesos de gran importancia que identificaremos en este estudio, como la *nomina-ción* y la *emoción*. El primero consiste en identificar las causas, consecuencias, agentes y factores que conforman la crisis ecológica y designarlos de modo reconocible. La importancia de identificarlos y nombrarlos es crucial para que entren en el imaginario popular y se introduzcan en la cultura. Según el psicólogo Julian Jaynes, autor de *El origen de la conciencia en la ruptura de la mente bicameral* (1976), la conciencia y el lenguaje se desarrollan conjuntamente. A cada nueva percepción, corresponde un nuevo término, y cada nuevo término habilita nuevas percepciones e intenciones, de modo que cultura y lenguaje se traban entre sí<sup>39</sup> (Jaynes 2000; citado en Raquejo, 2015, p. 63). De esta manera se construye la cultura, a través de las observaciones del mundo y la identificación de conceptos y su designación, que facilitan la asimilación por nuestros cerebros. Además, el cerebro humano tiene la gran cualidad de ser plástico y no una estructura fija, como se pensaba hasta mediados del siglo XX, modelándose en función de los conocimientos adquiridos. De este modo, nuevas terminologías y experiencias despliegan nuevos planos de conciencia. Ahondando más en la cuestión, resalta Roger Bartra que incluso

«hay estructuras cerebrales que requieren de los sistemas culturales para desarrollarse, de ahí la capacidad plástica del cerebro» (Bartra 2006; citado en Raquejo, 2015, p. 62). De modo que un cambio cultural produce cambios en el cerebro y viceversa. Según Kathinka Evers, investigadora principal en el Centro de Ética y Bioética de la Universidad de Uppsala, el cerebro es un órgano plástico, variable, dinámico, que ha evolucionado en simbiosis con la sociedad y la cultura (Evers, 2010). No hay dos cerebros iguales, ni siquiera en gemelos monocigóticos, y no está predeterminado su desarrollo sino que depende de las experiencias vividas (Fajardo, 2005; Gloria y Vega, 2003). Nos basamos, por tanto, en estos estudios para sustentar la hipótesis de que el arte, como acto cultural, puede producir cambios en los circuitos cerebrales y por ende en la conciencia ambiental.

Pero no es la única vía, el segundo proceso importante en la creación de la conciencia ecológica es la emoción. Son muchos los centros de investigación que se han percatado de la importancia de la emoción en los procesos de aprendizaje y asimilación, como el Centro de Neurociencia para la Educación de la Universidad de Cambridge (2005). También numerosos investigadores como Francisco Mora, doctor en Neurociencia por la Universidad de Oxford y catedrático de Fisiología de la Universidad Complutense de Madrid, afirma que: «sin emoción no hay curiosidad, no hay atención, no hay aprendizaje, no hay memoria. [...] La atención, ventana del conocimiento, despierta cuando hay algo nuevo en el entorno [...], algo que puede significar recompensa (placer) o castigo (peligro) y que por tanto tiene que ver con nuestra propia vida» (Mora, 2013, citado en López, 2013). Evers también señala «la emoción como la actividad capaz de despertar a la consciencia» (Evers, 2010; citado en Raquejo, 2015, p. 62) y añade que, «no hay consciencia si no hay emoción y ésta se genera con la experiencia» (Evers, 2010, citado en Raquejo, 2015, p. 68). La experiencia estética y la emoción son ingredientes clave de toda obra artística. ¿Puede entonces la obra artística despertar la curiosidad hacia un nuevo conocimiento a través de la estética y la emoción? La investigadora y profesora en medio ambiente y filosofía de la Universidad de Edimburgo Emily Brady, incorpora la teoría kantiana<sup>40</sup> (contemplación desinteresada) y la de Allen Carlson (aproximación científica) sobre la experiencia estética, en una teoría unificadora que señala que la experiencia estética puede abrir la mente al espectador hacia un nuevo conocimiento/ entendimiento (Goto, 2012). Nuestro trabajo se alinea con la idea de Brady de que un espacio, fenómeno u objeto natural se puede valorar por razones puramente estéticas, pero reforzarse o no su apreciación por la información científica. Una buena información, realista y veraz es imprescindible para tomar las medidas adecuadas (González

40 En la teoría Kantiana el valor estético del ambiente es no finalista, ni instrumental. Tiene valor por sí mismo. El juicio estético depende de la experiencia y no está constreñido por el conocimiento. En la teoría de Allen Carlson, solo el conocimiento científico delata o comunica la apreciación estética del ambiente natural.

41 Traducción de la autora del original: «“Knowing what you know” becomes a process mediated by emotional and unconscious processes rather than one of conscious logical fact-driven analysis, as assumed in the rational decision making processes that underlie the scientific method».

42 Traducción de la autora: Plein Air: el impulso estético-ético.

Reyes, 2018) pero no está separada de la emoción, como señala el neurólogo Antonio Damasio, sino que se piensa sintiendo y se siente pensando (Damasio, 1994).

De modo que, la combinación de nuevos conocimientos y emoción estimula el aprendizaje y el desarrollo de la conciencia. La razón, por sí sola, no bastaría para promover el cambio como confirman el investigador Roger Boyd<sup>41</sup> «“Saber lo que sabes” se convierte en un proceso mediado por procesos emocionales e inconscientes en lugar de uno basado en un análisis lógico consciente basado en hechos, como se supone en los procesos racionales de toma de decisiones que subyacen al método científico» (2013) y Albelda y Sgaramella «[...] el camino que en nuestro ámbito puede llegar a ser más fructífero será la integración del conocimiento racional y de la sensibilidad empática» (2015, p. 14). Esto nos lleva a señalar que una de las herramientas que el ecologismo y el arte pueden emplear para estimular emociones es la empatía, una habilidad social humana compartida con algunos animales como los primates, que nos permite percibir las emociones, sentimientos e ideas de los demás y compartirlas. La *empatía* (del griego *εμπάθεια*, cualidad de sentirse dentro) es un constructo amplio para el cual existen dos enfoques contrapuestos, el cognitivo y el afectivo, es decir: si la empatía consiste en «ponerse en el lugar del otro» siendo uno mismo o, por el contrario, hace referencia a sentir las emociones con la adopción de la perspectiva del prójimo, imaginando y construyendo el estado mental del otro (Fernández-Pinto, López-Pérez y Márquez, 2008, pp. 284-285). En cualquier caso, actualmente se acepta que comporta un componente cognitivo y otro afectivo, según el marco teórico de Mark H. Davis (1996), siendo procesos disociados tanto funcional como neurobiológicamente (Filippetti, López y Richaud, 2012). Los investigadores interesados en la empatía han encontrado relaciones positivas entre «empatía e intensidad emocional, [...] sociabilidad, autoestima, eficiencia intelectual, flexibilidad, [...] disposición a mostrar conducta de ayuda y tendencia a la afiliación» (Fernández-Pinto, López-Pérez y Márquez, 2008, p. 290).

La empatía es una habilidad que para desarrollarse ha de ser aprendida desde la infancia mediante procesos sociales. Es dependiente de la cultura y de la experiencia. Siguiendo a Raquejo, podemos decir entonces que la capacidad del arte de imaginar situaciones y transportarnos a otras realidades o ficciones que nos emocionan y nos introducen en la piel de otros desarrolla la empatía y, por tanto, el aprendizaje y la conciencia. De hecho, algunos autores señalan que «la identificación emocional es mucho más sólida que la comprensión racional» (Albelda y Sgaramella, 2015, p. 14) y que las personas muestran mayor empatía hacia los relatos e imágenes que hacia las cifras y estadísticas (Slovic y Slovic, 2005). Un ejemplo de proyecto basado en la vivencia multisensorial para

fomentar la empatía es *Plein Air: the ethical aesthetic impulse*<sup>42</sup> (2010), de Reiko Goto y Tim Collins. En esta obra cobra particular importancia la empatía (hacia los árboles) como marco de estudio crítico de obras de arte ecológico, y constituye el núcleo central de la tesis doctoral de Reiko Goto titulada: *Ecología y arte ambiental en el espacio público: ¿no te tomarás un minuto para escuchar la situación de la naturaleza?*<sup>43</sup> (2012). Goto parte de las ideas de Paulo Freire al respecto de la importancia del diálogo en la comunicación y de ésta en la educación. Por otro lado, se basa en la teoría al respecto de la empatía de 1917 de la fenomenóloga Edith Stein. A pesar de ser una teoría anterior a las modernas definiciones de empatía, Goto encuentra este texto crucial para el entendimiento de la empatía y su distinción de la simpatía<sup>44</sup>. Además le permite la introducción de la metáfora como medio que utiliza el arte para despertar la sensibilidad y atención de la respuesta empática del espectador. Goto y Collins se plantean el reto de conectar al público con los árboles mediante un dispositivo que transforma la actividad fotosintética provocada por la presencia de dióxido de carbono en el ambiente (producto de la respiración, de emanaciones de coches y otras fuentes), en sonido. De este modo consiguen una respuesta empática en el espectador, estableciéndose una relación humano-árbol. La pregunta que emerge de esta obra y que guía su investigación es: «¿Es posible crear un cambio si la gente interpreta y entiende la vida como interdependiente e interrelacionada con la naturaleza en nuestro medio ambiente?»<sup>45</sup> (Goto Collins, 2012, p. 1). Ya hemos visto que la conciencia ecológica emerge tanto del conocimiento científico del mundo exterior como de la emoción, que activa nuestros procesos mentales de salvación/recompensa<sup>46</sup>. Pero a pesar de recibir constante información sobre la crisis ecológica y sus graves consecuencias, continuamos perpetuando un estilo de vida con una alta huella ecológica. Esto demuestra que solo el conocimiento de los hechos no es lo que nos mueve a actuar (Boyd, 2013). De modo que añadimos a la pregunta que se hace Goto las siguientes: ¿por qué sigue existiendo una contradicción entre nuestra forma de pensar, sentir y actuar al respecto de nuestra relación con el entorno? ¿Cómo mejorar los procesos de concienciación ambiental? ¿Tiene la ficción mayor capacidad de transformación de la actitud/conducta que la realidad?

Para responder a estas cuestiones cabe señalar, en primer lugar, que la contradicción es inherente al funcionamiento normal del sistema que nuestra cultura ha desarrollado (crecimiento infinito en un planeta de recursos finitos), y por tanto es un problema sistémico que va creciendo conforme lo perpetuamos, como explica el investigador de la UPV José Albelda (2017b). Añade dicho autor que no es sencillo vencer las falacias e inercias de todo un sistema en el que se está inmerso, y menos aún, cuando se trata de una crisis compleja y multifactorial. Mencionamos bre-

43 Traducción de la autora del original: *Ecology and environmental art in public place: talking tree: won't you take a minute and listen to the plight of nature?*

44 Según Goto explica en su tesis, la simpatía es solidaridad con los sentimientos del otro pero sin abandono del propio interés. Estudios como el de Royzman y Rozin (2006) señalan que existe correlación con el grado de relación entre las partes, siendo mayor la simpatía con conocidos que con extraños. Por el contrario, la empatía, según Stein, consiste en experimentar la conciencia del otro y entender su punto de vista sin olvidarse de uno mismo, pero desinteresadamente. Según Sennet «tanto la simpatía como la empatía transmiten reconocimiento, y ambas crean un vínculo, pero una es un abrazo, mientras que la otra es un encuentro». En cualquier caso, Sennet comenta que ambos tipos de reconocimientos son necesarios en distintos momentos y de diferente manera para la práctica de la cooperación (Sennet, 2012, p. 40).

45 Traducción de la autora del original: «Is it possible to create change if people interpret and understand life as interdependent and interrelated with nature in our environment?»

46 Con esto queremos referirnos a que cuando en un aprendizaje obtenemos una recompensa o evitamos una amenaza, se activan circuitos neuronales que facilitan el aprendizaje de esa experiencia. Recordemos las palabras de Mora: «La atención, ventana del conocimiento, despierta cuando hay algo nuevo en el entorno. Ese “algo nuevo” apela, como hace millones de años, a la supervivencia como último significado [...]. La atención nace de algo que puede



significar recompensa (placer) o castigo (peligro) y que por tanto tiene que ver con nuestra propia vida» (López, 2013).

vemente a continuación, algunos de esos factores más relacionados con nuestro tema, que, en consonancia con Albelda y los investigadores en Psicología ambiental José A. Corraliza y Cristina Huertas, impiden que se produzcan los cambios necesarios en la conducta ambiental y abarcan tanto la psicología como la economía o la organización sociopolítica: «[...] *la mera difusión de informaciones sobre el cambio climático no necesariamente produce cambios coherentes y racionales del comportamiento humano, de sus aspiraciones y los estilos de vida*» (Huertas y Corraliza, 2016, pp. 118–119).

Por un lado, existen factores a nivel externo: la lentitud de las transformaciones (irreversibles en muchos casos), la lejanía con respecto al origen de ciertos impactos ambientales o a los centros de decisión, la invisibilidad de las consecuencias de nuestro estilo de vida y su ocultación, la falta de empatía y lo críptico en ocasiones de la divulgación científica; la dificultad de interpretar las cifras y magnitudes del daño, la manipulación de los medios, la presión del mercado, el individualismo de nuestras sociedades, la ignorancia de los hechos científicos, el retardo existente entre investigación y educación, los falsos mitos (como el de la eficiencia) y la fe en la tecnología o la desproporción entre las dimensiones del problema y nuestra incidencia individual que genera impotencia (González Reyes, 2018, p. 238), entre tantos otros. Huertas y Corraliza señalan que «[...] el cambio climático no es tanto un problema ambiental cuando un problema de la humanidad». Y añaden que «[...] algunos problemas ambientales no tienen una solución meramente técnica, y requieren estrategias y soluciones para promover cambios en el comportamiento humano, personal y colectivo» (Huertas y Corraliza, 2016, p. 108). Pero vencer las inercias culturales personales y colectivas exige el consenso científico y social y, sobre todo, el apoyo de los medios de comunicación para superar el «déficit de información» (Huertas y Corraliza, 2016, pp. 112–113); y difundir otro tipo de mensajes: relatos funcionales y positivos de transición, con los que buscamos contribuir desde este trabajo.

Por otra parte, a nivel individual, nuestro cerebro no comprende bien como amenaza los procesos lentos, lejanos, exponenciales o sistémicos (González Reyes, 2018, p. 238). Tenemos tendencia a pensar que el resto de la población piensa como nosotros ya seamos proambientales o no, (efecto de falso consenso), pero pensamos que somos únicos a la hora de actuar (efecto de falsa unicidad), y consideramos que el resto actúa diferente a nosotros (Sevillano Triguero, 2007). Es decir, nuestro cerebro tiende a dificultar la cognición de la gravedad de los problemas ambientales o a distorsionarlos una vez somos conscientes de ellos, para conservar nuestra

estabilidad emocional. Por ejemplo, tendemos a ignorar (incluso conscientemente) aquellas realidades que no nos convienen hasta agotar el tiempo para cambiarlas<sup>47</sup>. Rechazamos lo que nos causa desasosiego, lo que no nos encaja con nuestro posicionamiento, nuestros deseos o nuestras percepciones del pasado (González Reyes, 2018, pp. 238-239).

Esto nos lleva a preguntarnos: a pesar de la abundante información sobre la gravedad de la crisis ambiental, ¿por qué no actuamos? La adaptación a las circunstancias, aunque sean negativas, es una característica humana muy potente que nos permite sobreponernos a situaciones adversas y ser resilientes. Control, autoestima, optimismo, aceptación, apoyo de la red social y búsqueda de apoyo emocional en esta red, son algunos de los recursos que nos ayudan a asimilar momentos difíciles (Jiménez-Ambriz, Izal y Montorio-Ruiz, 2012). De hecho, algunos autores señalan que nuestra habilidad para evitar el dolor y la incomodidad psicológica han sido una estrategia humana evolutiva fundamental (Boyd, 2013). De ello se puede deducir que estas mismas herramientas que nos son tan útiles para mantener nuestro estado emocional estable, pueden jugar en nuestra contra, impidiéndonos asumir la gravedad de la crisis ambiental que atravesamos y actuar en consecuencia. Esto nos lleva a reconocer que la comunicación de ideas negativas de colapso y desastres naturales no puede ser el único método de concienciación ambiental<sup>48</sup>. Por el contrario, producen un efecto de saturación que provoca un rechazo de la información tanto por la «ecofatiga»<sup>49</sup>, como por la sensación de indefensión y baja valoración de los efectos de la acción individual frente a tan gran problema, según Huertas y Corraliza explican (2016). Así lo ha constatado el ecologismo que ha cambiado su discurso desde las visiones catastrofistas de los setenta, a la visibilización de soluciones (Albelda y Saborit, 1997). Como Carmen Velayos afirma, «no se trataría únicamente de preguntar por lo que perdemos si no somos sostenibles, sino por lo que ganamos si lo somos» (Velayos, 2008, p. 143). Imaginar y entrever hasta dónde podemos transformar nuestro entorno mediante la creación colectiva de la comunidad, es un punto en común con un gran potencial entre el arte colaborativo y los movimientos de transición. «Necesitamos una visión para toda la especie humana acerca de lo que podemos tener, lo que podemos hacer y en lo que podemos convertirnos. Necesitamos hablar tanto a las esperanzas como a los miedos de la gente» (Shellenberger y Nordahus, 2006, p. 198). Y añade Albelda: «Hemos de sentirnos emocionalmente atraídos por el lugar hacia dónde queremos ir, hacer deseables las representaciones de esa realidad que se nos muestra a través del relato, la escenificación, la iconografía y el símbolo, vinculadas a la nueva cosmovisión que la ética ecológica nos propone» (Albelda, 2015, p. 14). Es por ello que en este trabajo de investi-

47 Al respecto, varios autores como La-touche y Taibo refieren la metáfora de los nenúfares: en un estanque en el que los nenúfares se reproducen aumentando al doble cada día, sabemos que en un mes, el estanque estará colapsado de nenúfares; ¿qué día estaremos a la mitad de camino de colapsar el estanque? La mayoría de personas responderán el día 15, pero la realidad es que hasta el día 29 no se alcanzará la mitad del estanque. Es decir no se percibe la gravedad del problema hasta que es inminente.

48 Irónicamente en la cultura popular asistimos al auge de narrativas de ficción apocalípticas, señala José Luis Fernández Casadevante, y añade que «Al imaginar el fin del mundo, el resultado se nos acaba pareciendo demasiado a aquello que hemos visto cientos de veces en las pantallas, tornándose una secuencia previsible, que por conocida nos reconforta y tranquiliza más que provocarnos desasosiego e inducirnos a la movilización» (Fernández-Casadevante, 2015).

49 «La tendencia a rechazar asumir la sobrerresponsabilidad de los hechos presentados y, consecuentemente, a desconectar de la información emitida» (Huertas y Corraliza, 2016, p. 113).

50 Desde la perspectiva de nuestro estudio, *el otro* no solo se entiende en relación a sujetos equivalentes a nosotros sino también a la identificación con el medio ambiente, la biosfera o sus componentes.

gación nos centraremos en relatos positivos de transición, fomentados desde el arte de enfoque ecológico. Estas prácticas artísticas en contextos de transición que veremos en los capítulos tres y cuatro buscan, por ejemplo, formular nuevas preguntas allá donde no encontramos respuestas (*We Live With Water*), proponen estrategias colectivas que muestren cómo podrían ser las cosas si actuáramos de otra manera (*DUO*) o bien desarrollan alternativas con impacto positivo en los ecosistemas (*Biodivers*), entre otras funciones que veremos en dichos capítulos. Por otro lado, sabemos que el ser humano es imitador de otros semejantes por naturaleza. De ahí la conveniencia pedagógica de aprovechar esa facultad imitadora para la comunicación de modelos exitosos de cambios de conducta ambiental.

Para incidir aún más en nuestra defensa de la necesidad de comunicar relatos positivos para despertar la empatía, destacaremos los estudios de E. Royzman y P. Rozin (2006) sobre la *symhedonia*. En este estudio se distingue entre empatía por la desgracia ajena y *symhedonia*: empatía por la buena fortuna de otro. Mientras la primera se da a cualquier nivel de relación entre la alteridad<sup>50</sup> y la persona que empatiza, según estos estudios, la *symhedonia* es dependiente de que exista una relación previa con la alteridad y, aunque ambas aumentan cuanto más cercana es la relación, la *symhedonia* aumenta aún más que la empatía. Otra diferencia fundamental que señalan es que mientras que la *symhedonia* es inherentemente placentera, la empatía no lo es. De ello deducen que las personas tenderán a evitar sentir empatía por la desgracia ajena y por el contrario, a maximizar la *symhedonia*. Llevándolo al terreno del ecologismo y contestando a nuestras preguntas iniciales, esto se podría traducir en que, como decíamos antes, las personas tenderán a rechazar o ignorar mensajes negativos (desastres ecológicos, extinciones, incendios,...) que puedan despertar su empatía y serán más propensas a recibir con alegría relatos positivos. Si bien, a la hora de hablar en positivo hemos de ser cautos especificando el grado de probabilidad de los objetivos que nos planteemos para evitar caer en ficciones utópicas. Una segunda consecuencia que se puede deducir es que, cuanto más relacionado esté el sujeto con el objeto de la empatía, mayor será la *symhedonia* que experimente. Por tanto para fomentar la conciencia ambiental y la transformación de la conducta se ha de promover la relación del sujeto con el objeto/sujeto a empatizar. Es decir, que cuanto más relacionado esté el público con el objeto/espacio a proteger o proyecto de transición positiva mayor *symhedonia*. Esta utilidad que puede tener la transmisión de emociones positivas en la confrontación de los retos civilizatorios ha sido bien entendida por el MCT. También desde el campo de la psicología otros autores encuentran argumentos que apoyan el papel de los sentimientos positivos en la promoción de la

resiliencia (García-Vesga y Domínguez-De La Ossa, 2013, p. 67). Veamos a continuación, cuáles serían las estrategias y lenguajes artísticos más significativos a la hora de fomentar relaciones empáticas.

Como hemos mencionado, no solo necesitamos que las ciencias y las humanidades produzcan información veraz, si no que se comunique eficazmente, para lo que debe ser divulgada de modo que nos emocione, activando nuestros procesos mentales de *salvación* antes aludidos que nos llevan a tomar decisiones propias. Según Albelda, «debemos traducir la complejidad del discurso científico a claves divulgativas socialmente comprensibles» (2007, p. 11). Pero Raquejo comenta que la divulgación científica con argumentos sólidos y racionales carece de la «seducción emocional» (2015, p. 69) de las narrativas de creación (ya sean ficciones realistas como el documental *La era de la estupidez* o ecoficciones utópicas como los *noosféricos*). Frente a la escasa reacción que causan la estadística o los números, la imagen se alza como una estrategia más eficaz a la hora de conmover al público (Slovic, 2007). El documental ha sido el género más relevante y eficaz que el ecologismo viene empleando desde los años 70. En sus inicios estaba más centrado en mostrar una visión crítica, dramática y negativa o bien, en el otro extremo, una visión idílica de la naturaleza a preservar (Albelda y Sgaramella, 2015). En cualquier caso, el lenguaje audiovisual con su dominio del tiempo y el espacio, y su combinación de recursos como: narración, imagen, movimiento, sonido, música, *zoom*, efectos especiales, infografías, testimonios y cambios de escala entre otros, logra esa proporción justa entre emoción y transmisión de conocimiento. Con el tiempo, este lenguaje ha ido evolucionando y enriqueciéndose en recursos. Con la llegada de internet su alcance ha crecido exponencialmente siendo hoy «el principal medio de comunicación empática» (Albelda y Sgaramella, 2015, p. 16) tanto de realidades como de ecoficciones que, bien empleadas, pueden funcionar como inspiradoras de futuros utópicos y visualización de escenarios posibles. Raquejo considera incluso que la ficción puede ser más efectiva a la hora de sensibilizar y crear cambios de hábitos en la práctica, pues nos emocionan, provocan empatía y nos motivan a proyectar nuestros deseos de supervivencia en el medio (2015). Al margen de las creencias religiosas (también con muy alto poder de convicción), el ser humano sigue sintiendo deseos de relevancia y totalidad que las ecoficciones pueden satisfacer (Raquejo, 2015, pp. 69-72). Pero el peligro de éstas es evidente: son simplificadoras, inexactas, tienden a caer en absolutismos y creencias fijas o bien en atribuir la salvación a agentes externos a nosotros (extraterrestres, dioses, etc.) evitando que aceptemos nuestra parte de responsabilidad y que logremos transicionar en nuestros estilos de vida y valores. En estos tiempos de ur-

51 Documentales de reconocido prestigio y rigor como *Una verdad Incómoda*, *Before the Flood* o *Earth links*, no han conseguido los cambios sistémicos que necesitamos (J. Albelda, 2017).

52 Para más información consultar la web <http://www.dailymotion.com/user/AAA-bierta/1>

gencia, es crucial no caer en falacias salvíficas y comunicar la verdadera magnitud del problema, nuestra responsabilidad y las posibilidades reales de acción.

Realidad documental o ficción, la comunicación genera aprendizaje, pero ya hemos visto que no necesariamente cambios comportamentales<sup>51</sup>. «De aquí se deduce que el enunciado puntual de las verdades, por muy empático que sea y bien documentado que esté, manifiesta un peso insuficiente para lograr algún cambio sistémico» (J. Albelda, 2017, p. 10; Sennet, 2012, p. 121). ¿De qué otras formas el arte puede activar la transformación social? Albelda y Sgaramella (2015) señalan las estrategias más significativas para la creación de empatía desde el arte como la aproximación al territorio (*site specific*), el carácter vivencial o multisensorial, y las dinámicas de colaboración que permitan la participación activa. A pesar de carecer del control del tiempo y el espacio del lenguaje audiovisual, estas experiencias permiten al público ser algo más que espectador de la acción, pasando de la observación a la interacción directa, la cocreación y, en general, a una experiencia más vivida que sin duda tiene el potencial de ser más pregnante que la mera observación. Volviendo al ejemplo del trabajo de Goto y Collins en *Plein Air*, los artistas ponen de manifiesto al espectador nuestra interdependencia de la naturaleza en un diálogo sin palabras que permite una relación directa, nunca antes experimentada, del espectador con el árbol. Muestran una manera innovadora de comunicar conocimiento que emociona (a través de la empatía con los árboles) y que podría beneficiar el aprendizaje y la toma de conciencia ambiental. En nuestro estudio, sin embargo, exploraremos la transformación social que pueden aportar los artistas no ya solo desde la comunicación y el fomento de empatía, sino también mediante el fomento de la symhedonia (relatos positivos). Necesitaremos para ello, como decíamos antes, relatos reales y factibles de transformación social en la vía de la sostenibilidad, e intensificar el vínculo del público con el objeto de empatía (ya sea el entorno, una idea, un proyecto, un lugar, etc.).

Una manera de desarrollar la relación del público con el objeto es implicarlo en el proceso de creación. Como González Reyes constata, las construcciones comunitarias es una de las cosas que más alegría y placer nos causa y e incita aún más la creación de colectiva en un bucle que se retroalimenta (2018). Por tanto, incluiremos proyectos artísticos que constituyan o dibujen transformaciones sociales donde la participación activa de la audiencia sea fundamental. Las pasadas acciones artísticas desarrolladas en la asociación multidisciplinar Aulabierta<sup>52</sup> (Collados, 2012), así como otros proyectos desarrollados posteriormente como *Aula-R* (Sánchez-León,

2013), nos condujeron a intuir que cuanto más implicado está el público en la obra, mayor posibilidad de crear un cambio comportamental. Desde nuestro anterior trabajo de investigación, titulado: *Arte público de enfoque ecológico. Análisis de resultados según Suzanne Lazy. Producción propia como artista experimentador, informador, analista y activista* (2013), ya comenzamos a defender que la acción, la participación y dotar al espectador de capacidad de decisión, son herramientas de desarrollo de empatía muy poderosas. Añadimos ahora la influencia de los relatos o proyectos positivos en el desarrollo de la implicación activa y la symhedonia.

En resumidas cuentas, todo lo anterior nos lleva a concluir que el arte tiene un papel que jugar en el desarrollo de la conciencia ambiental precursora del cambio de cosmovisión que plantea la transición a la sostenibilidad. El papel del arte en la ecología ha sido ampliamente estudiado en, por ejemplo, el compendio *Arte y Ecología* publicado en 2015 como resultado del *I+D+i Arte y Ecología: estrategias de protección del medio natural y recuperación de territorios degradados*, donde Albelda, entre otros autores, enumera algunos aspectos claves que el arte ecológico aporta: desarrolla la empatía a través de la emoción y los relatos positivos; desarrolla la imaginación como paso previo necesario a la acción; realiza propuestas de reequilibrio; contribuye a una iconografía más diversa y amplia de la crisis ecológica, realza la defensa de la diversidad y visibiliza procesos ocultos o difíciles de percibir, entre otros (2015 b). Pero como Albelda señala, los retos globales como la pérdida de biodiversidad, el cambio climático o el colapso energético ya no se pueden abarcar desde el arte solo con miradas poéticas, denuncias sectoriales o restauraciones puntuales. Necesitamos que el arte transmita las verdaderas dimensiones de esta crisis civilizatoria y adopte nuevas estrategias para llegar a una masa crítica de público con suficiente influencia para transformar la sociedad (J. Albelda, 2017 b). ¿Podremos hacerlo sin contar con el apoyo de los medios de masas, siendo un activo periférico y sabiendo que comunicamos una verdad que se tiende a ignorar? Ante estos obstáculos el arte cuenta con varias cualidades que lo hacen idóneo para el trabajo con comunidades en transición.

En primer lugar, la rápida adaptación a los tiempos y la diversidad de relatos y formas que es capaz de crear. La hibridación de lenguajes y el difuminado de la frontera entre arte y vida, han sido pasos fundamentales para su evolución desde testigo ilustrador a agente activo del cambio. Por tanto, en este estudio nos centraremos en aquellos proyectos artísticos donde el arte trasciende la representación de la realidad y es activo, vital, incluso fundador de la acción que transforma el entorno.

En segundo lugar, como en toda revolución cultural exitosa, la creatividad y la estética son imprescindibles para la creación de identidad, el reconocimiento y la interiorización (Albelda y Sgaramella, 2015). Como afirman estos autores, la estética fija las ideas mediante la instauración de imágenes simbólicas y signos de identificación colectiva que aumentan la empatía. La creatividad es esencial en la construcción de un nuevo modelo para el que no existen guías del pasado, y que requiere un pensamiento complejo, anticipador, intuitivo y no sólo deductivo. En esta tesis queremos estudiar cómo se fomenta la transformación del entorno y la sistémica social a través de los proyectos artísticos, y qué efectos tiene en los propios artistas, en las comunidades con las que trabajan y en el ecosistema en su conjunto. No obstante, estamos de acuerdo con Albelda en defender la diversidad de actuaciones artísticas, todas necesarias, desde las más mediáticas, resolutivas, universales y amplias a otras más sugerentes o locales (Albelda, 2015).

En tercer lugar, la evolución del rol de algunos artistas en la sociedad desde ilustradores a agentes activos de cambio, ha dotado al arte de una gran facultad para conectar a diferentes individuos, disciplinas, instituciones, sectores y comunidades en un desafío transdisciplinar. Si el conocimiento organizado en disciplinas separadas, el crecimiento económico sin límites y la tecnociencia nos han llevado al punto de enfrentarnos por primera vez a un desafío global de tal magnitud sin rutas prefijadas, parece lógico que no sean esas mismas herramientas las que solucionen el problema. Se hace necesario, pues, un cambio de cosmovisión que incluya un reordenamiento de los saberes y sus jerarquías, que rescate a la ética ecológica y a las humanidades y un nuevo modo de trabajar desde el conocimiento, que abarque la complejidad de la crisis (J. Albelda, 2017 b). Tanto la ya mencionada teoría de la complejidad de Morin, como la ciencia de la ecología y el estudio de la conciencia que hemos visto en este apartado, tienen un punto en común muy importante: el todo es algo más que la suma de sus partes. Esta idea apoya el argumento de la necesaria colaboración transdisciplinar entre arte y ecología, pues la crisis medioambiental es tan polifacética que no puede abordarse desde la separación disciplinar (Albelda y Sánchez-León, 2017), ni menospreciar la diversidad como fortaleza fundamental para la resiliencia. De este modo, la ideología se funde con la estética y el arte más vanguardista en las acciones del ecologismo mediático (Albelda y Saborit, 1997) así como, en el ámbito artístico, la estética se vincula al posicionamiento ético, político y social. Es por ello que uno de los puntos a analizar en los casos de estudio serán, por un lado, los planteamientos éticos e intenciones de los participantes.

## 2.2 ARTE Y ECOLOGÍA

Una vez justificada la necesaria intervención del arte en la ecología y el ecologismo, y antes de pasar a desarrollar el estudio de casos, se hace indispensable aclarar algunos conceptos que justifiquen nuestros criterios de selección. El primero y más importante de ellos es el término *arte ecológico*. Dar una definición universalmente aceptada de arte ecológico no es fácil y veremos que tanto desde el punto de vista de los artistas, como desde los teóricos del arte y filósofos, no hay una definición común ni consenso en cuanto a sus funciones. Por tanto nos proponemos detallar aquí qué vamos a entender por obra de arte ecológico en este estudio, sin ánimo de establecer ninguna definición universal, conscientes de los límites de la objetividad a la hora de valorar y clasificar obras de arte y su impacto. En primer lugar repasaremos la visión de los artistas y teóricos, para después pasar al punto de vista de la filosofía y conformar nuestra posición.

En cuanto a la opinión de los artistas a la hora de definir el arte ecológico existe una gran variedad de posturas. El artista Tim Collins<sup>53</sup> en su artículo «Expresión lírica, compromiso crítico, acción transformativa: una introducción al arte y el medio ambiente»<sup>54</sup> (2003), recoge la diversidad de opiniones de otros destacados artistas como Erica Fielder, Herman Prigann, Ann Rosenthal, Ruth Wallen and Jeroen Van Westen en la definición del arte ecológico. Entre ellos destacamos la aportación de Ann Rosenthal, ecofeminista, teórica y artista, autora de trabajos teóricos sobre eco-arte y su base ético-moral, que se han convertido en esenciales para muchos autores que trabajan en este campo. Según la misma, el campo que abarca el eco-arte es muy amplio, desde el arte conceptual al activista y colaborativo relacionado con la ecología, la historia ambiental, lo social, el ecofeminismo, la arquitectura del paisaje, y la crítica a la posmodernidad. Según Rosenthal, algunos de los valores fundamentales que unen las formas y metodologías de los eco-artistas son los siguientes:

1. Ética de la tierra: asumir que todos los sistemas y seres estamos interconectados y somos interdependientes, incluyendo no solo a los humanos, sino también el suelo, los animales, el agua, etc.
2. Pensamiento sistémico: aplicar la visión ecosistémica de interdependencia al ecosistema humano.

53 Collins es doctor en Arte, Ecología y Planificación, 2007 y suele trabajar con su compañera Reiko Goto desde 1985. Goto es doctora en ecología y arte ambiental en espacios públicos en 2012. Se califican a sí mismos como artistas ambientales que abarcan una metodología ecosistémica en la que colaboran con un amplio rango de disciplinas. Se interesan por las vías en las que el arte y la imaginación contribuyen a la sabiduría práctica y al discurso democrático sobre ética y valores humanos.

54 Traducción de la autora del original: «*Lyrical Expression, Critical Engagement, Transformative Action: An Introduction to Art and the Environment*»

3. Sostenibilidad: diseñar todo lo que nos rodea con criterios de sostenibilidad, incluso el sistema social, para satisfacer nuestras necesidades presentes sin comprometer la capacidad de las futuras generaciones para satisfacer sus propias necesidades.
4. Diversidad social y biológica: entender la importancia de la diversidad como herramienta de la naturaleza para superar períodos de estrés (resiliencia) y aplicarla a todas las disciplinas, culturas y especies.
5. Justicia social y ambiental: defender el derecho de todas las especies a un ambiente saludable que sustente el ecosistema, que es la base de la vida.
6. Colaboración: tender puentes entre disciplinas, culturas, clases, géneros, comunidades, y especies, de modo que cada uno pueda realizar sus aportaciones para diseñar soluciones óptimas para todos.
7. Integridad: actuar siendo consecuentes con lo que valoramos (Collins, 2003).

Albelda propone una serie de características del arte de vocación ecológica que en gran parte coinciden con las anteriores, pero añade las siguientes:

1. Diversificación de medios, procesos y temas.
2. Comunicación simbólica, emocional y empática.
3. Análisis de detalle y particularización temática frente a la simplificación característica de los media y los discursos ecologistas unidireccionales.
4. Disminución de la autoría y énfasis en proyectos colectivos y colaborativos (Albelda, 2015, p. 235).

Por otra parte, la artista Carmen Marín en su tesis titulada «Arte Medioambiental y Ecología. Paradigmas de comprensión, interpretación y valoración de las relaciones entre arte y ecología» (2015) añade que el arte ecológico incluye obras que tratan:

1. La existencia de límites biofísicos, dentro de los cuales se desarrolla la vida.
2. Una posición crítica sobre las posibilidades e incertidumbres del desarrollo de cor-

te tecnocientífico.

3. La necesidad de un cambio urgente del modelo hegemónico de producción, consumo y distribución de los recursos naturales y de los valores establecidos por el modelo capitalista.

Entre estos valores y características del arte con enfoque ecológico encontramos numerosas similitudes con los retos de la transición a la sostenibilidad explicados en el apartado 1.2, como son: el desafío de la equidad y la justicia social y ambiental, o el reto de la conservación de la diversidad; así como con los puntos básicos de las iniciativas de transición señalados en el apartado 1.3: la aceptación de los límites biofísicos del planeta, la colaboración o la resiliencia. Por tanto podemos decir que las características del arte ecológico son idóneas para representar, o incluso llevar a la práctica, los objetivos de la transición a la sostenibilidad. Por último, desde nuestra investigación quisiéramos añadir a este compendio de características, temas y metodologías del arte ecológico las siguientes:

1. Rechazo del antropocentrismo extremo.
2. Rechazo de la idea de control de la naturaleza y la inercia de dominio.
3. Cuestionamiento de la ciencia y la tecnología como disciplinas hegemónicas. Crítica a sus aplicaciones subordinadas a intereses económicos de matriz capitalista.

Desde el punto de vista de la Historia del Arte situamos al arte ecológico como un subgrupo dentro de un campo más amplio como es el del «Arte y Naturaleza» (Albelda, 2015). La relación de la naturaleza con el arte no nace con el *land art* (Parreño, Grego-Matos y Arribas, 2006; Marín Ruíz, 2015), sino que nos ha acompañado a lo largo de toda la historia del arte en una apasionante evolución desde «la idea de reflejo a la de escenografía, para luego concretarse como materia y, finalmente, convertirse en cuasi-sujeto, destacando la importancia de su estructura y sus procesos» (Albelda, 2015, p. 221). «Arte y Naturaleza» es un término que abarca muchas posibilidades: lo emplazado en la naturaleza, lo metafórico, lo poético, la belleza, la intervención mínima. Se hace necesario distinguir entre todas estas opciones. Arribas comenta una clasificación de Sue Spaid que compartimos en su mayor parte en esta investigación: Arte y Naturaleza abarcaría desde los artistas de *land art* que usan el espacio natural como material artístico con obras a gran escala, pasando

55 Algunos autores diferencian entre *desarrollo sostenible*, que supone apenas un lavado verde de los métodos existentes de producción y consumo, sin cambiar las expectativas de crecimiento económico capitalista que ignora las externalidades y límites del mismo, y *desarrollo de la sustentabilidad*. Esta última se enfoca en redireccionar el desarrollo hacia una base diferente de creación de economía y sociedad, que no se base en el crecimiento económico sino en una relación entre las personas, el mundo que construimos y la biosfera, que garantice la justicia social y ambiental. Incluye adecuar el consumo de recursos y la generación de residuos al ritmo al que son renovados y asimilados por la biosfera respectivamente. En cualquier caso, la identificación generalizada del concepto *desarrollo* como *crecimiento económico* señala la raíz del problema. Por este motivo muchos autores pasan a hablar solo de *sostenibilidad* o *sustentabilidad*. Sostenibilidad se refiere a la cualidad mecánica de los cuerpos de perdurar, de sostenerse sin caerse, mientras que sustentabilidad, sería la cualidad orgánica de disponer del alimento para sustentarse en el tiempo (Almenar, Bono y García, 2000, pp. 55-56). Es decir, llevándolo al campo de la ecología, sustentable implicaría la internalización de las condiciones ecológicas de soporte del proceso económico y social, mientras que sostenible alude a la durabilidad del proceso económico mismo o de un determinado sistema (Leff, 2004, p. 21; García, 1999). No obstante debido a la mayor popularidad del término «sostenibilidad» lo usaremos en este texto en el sentido de «sustentabilidad».

56 Resaltamos que la propia exposición es un ejemplo de viraje de actitudes en el modelo museístico convencional, hacia una

por los *environmental artist* que utilizan la naturaleza como medio creador, concienciando acerca de sus procesos y fenómenos; el *ecological art* que muestra un grado creciente de preocupación por la sostenibilidad, hasta las *ecoventions* que buscan remediar algún problema ecológico concreto (Arribas, 2015). Pero en concreto el campo que abarca el arte ecológico en nuestro estudio incluye aquellas obras que centran su atención en cuestiones como el equilibrio y reequilibrio ecosistémico, la sostenibilidad o más bien la sustentabilidad<sup>55</sup>, como apuntan Albelda y Rosenthal y abarcaría también las *ecoventions*, aunque en esta tesis no incluyamos ejemplos concretos de éstas. Un ejemplo del universo de obras al que nos referimos podría ser la exposición *Hybris. Una posible aproximación ecoestética*<sup>56</sup> celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), 2017- 2018 y comisariada por Blanca de la Torre. «La muestra crea un paisaje que habla de ecología política, económica y social [...] desde un planteamiento ecoestético» (MUSAC, 2017) y recoge una cuarentena de autores que trabajan la idea de equilibrio ecosistémico desde la naturaleza, lo simbólico o la implicación activa.

Para lograr estos objetivos el arte ecológico usa herramientas como la denuncia, la visibilización, la educación, la acción y la sensibilización, entre otras. Trabaja con modelos ecosistémicos tanto naturales como artificiales encaminados hacia la sostenibilidad, es decir hacia una reducción de la entropía de los procesos, lo cual se relaciona directamente con los modos de producción y consumo y, por ende, con la economía y la política. Es por ello que los proyectos artísticos relacionados con la transición suelen contener cierto mensaje y/o crítica sociopolítica en una búsqueda de las verdaderas raíces del problema ambiental. Respecto a la cuestión ética, Fernando Arribas describe ampliamente las distintas posturas al respecto del valor estético y la función de concienciación ambiental (2015). Extraemos las siguientes ideas que aplicaremos a nuestra investigación a la hora de seleccionar los casos de estudio:

## HYBRIS. Una posible aproximación ecoestética

### Crear para cambiar

Encuentro sobre prácticas artísticas y sociedades en transición

15 y 16 de diciembre 2017

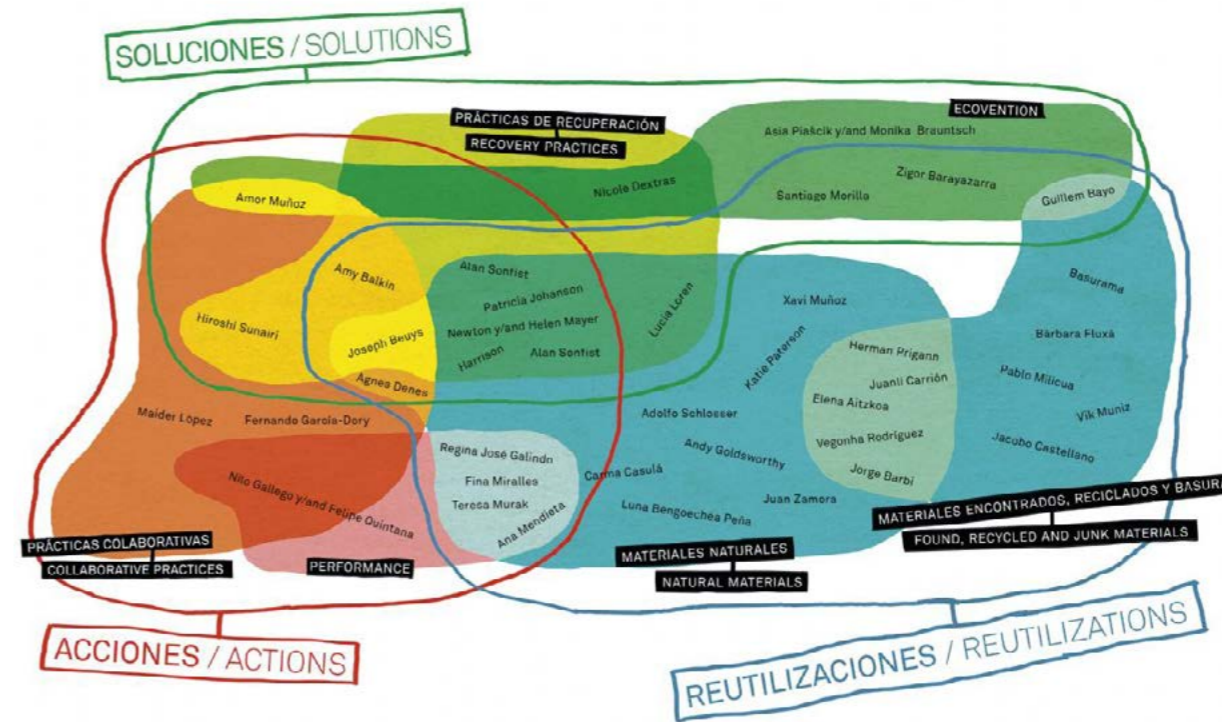


Imagen 2. Esquema de la exposición Hybris. Una posible aproximación ecoestética. Fuente: diseñado por Blanca de la Torre y Jaume Marco para MUSAC.

Respecto a la cuestión ética, Fernando Arribas describe ampliamente las distintas posturas al respecto del valor estético y la función de concienciación ambiental (2015). Extraemos las

reducción de la huella ecológica y un menor consumo de recursos. Bajo el epígrafe «Soluciones», se engloban dos apartados que se caracterizan por ofrecer soluciones prácticas a problemas ecológicos: el primero trata lo que podría denominarse como «prácticas de recuperación», las conocidas como *Restorationist Aesthetics*, *Remediation Art* o *Land Reclamation*: Nicole Dextras, Alan Sonstist, Lucia Loren, Patricia Johanson, Newton & Helen Mayer Harrison. *El segundo, las «Ecovention» que agrupa a:* Asia Piaścik / Monika Brauntsch, Zigor Barayazarra y Santiago Morilla. En el capítulo dos «Reutilizaciones», encontramos por un lado a artistas que trabajan con basura y materiales encontrados o reciclados, Guillem Bayo, Basurama, Bárbara Fluxá, Pablo Milicua, Vik Muniz y Jacobo Castellano. Junto a los que utilizan materiales naturales como base de sus propuestas artísticas: Kattie Paterson, Xavi Muñoz, Adolfo Schlosser, Andy Goldsworthy, Juan Zamora, Carma Casulá, Luna Bengoechea Peña y Basia Irland (aunque en la imagen falta), y entre estos dos grupos: Herman Prigann, Elena Aitzkoa, Juanli Carrión, Vegonha Rodríguez, Jorge Barbi. Dentro del grupo materiales naturales también están Regina José Galindo, Fina Miralles, Teresa Murak y Ana Mendieta que enlazan con el tercer epígrafe «Acciones», donde se hallan obras relacionadas con la *performance* Nilo Gallego / Felipe Quintana, y otras conocidas como prácticas colaborativas. Mainer López, Fernando García-Dory, Agnea Denes, Joseph Beuys, Hiroshi Sunairi, Amy Balkin y Amor Muñoz. Para más información véase: <http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=6301>

57 El colectivo Julie's bicycle ofrece servicios de calculadora de huella de carbono gratuitos en <http://www.juliesbicycle.com/services/ig-tools>

siguientes ideas que aplicaremos a nuestra investigación a la hora de seleccionar los casos de estudio:

Las obras de arte ecológico que vamos a considerar cumplen dos condiciones, necesarias ambas: interés por tener una reducida huella ecológica y ocuparse de cuestiones relacionadas con la ecología, ya sea para destacar los valores de la naturaleza, como para informar/sensibilizar/denunciar o tratar los problemas ambientales y nuestra responsabilidad ante la crisis ecosocial. El criterio de la huella ecológica exige rigurosos análisis que abarquen el impacto que causa por sí misma en su proceso de creación, la itinerancia completa de la obra, los visitantes que recibe y su propia huella de carbono, así como el efecto a largo plazo en los espectadores y en el medio físico y cultural. Comienzan a aplicarse modelos de calculadora de huella de carbono para diferentes actividades dentro del mundo de la cultura, como los que presenta el colectivo *Julie's bicycle* (La bicicleta de Julia)<sup>57</sup>, pero aún es un tema muy complejo que presenta grandes incógnitas de medición. ¿Qué nivel de impacto es admisible? ¿Puede el valor cultural y de sensibilización compensar la huella ecológica o de carbono de la obra? ¿Cómo medir el efecto de sensibilización del espectador? Por ahora no existen herramientas objetivas de medición que abarquen la complejidad total de los impactos de una obra de arte, aunque existen otros intentos en España que merecen mencionarse como los trabajos de Carmen Marín de la Universidad del País Vasco (2010) y (2015). Por lo que respecta a este estudio, estamos de acuerdo con Sheila Lintott (2007) citada en (Arribas, 2015), en que se requiere un análisis caso por caso como el que someramente haremos en los capítulos tres y cuatro. No vamos a establecer, pues, ningún criterio máximo de huella ecológica tolerable, pero si nos centraremos en obras que la tengan en cuenta en su desarrollo. Por otro lado, existen otras condiciones que, aunque suelen darse en las obras de arte ecológico, no vamos a considerar indispensables como son el protagonismo de la naturaleza, entendida como entorno poco antropizado, o bien la intención del artista. Al respecto del primero coincidimos con Arribas (2015) y Marín (2015) en afirmar que no es condición necesaria que la naturaleza participe significativamente en la obra (un ejemplo serían las acciones del colectivo Platform (Plataforma) en exposiciones en el medio urbano como *C Words: Carbon, Climate, Capital, Culture* («Palabras C: carbono, clima, capital, cultura») de 2009. En otras ocasiones, la naturaleza es la protagonista y co-creadora (obras de Goldsworthy), por lo que se da una potente contribución a la sensibilización ambiental aunque indirecta y no intencionada. En segundo lugar, tampoco se considera esencial en este estudio que el propósito consciente y explícito del artista sea promover la transición a la sostenibilidad, la concienciación

o transformación social. Como veremos en los capítulos de estudio de casos, en algunas obras la intención manifiesta de los artistas es la concienciación ambiental y la transformación social en la vía de la sostenibilidad, pero en otros casos su objetivo es cuestionar, inspirar o imaginar sin pretender convencer al público ni enfocarse a un resultado (un ejemplo serían las obras que veremos de *The Stove*, *We Live With Water (Vivimos con el agua)* o algunas obras de *Biodivers* y *Open Jar Collective*.

Respecto al asunto de la estética, acordamos con Arribas (2015) y Brady (2007) que la actividad artística no siempre supone una disminución del valor estético del espacio natural *per se*, sino que incluso puede contribuir a la apreciación de las cualidades del lugar que de otro modo pasarían inadvertidas. En su evaluación será importante tener en cuenta el estado previo a la intervención, pues no es lo mismo actuar en la naturaleza prístina que en un entorno ya degradado. Por tanto, reconocemos la ética como un aspecto decisivo para la apreciación estética de las obras de arte ecológico de acuerdo con la posición eticista, pero no es el único componente de su valor estético (Arribas, 2015, pp. 205-207).

En cuanto a la intención, frente a la posición de algunos artistas reacios a aceptar que su obra tiene el propósito de convencer o cambiar la actitud del espectador, como es el caso de los Harrison o Tim Collins, (Goto Collins, 2012, p. 138) reconocemos con Arribas que «[...] la educación moral consiste sobre todo en desarrollar la imaginación, los sentimientos y las emociones, [...] El arte proporciona un conocimiento ético “aplicado” que las disciplinas científicas o la filosofía no pueden aportar. Esta clase de conocimiento [...] permite al espectador ponerse en el lugar del otro», y añade, «son muchos los caminos para transmitir la sensibilización ecológica» (Arribas, 2015, pp. 207-208). Continuando con los dilemas éticos en cuanto al argumento anti-consecuencialista<sup>58</sup> mencionado por Arribas, admitimos que no existe manera de medir objetivamente en la actualidad el efecto sensibilizador de las obras de arte ecológico por lo que nos ceñiremos a evaluar la coherencia entre intencionalidad y contenido/consecuencias de la obra.

Para finalizar, resumimos afirmando que no existe una posición cerrada desde el mundo de los artistas y teóricos, sino más bien una gradación de posturas. Como dice Carmen Marín, «[...] no se puede normativizar cómo ha de ser una obra ecológica. Se pueden identificar, eso sí, actitudes que se plasman inequívocamente en el objeto artístico» (Marín Ruíz, 2015, p. 477), lo cual, hemos intentado al inicio de este apartado. Nuestra posición en este trabajo considerará que el *Land Art*, el *environmental art*, el arte ecologista mediático y las intervenciones mínimas

58 Según explica F. Arribas en *Arte y Ecología* (2015) citando a N. Carroll: « [...] este argumento viene a decir que es imposible averiguar en qué medida el arte afecta a la formación de nuestros juicios morales, tanto para suscitar conductas inaceptables, como para educarnos moralmente» N. Carroll, 2000, citado en (Arribas, 2015, p. 204).

en la naturaleza de carácter más poético, quedarían fuera de la categoría del arte ecológico que buscamos estudiar. Por tanto la misión del eco-arte que seleccionaremos no es meramente instrumental como en el ecologismo, no se limita solo a mostrar las imágenes del deterioro sino también a materializar, difundir, y acercar los retos de la vida buena generalizable, ampliar la iconografía y los relatos a través de un concepto ampliado de la estética y el arte que asuma los retos que impone la crisis ecológica con una huella ecológica admisible (Albelda, 2015). Por supuesto, este tipo de arte ecológico se relaciona directamente con las bases socioculturales, económicas y políticas que están detrás del deterioro del entorno. Así pues, lo político, lo financiero y lo cultural, devienen objetivo del arte ecológico también. Por tanto, entenderemos aquí por obra artística ecológica una gran variedad de prácticas de creación de alternativas, defensa, cuidado, conservación, construcción comunitaria, denuncia y restauración del medio ambiente, ya sea rural o urbano, que se posicionan políticamente dentro de las premisas ecológicas mencionadas al inicio de este apartado.

### 2.3 EL VALOR DEL ARTE PÚBLICO COLABORATIVO EN LA TRANSICIÓN

Como hemos visto en el apartado 2.1, en la creación de proyectos artísticos que constuyen relatos positivos de cambio, la implicación del público en el proceso aumenta la empatía y por tanto fomenta la concienciación ambiental. La experiencia vivencial y multisensorial de creación conjunta es una herramienta de gran poder pregnante, que deja un rastro emotivo en el espectador. No es casualidad que los proyectos de transición cuenten con la participación de la comunidad como herramienta de cambio, como veremos en el capítulo tres. Por estos motivos, nuestra tesis presta especial atención a explorar aquellos proyectos artísticos donde la participación del público es un factor importante. El arte público colaborativo ha sido estudiado por numerosos autores entre los que destacamos a Lacy, Lippard y Felshin, cuyos textos traducidos son recogidos por Paloma Blanco en el libro *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2005). También haremos referencia al texto de Iria Candela *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990* (2007) que repasa la evolución del arte público desde sus orígenes. La estancia de investigación en OTE, nos ha permitido tener acceso a la tesis doctoral no publicada de Lacy titulada: *Arte imperfecto: trabajando en público. Un es-*

*tudio de caso de los proyectos de Oakland* (1991-2001)<sup>59</sup>, que aclara numerosas cuestiones que nos planteamos al inicio de la investigación sobre las fronteras del arte, la función del artista, los modos de participación y los valores estéticos de este tipo de intervenciones artísticas. Estas autoras nos ayudarán a describir en este apartado las características que nos interesan del arte público para trabajar en la transición a la sostenibilidad.

#### 2.3.1 Arte público y transición

Para justificar el valor del arte público colaborativo para los procesos de transición es necesario analizar dos aspectos principales. Por un lado qué características posee el arte público y por otro cómo es esa colaboración. Mierle Laderman Ukeles, Joseph Beuys y Allan Kaprow, entre otros, ya sentaron las bases de este arte participativo ampliando la función de los artistas como «escultores sociales» (Beuys, 1970) y del «arte como vida» (Kaprow, 2003), cuya creación incluye incluso nuestras «prácticas diarias» (Ukeles, 1969). Estos autores, junto a muchos otros, han contribuido en los últimos sesenta años a la expansión del arte hacia la vida cotidiana, con un enfoque de responsabilidad eco-social —en el caso de Beuys— que reside en los fundamentos de lo que la artista británica Neal ha denominado *transitional art*<sup>60</sup> (Neal, 2015). De este modo, el papel del arte en la transición a la sostenibilidad implica un arte al servicio de la vida buena y del reequilibrio ecosistémico, en el que las prácticas vitales diarias conforman la escultura común que construye la sociedad. La obra artística trasciende el objeto, y su lugar se expande fuera del *cuadro blanco*. El artista ya no es el único protagonista creador, y la coautoría y colaboración entre artistas-científicos-expertos y público es intensa. Asumiendo estas premisas en la delimitación de qué vamos a considerar *arte* en esta tesis, no entraremos a cuestionar los límites de la disciplina artística, pues ya lo hacen referentes como Kester, Lacy<sup>61</sup> o el pionero en arte ecológico Newton Harrison, sin encontrar una respuesta definitiva a esta eterna pregunta.

Valoramos, sin embargo, otros aspectos que interesan más a la transición, como la introducción de los artistas en diferentes áreas del conocimiento y su capacidad de incitar la transformación social, lo cual ha permitido abordar la complejidad de las urgencias globales ecológicas también desde lo artístico. En cualquier caso, interesa que los artistas sigan trabajando en este campo, entre otros motivos por la diversidad, sensibilidad, innovación, originalidad, creatividad

59 Traducción de la autora de: *Imperfect art: working in public. A Case Study of the Oakland Projects (1991–2001)*.

60 En adelante optaremos por traducirlo como «arte transicional»

61 Lacy se pregunta al respecto: « ¿Hasta dónde, por ejemplo, un artista debe ir hacia otro tipo de empeño, digamos política o educación, para participar efectivamente en asuntos cívicos? ¿Qué sucede con una obra de arte cuando tiene una función o valor de uso? ¿Hasta qué punto en el ámbito público puede un artista aventurarse sin convertirse en algo diferente, como el jefe de una organización? En ese caso, ¿sigue haciendo arte? ¿Y qué posición puede asumir un proyecto en la vida pública, en equilibrio entre el arte (con todo su aparataje) y la utilidad social, a menudo entendida de manera diferente “fuera” del arte?» Traducción de la autora de: «How far, for instance, must an artist go toward another type of endeavor, say politics or education, in order to effectively participate in civic issues? What happens to a work of art when function or use-value takes over? How far into the public realm can an artist venture without turning into something else, such as the head of an organization? In that case, is he/she still making art? And what position can a project assume in public life, balancing between fine art (with all its professional trappings) and social utility, often understood differently “outside” of art?» (Lacy, 2013, p. 10). La misma Lacy admite que entre sus colaboradores existían dudas y opiniones diversas a cuál era la misión del artista: «Even among collaborators there were differences of opinion on what, in the end, was more central to our mission— making an artwork, addressing a large public, or



working more on an educational mission” (Lacy, 2013, p. 184). La autora concluye que lo que puede aportar a esta cuestión desde su experiencia no es una respuesta definitiva sino ampliar la base de conocimiento de las prácticas artísticas sociales: «I aim to broaden the base of knowledge for social practices in art» (Lacy, 2013, p. 185)

y audacia que aportan en contraste con otros agentes, como la administración pública o la sociedad civil. Además, al considerarse *arte*, se le facilita la entrada en ciertos espacios públicos, escenarios y mentes que un programa del gobierno o de educación no lograría. En conclusión, nos interesa entender cómo se relaciona el arte con el contexto de la transición, más allá de su aceptación generalizada o no en el mundo artístico.

Según Neal, las prácticas de arte transicional comparten características con el llamado arte público de nuevo género (Lacy et al., 1995) o también conocido como arte relacional (Bourriaud et al., 2002), práctica dialógica (Kester, 2004), arte participativo (Bishop, 2012), arte comprometido social o ecológicamente o práctica participativa dirigida por el arte (Koh, Jay 2015), (Neal, 2015). Ahora bien, siguiendo a Neal, en este caso los temas a tratar se corresponden con las grandes narrativas de la transición a la sostenibilidad ya mencionadas. Con el fin de entender la importancia de estas prácticas artísticas para la transformación social en contextos de transición, se hace necesario repasar brevemente la definición de arte público. Por ello se citan a continuación algunos de los autores que tratan de perfilar su descripción, recopilados por Iria Candela en su ya citado libro de 2007. Según esta autora «El arte público, tal y como lo entendemos aquí, es aquel que precisamente se cuestiona el significado y las asunciones mismas del concepto «público» o como también afirmó Michael North, «el arte “se hace público” al tomar “la experiencia espacial de su audiencia” como tema» (2007, p. 23). Esto nos sugiere que tal y como sucede con las propuestas de transición, el arte público parte de los intereses y problemáticas locales del público participante (aunque no siempre es resolutivo). Krzysztof Wodiczko añade que el arte público debe ser «crítico y no oficial» (Candela, 2007, p. 148), aunque en el caso de Lacy sí se persigue esa alianza con la administración pública (Lacy, 2013). Precisamente, los proyectos de transición tienen mucho de activismo político y protesta y, por supuesto, parten de la ciudadanía espontánea, buscando en ocasiones alianzas con las instituciones oficiales como en el caso de Carrícola con la UPV. Según Patricia Phillips el arte público debe ser temporal, adaptable a los tiempos y a la esfera pública cambiantes, sin establecer valores eternos e inmutables sobre lo que es el bien común (Candela, 2007, p. 160) y, de hecho, así funcionan los proyectos de transición que van evolucionando y cambiando conforme varían las circunstancias. Un ejemplo claro serían las convocatorias artísticas de *Biodivers I y II* que estudiaremos en el capítulo cuatro, y que presentan una evolución en los requisitos de las obras admitidas al certamen desde una actitud menos consciente de los materiales, hacia requerimientos más en armonía con los entornos naturales dónde se ubican las piezas.

Por otra parte Blanco nos acerca un artículo de Felshin de 1995 previo a su proyecto editorial «¿Pero esto es arte?: El espíritu del Arte como Activismo»<sup>62</sup>, donde aporta una definición de arte público «Arte público sería todo arte dotado de un cierto compromiso político al que se le presupone una localización pública y una recepción participativa» (Blanco, 2005, p. 85). El artista público será pues para Felshin «[...] aquel cuyo trabajo es esencialmente sensible a los problemas, necesidades e intereses que definen esa entidad esquivada y difícil de definir que es ese lugar y que muchos identifican con la comunidad o público» (Blanco, 2005, p. 85). Efectivamente, tanto las obras de arte público como las de arte transicional tratan en mayor o menor medida la cuestión política, se implican con el contexto social, suelen partir de un cuestionamiento previo a la comunidad y cuentan con una recepción participativa. A nuestro entender, tal y como señala Neal, tanto en arte transicional como en arte público, el modo en que se realiza la obra es tan esencial como el qué se hace: «la visión estética y el compromiso social son igualmente importantes»<sup>63</sup>(Neal, 2015, p. 76).

Lippard en su texto *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar* (2001), aporta otra definición de arte público que resalta el estudio previo y la colaboración con el público, características también de los proyectos de transición: «Yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio» (Lippard, 1995, citado en Blanco *et al.*, 2001, p. 61). Este artículo de Lippard fue publicado originalmente en un compendio de Lacy titulado *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*<sup>64</sup>(1994). En su libro, Lacy destacaba las características del arte de nuevo género que hemos mencionado hasta ahora y añadía: el papel multidisciplinar y facilitador del artista, el desafío al *establishment* (institución) y la capacidad de vincular la crítica social y política aplicada al contexto local con el público en un proceso colaborativo (Lacy, 1995, citado en Blanco, 2005). Para la propia Lacy y para Arlene Raven, editora del libro *Art in the Public Interest*<sup>65</sup>, es esta última faceta lo más esencial y característico de estos proyectos. Estos trabajos al igual que los proyectos de transición, ofrecen modos de vivir y relacionarse alternativos a la corriente convencional. El espectador ya no es un mero consumidor de obras sino un agente activo productor de cambio, identidad y comunidad, aspecto éste que nos interesa sobremanera en el desarrollo de los proyectos de transición donde la memoria, la identificación y el sentimiento colectivo son motores de cambio.

62 Felshin, N. (1995) *But is it Art?: Spirit of Art as Activism*. Editado por N. Felshin. Seattle: Bay Press, U.S.

63 Traducción de la autora del original: «Aesthetic vision and social engagement are equally important»

64 *Mapeando el terreno: arte público de nuevo género*. Traducción de la autora.

65 *Arte en el interés público*. Traducción de la autora. Arlene Raven (1994-2006) es artista feminista, crítica, historiadora y educadora. RAVEN, Arlene, *Art in the public interest*, UMI Research press, 1989.

66 Queremos señalar que el hecho de que el arte esté ubicado en un lugar público, no determina que sea realmente «arte público». Aquí la palabra *lugar* no viene a significar simplemente emplazamiento, sino que podríamos considerar el emplazamiento como el espacio físico y sus propiedades espaciales mientras que el *lugar* incluye la dimensión humana, el espacio donde se desarrolla la vida y su comunidad.

Blanco también realiza una caracterización del arte público añadiendo las siguientes cualidades que podríamos encontrar también en los modos de hacer de los proyectos de transición:

- Arte no creado para ser expuesto en museos o galerías exclusivamente.
- Nueva relación con los medios de comunicación y las instituciones como entornos a ocupar.
- No se trata de obras de arte sino de un «arte de obras» donde importa tanto el *cómo*, como el *qué*.
- Vinculación de la actividad artística con el espacio público. Es un «arte del lugar» es decir, de comprender los conflictos del contexto con el que se interactúa. Conlleva un análisis crítico de la realidad contextual<sup>66</sup>.
- Importancia del proceso por encima del objeto.
- Trabajo en red y apertura a la transdisciplinariedad (Blanco, 2005).

El arte público nos muestra distintas variedades, diferentes *modos de hacer*, que no constituyen categorías rígidas, como nos comenta Blanco citando a Lippard (Blanco *et al.*, 2001), sino flexibles, que muchas veces se mezclan y entrecruzan, abriéndose a la transdisciplinariedad. En la actualidad, internet ha abierto todo un mundo de nuevas propuestas relacionadas a menudo con el arte activista y en muchas ocasiones de marcado carácter colaborativo o colectivo, que conectan a personas y comunidades no solo localmente, sino de forma global, superando fronteras, culturas y distancias:

*Ya no se trata de buscar el ideal utópico de transformación total de la sociedad y sus estructuras, sino que, en su mayoría, son acciones particulares referidas a problemáticas locales, puntuales, a menudo relacionadas estrechamente con los mismos artistas, pero que demandan abrirse a un pensamiento global, extenderse más allá de su ámbito y salir del peligro que supone el aislamiento, aprovechando y compartiendo todo el potencial subversivo y contestatario que poseen* (Blanco, 2005, pp. 192-193).

Ese pensamiento global aplicado a la transición se corresponde con dos de las grandes narrativas de la crisis ecológica: el cambio climático y el pico del petróleo. Lippard insiste en el hecho de que estas nuevas prácticas artísticas deberán mantener una actitud dual. Por un lado buscar su lugar en la crítica de arte, pues no son debidamente valoradas dentro del imaginario popular artístico contemporáneo, y por otro, procurar mantener un fuerte contacto con el contexto local y sus comunidades para ser coherentes, efectivas y enriquecedoras, opinión que comparte N. Felshin (Blanco *et al.*, 2001). Esta autora destaca: «Estas prácticas culturales suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar con un arte público más amplio» (Felshin, 2001 citado en Blanco *et al.*, 2001, p. 74).

Teniendo en cuenta todas esas características que definen el arte colaborativo, entre 2013 y 2015, Neal cuenta con los testimonios de hasta 64 personas entre artistas, profesionales y académicos, de las cuales, quince trabajaron para identificar juntos los principios del arte transicional (Neal, 2015, pp. 10-11). Como veremos, tienen mucho en común con lo anteriormente dicho al respecto del arte público colaborativo. A continuación los traducimos y resumimos del original:

1. Intención: consiste en crear las condiciones para el cambio sin necesidad de un plan previo, respondiendo a una realidad del mundo, buscando una alternativa con apertura a lo que otros puedan aportarnos.
2. Ignición: es necesario encontrar las ideas que impulsen el momento de pasar a la acción. Aquí es donde se inicia la práctica y se transforma la imaginación en realidad.
3. Marco: conforma la estructura y la estética de un proyecto y crea un contexto o narrativa que explorar.
4. Trabajar con la comunidad: despierta el coraje necesario para encarar los retos globales que no podemos afrontar individualmente, y construye resiliencia dando esperanza a los individuos en la comunidad.
5. Mediación: los mediadores son necesarios para hacer que el proceso fluya sin esfuerzo, cruzar fronteras entre disciplinas y sectores, crear redes y abrir puertas y caminos. A menudo son los propios artistas.

6. Mantener un espacio: focaliza las actitudes y energías del grupo, da seguridad y materializa la unión entre sus miembros.
7. Conexión: cuando se trascienden los límites del individuo y se construye una historia compartida, se crea un espacio para una narrativa holística y coherente que conecte las grandes problemáticas ambientales con una narrativa local de comunidad y cambio positivo.
8. Trabajar desde lo común: frente a una cultura de la diferencia y la confrontación, se centra en lo común y el diálogo para entender y compartir las sensaciones del otro.
9. Colaborar: se trabaja con apertura en equipo y en un equilibrio complejo de tensiones para lograr un mejor resultado que a nivel individual.
10. Cambio: se puede fomentar desde la intención con la que comienza el proyecto y compartir para crear una gran narrativa del cambio (Neal, 2015, pp. 81-93).

Pasamos a continuación a explorar cómo se traducen estos principios y características en los modos de actuar en arte público aplicado a la transición.

### 2.3.2 La participación y el proceso dialógico

Decíamos al inicio de este bloque que para definir el arte público colaborativo es necesario analizar dos aspectos principales. Visto el primero (su caracterización), el segundo aspecto a tratar es cómo se desarrolla la colaboración. La participación normalmente se analiza superficialmente, siendo en realidad un punto crucial de toda obra de arte público. Este concepto ha sido profundamente estudiado por autores como Lacy, Borriaud, Kester y Koh y, en aplicación a la transición, también por el grupo que rodea a Neal en su libro. En principio, la colaboración se supone «enriquecedora» (Neal, 2015, p. 90), pero la visión tradicional del arte, la del artista independiente encerrado en su estudio, no ayuda a reconocer la superación del genio creador como única figura creativa. Lacy en su texto *Debated territory: toward a critical approach of public art*<sup>67</sup>, desgornado por Blanco, expresa la necesidad de que la crítica desarrolle nuevas habili-

dades y estrategias en esta cuestión, que pongan en valor estos nuevos formatos artísticos para que se introduzcan en los programas educativos de arte en escuelas y se generalice su entendimiento popular. En un esfuerzo por esbozar la cuestión, Lacy propone unas pautas para analizar la participación, clasificando en varios tipos de audiencia según la relación y la implicación del público con el proceso de trabajo del artista, es decir, su papel dentro de la estructura de la obra artística (1995). Esta clasificación supera la clásica relación del artista y el público como *dueto* o la categorización del mismo según raza, edad o género. Su propuesta se explica a través de un esquema de círculos concéntricos no jerarquizados ordenados de mayor a menor implicación. Las tipologías que Lacy describe y hemos traducido y resumido serían:

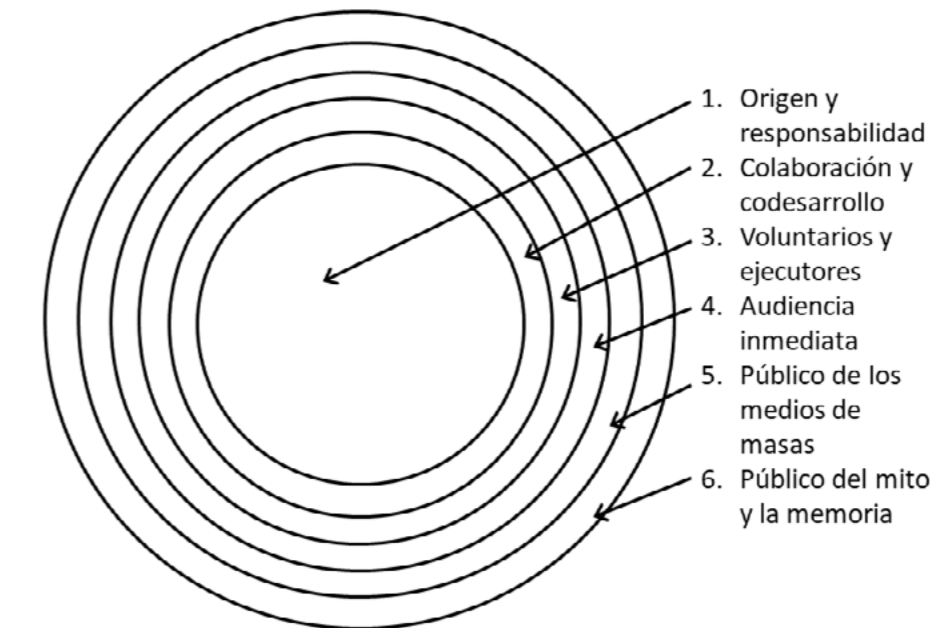


Imagen 3. «Grados de compromiso imaginario como una serie de círculos concéntricos, cada uno representa una forma de interacción entre la realización y la espectación» Funete: elaboración propia desde (Lacy, 1995, p. 179).

1 Origen y responsabilidad: el centro del círculo representa el origen creativo y por tanto simboliza el máximo en génesis y creatividad. Corresponde a las personas sin las cuales no existiría la obra.

2 Colaboración y codesarrollo: este círculo que rodea al anterior incluye a quienes colaboran o co-desarrollan junto a las y los artistas la obra y por tanto les corresponde parte de la autoría. Aunque su colaboración es crucial, la pérdida de algún miembro no impediría el desenlace de la obra.

3 Voluntarios y ejecutores: aquellas personas para y con quienes se crea la obra.

4 Público inmediato: es lo que tradicionalmente se entiende por espectador, los que tienen un contacto directo con la obra pero no han participado en su ejecución. Debido a las especiales características del arte que trabaja con comunidades, si se trata de una obra de arte público adaptada al contexto, seguramente gran parte de ese público estará en cierta medida comprometido con ella más que el visitante ocasional de un museo.

5 Público de los medios de masas: en la actualidad es muy común que las obras tengan un alcance mayor a través de los medios de comunicación que del propio contacto con la obra. Internet ha facilitado y globalizado el acceso a obras artísticas por todo el mundo y por supuesto la bibliografía, retrospectivas, y cualquier tipo de documento expanden la influencia de la misma.

6. Público del mito y la memoria: corresponde a aquellos casos en los que la obra se convierte en un hito en la historia de la comunidad o bien pasa a la literatura del arte (Lacy, 1995, pp. 179-180).

Es importante señalar que los individuos no solo pueden pertenecer a una categoría fija y que las divisiones son, por supuesto, arbitrarias. Cuanta más responsabilidad asume un miembro, más importante será su papel y más cerca del centro aparecería representado, lo cual no quiere decir que su participación sea más extensiva que la de otros miembros, pero sí más crucial. Así mismo, los y las participantes pueden moverse de una posición a otra del círculo durante el proceso de creación y pos-creación. En cualquier caso este modelo brinda al espectador la posibilidad de actuar. En los proyectos de transición, como en *Transition Town Tooting* (TTT), son perfectamente conscientes del poder de implicar a la población desde el origen de los proyec-

tos y así lo hacen como veremos en el capítulo tres. En algunas de las propuestas artísticas que analizaremos como por ejemplo en *DUO*, veremos que el público es más que un mero espectador y verdaderamente decide el curso del proyecto y lo ejecuta, perteneciendo a las categorías primera, segunda y tercera.

Como los autores de *Playing for time. Making Art as if the World Mattered*<sup>68</sup> (Neal, 2015) comentan, a raíz de sus propias experiencias personales en proyectos de transición colaborativos, este modo de trabajo exige estar activamente abierto, grandes dosis de humor, apertura, capacidad de negociación y generosidad. Se trata de un modelo de trabajo poco común en la lógica del sistema convencional jerárquico, y en el que se sobrepone la sinergia a la competencia, la horizontalidad a la verticalidad y la ausencia de control sobre el ego creador. Todo ello sin renunciar al respeto del saber hacer del artista, ni al cuidado de la obra. Lacy ejemplifica bien esta última cuestión en sus trabajos conocidos como los *Oakland Projects* donde en cierto momento se dificulta el proceso de elecciones estéticas del proyecto *The room is on fire*. La artista, sin renunciar al proceso de transparencia en la toma de decisiones, aclara que: «era imperativo negociar con los jóvenes sobre las imágenes para los *Oakland Projects*, pero el proceso era negociador, no dirigido por los jóvenes»<sup>69</sup> (Lacy, 2013, p. 206). Precisamente el asunto de la negociación exige destreza en lo que Kester denomina, *prácticas dialógicas*<sup>70</sup>. Según el sociólogo Richard Sennet: «Cubren el espectro que va del saber escuchar al comportarse con tacto, encontrar puntos de acuerdo y gestionar la desavenencia o evitar la frustración en una discusión difícil» (2012, p. 20). El diálogo es una pieza clave en este tipo de obras, pero no cualquier diálogo. La conversación dialógica, a diferencia de la dialéctica<sup>71</sup>, prospera a través de la empatía por el otro, sin necesidad de llegar a un acuerdo común, pero con la curiosidad y la apertura activadas. Así, el diálogo con los habitantes, comenta Lippard (2001), se convierte en el principal medio para reflexionar sobre cuestiones ambientales y garantizar el arraigo de sus intervenciones en el lugar. Este espacio relacional creado es fundamental para fomentar la conversación y escuchar las opiniones, lo cual abre la posibilidad de que el público participante reinvente conjuntamente sus prácticas cotidianas, el significado de su entorno y reconecte con su paisaje y su cultura local. La subjetividad estética cartesiana del artista como genio, se sustituye por una reciprocidad que construye lo que la artista y crítica Suzy Gablik denomina la *intersubjetividad* (1992). Un ejemplo claro de esto serán las obras ya mencionadas de Lacy, *Oakland Projects*, o algunas de las actuaciones en el pueblo de Carrícola que presentaremos en el capítulo cuatro, donde los propios habitantes en conjunto deciden construir una nueva relación con su ecosistema local, invitando

68 *Intentando ganar tiempo. Hacer arte como si el mundo importara*. Traducción de la autora.

69 Traducción de la autora de: «Negotiating with youth on the imagery for the Oakland Projects was imperative, but the process was negotiative, not youth-led» (Lacy, 2013, p. 206). En este proyecto los estudiantes ponen en cuestión la decisión estética de Lacy de montar una escenografía con automóviles puesto que no se sienten representados al carecer de coches la gran parte de la juventud del barrio. Sin embargo Lacy sabe que la estricta colaboración en las escalas a las que trabaja no produce «arte poderoso» debido a los sesgos que cada colaborador aporta. Por eso considera necesario negociar, no solo buscar consensos (Lacy, 2013, p. 206) y logra mantener su elección estética dialogando con los participantes.

70 «"Dialógica", término técnico que designa la atención y la sensibilidad en relación con otras personas» (Sennet, 2012, p. 30) por tanto está relacionado con la definición de empatía de Sennet ya citada en la nota 44 y con un ejercicio exigente de observación fuera de nosotros mismos. «Fue acuñado por el crítico literario ruso Mijaíl Bajitín para designar una discusión que no se resuelve en el hallazgo de un fundamento común» (Sennet, 2012, p. 37).

71 Continuando con Sennet, el procedimiento dialéctico sería una manera de conducir una conversación, mediante un contraste de argumentos que llevan al acuerdo. Sin embargo en la dialógica, «los individuos no se adaptan perfectamente entre sí como piezas de un rompecabezas», (2012, p. 44) pero en el proceso de intercambio los in-

terlocutores pueden haber tomado mayor conciencia de sus propios puntos de vista y haber aumentado su comprensión mutua» (Sennet, 2012, p. 37).

72 Que utiliza el tiempo como núcleo central del trabajo.

73 «Si miramos los proyectos de Oakland no como una serie de performance individuales, sino como un trabajo completo, el “pegamento relacional” que lo sostiene todo depende de cuestiones de intención, impacto y estética, o calidad del trabajo» Traducción de la autora de: «If we look at the Oakland Projects not as a series of individual performances but as an entire work, the “relational glue” holding the whole together becomes relevant to issues of intention, impact, and aesthetics, or quality of the work»

74 Esa accesibilidad a mundos y personas de otros estratos sociales no solo se facilitaba en el momento de realizar las performances. Todas fueron grabadas y editadas en video. Dieron lugar así a documentos audiovisuales, que fueron proyectados en diversas ocasiones a posteriori, ampliando el público como explica Lacy: «A través de las *performances* y la cobertura de los medios de comunicación, nos comprometimos con un público verdaderamente amplio, a menudo de alcance nacional». Traducción de la autora del original: «Through performances and their media coverage, we engaged with a truly broad audience, often national in scope» (Lacy, 2013, pp. 199-200).

a artistas a colaborar en esa nueva conexión. La escucha atenta, el respeto y la asertividad serán cruciales en estas prácticas dialógicas para evitar las tensiones que seguro aparecerán.

En ocasiones, los procesos que dan forma a estos proyectos se parecen mucho a la pedagogía, la educación ambiental institucional o el activismo ecologista. La habitual concepción que contrapone *artístico* a útil tampoco facilita su consideración como obra artística. Debemos señalar, aquí, que el arte transicional prioriza la utilidad en muchos casos, aunque no en todos. Esto nos conduce a la siguiente pregunta, ¿cómo distinguir la práctica del arte público o del arte transicional de otros procesos cívicos? Lacy desarrolla una respuesta a lo largo de su tesis poniendo en paralelo dos narraciones, una social y otra artística que puede entenderse, esta última, como una *performance duracional*<sup>72</sup>. Según la propia Lacy, lo que le da al conjunto de piezas un carácter artístico son «la intención, el impacto, la estética o la calidad de la pieza»<sup>73</sup> (Lacy, 2013, p. 12). En cuanto a la intención y al impacto, no es un arte al servicio de una agenda pública, sino un arte realizado para desentrañar y matizar cómo son las relaciones de los ciudadanos e instar a un cambio, decidido a lo largo del proceso por los propios participantes, no por la administración. Estéticamente, aunque los *Oakland projects* incluyen talleres, cursos y reuniones al uso, las performances no se corresponden con ninguna práctica convencional cívica, y crean un espacio liminal nuevo que permite a un público más amplio acercarse a realidades que le serían inaccesibles de otro modo<sup>74</sup>. Además de las actuaciones realizadas en espacios públicos, su acción se expande al museo con proyecciones y exposiciones que contribuyen a su entendimiento como obra de arte dentro de una *performance* duracional mayor que pretende activar el diálogo local y la reflexión. Estos conceptos junto al análisis de la participación, la aplicación de los principios del arte transicional, la financiación y las funciones, se aplicarán en la evaluación de los proyectos de arte transicional que estudiaremos en los capítulos tres y cuatro. Se amplían a continuación matizando la intención, el impacto, la estética y las dificultades que pueden surgir durante el proceso creativo colaborativo.

#### Puntos de tensión y puntos clave

La reciprocidad y el ambiente de aprendizaje mutuo son aspectos claves en estos procesos de construcción según la experiencia de Lacy (2013). Pero como en todo proyecto donde conflu-

yen personas con diferentes niveles educativos, distintas experiencias y por supuesto diversas subjetividades, surgirán momentos de desacuerdo. Como señalan los autores de *Playing for time*, será crucial la habilidad de los mediadores para negociar en un equilibrio de tensiones complicado (donde el artista tiene que mantener el ritmo y la intensidad de la participación sin acaparar la atención) (Neal, 2015). El artista Dougie Strang comenta estos puntos de tensión que suelen surgir en la colaboración en arte transicional:

*He aprendido mucho: que las cosas nunca salen exactamente como tú las has planeado y que la tensión entre la preparación y la improvisación es a menudo fructífera, que la gente traerá diferentes niveles de compromiso a un proyecto no correspondientes con sus papeles y que tienes que aceptar esto si vas a querer colaborar satisfactoriamente* (Strang, 2015, citado en Neal, 2015, p. 90).

Lacy también reflexiona al respecto en su tesis doctoral, donde señala puntos clave de tensión entre «la estética y la ética, la autoría/impulso creativo y la representación, la calidad y la imperfección» (Lacy, 2013, p. 14). Por ejemplo, ya es complicado traducir la experiencia del contexto y la comunidad en una forma representativa, dadas las diferencias en identidad y experiencia entre los creadores y los representados. Pero, además, diferentes niveles de entendimiento del arte producirán dificultades para llegar a un consenso en la estética de la propuesta, como mencionamos anteriormente.

Otro punto a lamentar, según Lacy, es la dificultad de incorporar modelos de cambio dentro de la cultura global, dado lo que ha denominado el «efecto teflón» (2013, p. 215). Es decir, que las ideas de cambio propuestas desde el arte se deslizan por la superficie de programas diseñados para otros fines, perdiéndose. Son imposibles de adherir a las instituciones públicas si no se desarrollan en programas o políticas, y las instituciones no siempre cuentan con la disposición o los recursos para ello<sup>75</sup>, ni los artistas tienen tal capacidad de liderazgo desde fuera de la organización. Este deseo de inclusión en las políticas públicas no debe entenderse como opuesto a la definición de arte público. Como decíamos, el arte público debe ser «crítico y no oficial» entre otras características (Candela, 2007, p. 148) pero también expandirse fuera del cubo blanco y no creado para ser expuesto en museos o galerías exclusivamente. Precisa-

75 Traducción de la autora: «Pero en los intentos de cambiar permanentemente el sistema escolar o la formación policial, es difícil encontrar otros impactos que los pequeños —un plan de estudios aquí, un cambio en el enfoque de la formación allá—. Nuestras recomendaciones a la policía, aunque bien recibidas, a menudo vacilaban en nuestra incapacidad para liderar el esfuerzo a lo largo del tiempo en una cultura institucional que, a pesar de la disposición favorable de sus líderes, no está preparada para hacerlo por su misión, recursos, personal o estructura. Al tratar de encontrar el empuje para nuestras estrategias en los programas y prácticas en curso, encontramos que la mayoría de las instituciones públicas no tienen los recursos necesarios para sostener el compromiso de la juventud» (Lacy, 2013, p. 164).

mente en el caso de Lacy, sí se persigue esa alianza con la administración pública (Lacy, 2013). También las iniciativas de transición, aunque tienen mucho de activismo político y protesta y, por supuesto, parten de la ciudadanía espontánea, buscan en ocasiones alianzas con las instituciones oficiales como en el caso del MCT. Como Patricia Phillips comenta, el arte público debe ser temporal, adaptable a los tiempos y a la esfera pública cambiantes, sin establecer valores eternos e inmutables sobre lo que es el bien común (Candela, 2007, p. 160). «Es casi inevitable que los artistas socialmente comprometidos encuentren, en su camino desde la conciencia de la injusticia a la investigación sobre sus causas, la relación del arte con la programación política y el cambio institucional» (Lacy, 2013, p. 163). Y añade «Lo que aprendí en los *Oakland Projects* fue la profunda intratabilidad de las instituciones» (2013, p. 163). A pesar de contar con «el potencial de la institución en lugar del de la transformación individual» (2013, p. 163), Lacy se muestra decepcionada en cuanto a la posibilidad de esos vínculos con la administración cuando dice: «No estoy segura si ese ataque artístico a las grandes instituciones vale la pena más que su valor como modelo de cambio potencial» (2013, p. 164). Además Lacy señala el peligro de la cooptación, es decir que la institución neutralice al proyecto artístico absorbiéndolo si lo considera una amenaza. Sin embargo, Yiju Chen en su tesis doctoral «El valor estético en el diseño del ecohábitat» (2015) defiende que esa complicidad con instituciones locales es deseable para la implementación de cambios en la cultura genera y señala que la colaboración con la administración representa una alternativa de subsistencia para estos artistas que suelen trabajar al margen de la comercialización, como en *Un camino entre el Arte y el Medio Rural*, un proyecto de Lucía Loren que se enmarca dentro de los servicios culturales de una localidad. Otro punto clave, será el establecimiento de contactos y redes locales o globales (institucionales o no) entre las que transmitir experiencias para construir «una cultura de la resistencia» como veremos en el capítulo cuatro con la red El Cubo Verde. Según veremos en los capítulos tres y cuatro, la relación con las instituciones puede ser complicada o ineficaz, como en el caso del proyecto *We Live With Water*; o bien ser fructífera como el caso de la relación del pueblo de Carrícola con la Universitat Politècnica de València, que ha apoyado los proyectos de *Biodivers* (artístico) y el filtro verde de la localidad para depuración de aguas residuales.

Otro punto que puede dificultar nuestra capacidad de lidiar con el significado proporcionado por la experimentación y generar malentendidos en el arte transicional, es el uso de lenguajes teóricos procedentes de diversas disciplinas (arte, sociología, educación, política, etc.) y las diferentes maneras de entender que conllevan (Lacy, 2013). Estos lenguajes específicos

dificultan el reto de estos proyectos de transición: lograr atraer a aquellos públicos poco o nada concienciados. Así, también estas diferencias de lenguajes y modos de entender se manifiestan en divergencias en los modos de medir la efectividad y los resultados en ciencias y en arte. Esta cuestión será tratada en el apartado 2.3.5.

### Modelos colaborativos

Lacy considera que la crítica se ha quedado sin herramientas suficientes para valorar la interacción artista-público, las intenciones del artista y la efectividad de las obras (1995). Por ello plantea una clasificación que sirva de herramienta para analizar las obras de arte público de nuevo género. Es muy fácil presuponer la conexión del artista con los participantes, pero muy complicado medirla. Un análisis más profundo debería poner en relación la interacción con el propósito del artista y las consecuencias reales de la pieza en el público contextual como intentamos realizar en esta investigación. Además está la cuestión de la intensidad, perdurabilidad y efectos de esa actuación. No todas las interacciones serán de la misma profundidad según la implicación del artista, su adecuación al contexto, la receptividad del entorno, etc. Como ejemplo, Lacy muestra el siguiente esquema de tipos de interacción artista-público donde una línea continua va desde el artista experimentador, (el que menos interactuaría desde la base del arte público), hasta el activista. En cualquier momento un artista puede moverse a lo largo del espectro y posicionarse en cualquier punto intermedio. No hay límites fijos ni fronteras, solo aproximaciones.

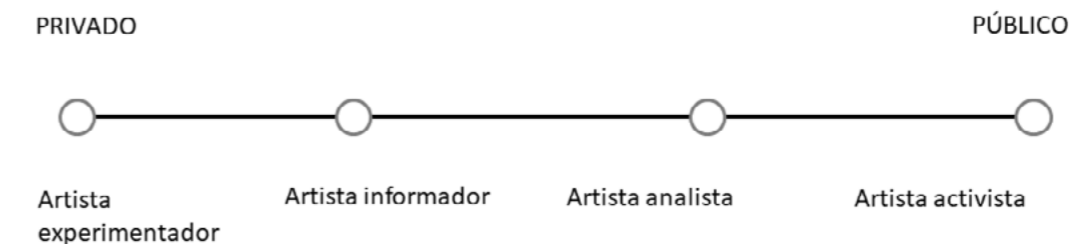


Imagen 4. Continuo de roles no fijos para activistas artísticos fluctuando entre la expresión pública y la privada Fuente: elaboración propia a partir de (Lacy, 1995, p. 175).

Conforme vamos acercándonos al último tipo de artista en este continuo de posibilidades, en general se observa una progresión en ciertos aspectos (aunque siempre habrá casos excepcionales). Por ejemplo, la autoría individual del artista disminuye en favor de una autoría compartida. Las obras devienen más procesuales que objetuales y el nivel de adaptación de la obra al entorno social es mayor. La subjetividad individual se va sustituyendo por la intersubjetividad para construir consensos durante el proceso creativo. Crecen la diversidad cultural de los participantes y la multidisciplinariedad.

Aunque en el compendio de Neal se pueden consultar proyectos de arte transicional de todos los tipos, en este estudio prestaremos especial atención a proyectos que son —o se acercan— al caso del artista activista, ya que son los más colaborativos y suelen implicar cambios directos en el entorno, producto del trabajo comunitario. Estos proyectos son por lo general autogestionados en el caso español, como es el caso de Granollers en transición o *Aula-R*. En territorio anglosajón es bastante más frecuente que cuenten con alguna financiación o soporte de organizaciones caritativas o públicas como el proyecto *Dundee Urban Orchard (DUO)* que cuenta con el apoyo de varias comunidades religiosas y *The Trashcachers' Carnival* financiado por el Arts Council England. Por último algunos proyectos cuentan con el apoyo institucional como en el caso de Carrícola, que es subvencionado por su propio Ayuntamiento en colaboración con la UPV.

### 2.3.3 Intención

Según decíamos en el apartado 2.3.2, Lacy resalta que el carácter artístico de este tipo de obras reside en la intención, el impacto, la estética o la calidad de la pieza.

La intención sugiere contextos de trabajo que pueden ser útiles para evaluar la obra. Como decíamos en el punto 2.3.2, el análisis de la finalidad del artista y participantes nos da pistas para valorar estas propuestas frente a un proyecto cívico. Establece los principios éticos del proyecto y la construcción de significado del artista. Por ejemplo, puede ser útil para la crítica, evaluar si la obra artística es coherente con el propósito inicial del artista. Pero no siempre se conocen esas intenciones iniciales, a veces incluso el artista puede declarar no tener una determinación inicial pero, sin embargo, tener el potencial de provocar un efecto en la sociedad (Collins, 2003). En el caso de que

se conozcan esas pretensiones iniciales, ¿cómo evaluar el sistema de valores del artista? ¿Qué se considera bueno en ese caso? La respuesta no está exenta de subjetividad y opiniones encontradas. Además, frecuentemente el propósito del artista es diferente de los resultados que se obtienen. El hecho de que las intenciones sean buenas no deriva necesariamente en un buen trabajo. Para añadir más confusión aún, si la obra representa el sistema de valores del artista, cuando esa obra implica a otras personas en su realización, ya no se puede evaluar individualmente. Al margen de esto, respecto a la meta de transformación social surgen discrepancias entre los mismos artistas. De una parte algunos creadores han aportado soluciones y propuestas de cambio más o menos directas, como la biorremediación en el caso de Patricia Johansson en *Fair Park Lagoon* (1981-86) o Mel Chin en *Revival Field* (1991-hoy) o algunas de las descritas por Neal en dicho compendio. De otra, artistas pioneros del *environmental art* como Newton y Helen M. Harrison declaran «no tener la intención de cambiar» las ideas del público, ni convencerles de cambiar su comportamiento (Goto Collins, 2012, pp. 138-139). Asimismo los artistas Reiko Goto y Tim Collins declaran que el arte no se ocupa de dar respuestas correctas, ni soluciones definitivas a la urgencia de la crisis ecológico-social<sup>76</sup>. Su obra propone cambiar las preguntas que el público se hace respecto al medio ambiente, crear imágenes que resuenen en la conciencia, inspirar un cuestionamiento y mostrar otras alternativas y futuros posibles ahora solo en nuestra imaginación, pero más cercanos una vez imaginados. Observamos, por tanto, que existe una gradación de posturas en cuanto a la intención de transformación social, desde obras más prácticas y directas hasta otras sugerentes e inspiradoras; pero todas parten del principio ético de no dañar el ecosistema en el que trabajan (Collins, 2003). Considerando entonces la diversidad de posturas como una ventaja, desde esta investigación se examinarán varios proyectos artísticos con diferente rango en esta gradación y se estudiará la coherencia entre la intención del artista y los resultados obtenidos caso por caso, preferiblemente consultando a los autores y participantes directamente.

### 2.3.4 Efectividad

Hablar de efectividad de estas propuestas es suponer de antemano un impacto en los individuos que participan<sup>77</sup> y que, conjuntamente con los artistas, pueden ejercer un impacto en la sociedad, transformándola. Pero en tal caso, ¿cómo medirlo? En general, sostiene Lacy,

76 (T. Collins y R. Goto, comunicación personal, 14 de octubre de 2016).

77 Lacy afirma que sus *Oakland Projects* sí tuvieron un impacto en al menos algunos de sus participantes: «Over the past years multiple youth have contacted me and remember the *Oakland Projects* as having significance to their present life and work” Traducción de la autora: «Durante los últimos años, varios jóvenes se han puesto en contacto conmigo y consideran los *Oakland Projects* importantes para su vida y trabajo actuales»

78 La obra colectiva y colaborativa *Park fiction* (1995) se define como un proyecto de espacialización de la lucha social introduciendo elementos del arte en las políticas emancipatorias y la satisfacción de demandas de la población. *Park Fiction* organiza desde 1995, la producción colectiva del deseo de un parque por parte del colectivo que habita el barrio marginal de San Pauli, en Hamburgo. Después de diez años de colaboración vecinal, pensamiento colectivo y lucha, el parque fue inaugurado en 2005. Mas información en <http://www.parkfiction.org/2006/10/154.html>

la aplicación directa de un análisis social o político a la producción artística adolece de una reflexión sobre cuestiones estéticas, en ocasiones su enfoque hacia el resultado o la utilidad dificulta incluso su consideración dentro del campo del arte. A este respecto Gablik comenta que, en nuestra cultura «la noción de arte al servicio de algo es un anatema» (Gablik, 1995, citado en Neal, 2015, p. 14), lo cual contrasta con la fuerte vocación de utilidad de muchos de los proyectos que presentamos. Por otro lado, una lectura profunda de las implicaciones de un proyecto es casi imposible si no se está inmerso en el proceso, por lo que generalmente solo los artistas y el público más implicado tienen una visión completa de la influencia del proyecto en la sociedad y en ellos mismos. Por ese motivo en esta investigación hemos tratado de participar en los proyectos en la medida de lo posible. Aunque somos conscientes de que no podemos tener una visión tan completa como la de los creadores, nuestra perspectiva nos permite evitar el sesgo emocional de éstos. En cualquier caso, tampoco la visión de los participantes más implicados es completa puesto que, en función de la formación de cada participante y sus conocimientos, su valoración será más o menos precisa, pero siempre estará sesgada por su vínculo emocional con el proyecto. Lacy señala la multivocalidad (definida por ella como «una evaluación que incluye muchas voces pero es cualitativa, no cuantitativa (Lacy 2008)» (2013, p. 25) como un modo de contrarrestar el sesgo.

Dentro de las limitaciones señaladas para evaluar la efectividad, en primer lugar habrá que localizar en qué ha consistido el trabajo artístico, es decir, la intención: hacer crítica cultural, construir consensos, defender, ofrecer alternativas viables, concienciar u ofrecer soluciones a un problema entre tantas otras funciones. También es muy importante diferenciar el arte como acompañamiento o ilustración de otros fenómenos sociales, de aquellos proyectos artísticos que empoderan a las comunidades realmente y empujan el cambio social. En algunos casos como en el proyecto *Park Fiction*<sup>78</sup> es más sencillo evaluar la efectividad en los términos que estamos habituados en ciencias, ya que existe una necesidad pública que los artistas detectan, defienden y apoyan dando finalmente una solución materializada. Pero, ¿cómo medir la concienciación ambiental que despierta un proyecto como *DUO* o *Biodivers* con diferentes tipos de público (implicados y espectadores) en el tiempo? Algunos artistas como Newton y Helen Harrison ni siquiera declaran tener una intención de cambio, por lo que no tendría sentido medir los efectos de sus obras. Según Lacy, «Desde el lado cívico las obras de arte de la práctica social rara vez causan cambios permanentes a no ser que se transformen en un programa sin fines de lucro o institucional» (Lacy, 2013, p. 213) — y añade— «con sus limitados recursos, el arte sólo

puede ir hasta aquí, pero puede modelar el cambio y proporcionar laboratorios para nuevas formaciones y coaliciones» (Lacy, 2013, p. 217). Desde un punto de vista práctico, podemos entender entonces las actuaciones de estos artistas como proyectos piloto, maquetas de otras realidades que podrían funcionar a largo plazo en estos u otros contextos. Sus acciones están llevando el arte a nuevos territorios y desafíos ya cómo proyectos hipotéticos, temporales o como realidades que funcionan a largo plazo. Allá donde las estrategias tecnocientíficas habituales no ofrecen respuestas, estos artistas están trabajando con las ideas y emociones de los habitantes, demostrando día a día que otras prácticas de vida podrían ser posibles y, como ya mencionamos en apartados anteriores, no podemos desdeñar la importancia pedagógica de estos modelos.

Tradicionalmente se asocia el efecto de una obra de arte con su belleza o fealdad, lo sublime del resultado o su trascendencia. En el caso del arte público, ¿son la forma o la armonía en la composición, valores que se puedan medir realmente? Puede ser más lógico pensar que es más efectiva cuando el público interactúa más o se ve influenciado en su comportamiento. Pero, ¿cómo medir la calidad de esa participación? ¿Cómo averiguar el nivel de impacto en las vidas de todos los tipos de público de una obra colaborativa? Las habituales formas de valoración, como la medida de la cantidad de asistentes no son suficientes para evaluar la intensidad del impacto. Obras con poco público pueden tener un gran impacto y repercutir en las vidas de esas personas o viceversa. Una encuesta al final de la obra tampoco resuelve completamente este asunto. La filósofa inglesa Wallace Heim, ya realizó este ejercicio para la obra de los Harrison *Greenhouse Britain*, a petición del «Department for Environment, Food & Rural Affairs (DEFRA)»<sup>79</sup>, el organismo público patrocinador de la obra artística. La autora reconoce en el informe las limitaciones de este tipo de análisis<sup>80</sup>. ¿Podemos tomar como suficiente la medida de las opiniones subjetivas de unos cuantos participantes o espectadores? La extrapolación de resultados puede suponer colaboraciones que no se darían en otros casos aún con similares condiciones. Es más que nada, desde luego, pero no parece que produzca un resultado completo. Pueden sugerir potencialidades que no existen verdaderamente y llevarnos a plantear colaboraciones que luego no produzcan ningún resultado patente. A pesar de ello, la autora defiende que el resultado sobrepasa el encargo hecho a los Harrison y concluye que, comparándolo con un anuncio de servicio público o campaña de marketing, esta exposición fue mucho más personalizada, ambigua, retadora, controvertida, y la audiencia probablemente menor, pero sin duda tuvo efecto. Transportó al público a un nuevo campo de conocimiento y a una nueva manera de hablar al respecto del clima (Heim, 2008).

79 El equivalente a nuestro Ministerio de agricultura y medio ambiente.

80 Las limitaciones que señala Heim son: al entrevistar solo a público habitual del museo se introduce un sesgo. Por otro lado, interrumpir la experiencia de la persona en la propia sala puede interferir en el efecto sobre el espectador e introducir otro sesgo, por lo que la observación y la escucha fueron muy importantes en su estudio, pero no aparecen en la estadística. También destaca la falta de tiempo y recursos para hacer un suficiente número de encuestas antes y después de la exposición (solo entrevista al 3% de los visitantes), con lo que el tamaño muestral es bajo y no es suficiente para extrapolar resultados. Por tanto, según Heim, las conclusiones están basadas en la intuición, la experiencia, sus propias habilidades interpretativas, la observación y la escucha. En cuanto a la evaluación cuantitativa, comenta que las preguntas eran redundantes para los visitantes ya conocedores del cambio climático o estaban mal planteadas. Además, la autora confiesa que hay varios factores que influyen en el efecto causado en el público que pueden verse solo con el tiempo y en función del contexto y la experiencia de esa persona, y que escapan a la medición a corto plazo. En opinión de Heim, la recomendación más importante para mejorar la experiencia de la exposición es que los autores pasaran más tiempo con los asistentes en el espacio de la exposición, más que en seminarios y charlas, fomentando el diálogo. Véase en: <http://greenhousebritain.greenmuseum.org/blog/wp-content/uploads/greenhouse-britain-evaluation-report-heim-public-v.pdf>



Considerando las limitaciones de la medición de la participación, otra opción sería calcular la duración del cambio o la acción planteada. Los *Oakland projects* se prolongaron durante una década, lo cual podría servir como cierta garantía de su éxito/impacto, pero no son más que piezas de un rompecabezas mucho mayor. Para poder acercarnos a una medida del efecto de estas obras debemos considerar todo lo dicho anteriormente y, aun así, solo nos aproximaremos, pues no podremos medir los cambios en la conciencia ambiental a largo plazo y mucho menos en la conducta. Por último, se observa que aunque la clasificación de la interacción del artista con los distintos tipos de público nos aporta la capacidad de colocar etiquetas a las obras y autores para poder entenderlos mejor, no se puede interpretar que una etiqueta es mejor que otra. Una obra de arte público no es más pública por alcanzar a más espectadores, sino que habría que valorar ese alcance en términos de intensidad del impacto, perdurabilidad y duración. Nos interesa, pues, distinguir entre impactos inmediatos o a medio y largo plazo, siendo las obras más convenientes a la transición aquellas que tienen continuidad a la larga, y no las experiencias breves o demasiado específicas, por mucha afluencia de público hayan tenido. Convienen los proyectos *semilla* con capacidad de enraizar en lo local, reproducirse o ser extrapolables y escalables. Las monedas locales, por ejemplo, responden a estas premisas y la libra de Totnes ha sido un proyecto muy extendido en otras poblaciones aunque lamentamos que, precisamente su fama, que lleva a coleccionar los billetes como souvenirs, haya perjudicado su funcionamiento práctico (del Río, 2009, p. 29).

En resumen, a la hora de calcular el impacto de una obra colaborativa de arte transicional, podemos medir los cambios en el entorno que ha producido, por ejemplo, los cambios físicos como la restauración de espacios en el caso de *Fair Park Lagoon*; el grado en el que la ejecución de la obra ha satisfecho las expectativas del público como en el caso de *Park Fiction*; si ha supuesto la creación de nuevas legislaciones o reglamentos; si ha dado lugar a nuevos proyectos o ha incrementado el número de interesados en la cuestión, ya sean instituciones, organizaciones o individuos. Los efectos en la conciencia ambiental del público asistente son más complicados de estimar. Para empezar hemos dicho que podemos medir el número de participantes, pero para apreciar la intensidad de la colaboración se pueden realizar test de conocimientos antes y después de la obra, o encuestas de uso. Para valorar la calidad de la participación se podría completar con entrevistas personalizadas y métodos de investigación-acción participativa. Aun así, como ya hemos comentado, la toma de conciencia no siempre implica un cambio en la conducta. Para deducir una transformación comportamental habrá que recurrir nuevamente a

encuestas y entrevistas. En algunos casos se podrán realizar además mediciones a corto y largo plazo de, por ejemplo, aumento o disminución de residuos, cantidad de presupuesto que se destina a productos ecológicos, nivel de consumo energético, entre otros. Pero en esos casos será difícil separar la influencia directa de la obra en la conducta, de otros factores y experiencias del individuo. Según nuestra propia experiencia en el proyecto colaborativo *Aula-R* (Sánchez-León, 2013), donde también se realizaron encuestas antes y después del proyecto y entrevistas cualitativas, uno de los grandes problemas es el sesgo de la subjetividad. Los encuestados no siempre son objetivos a la hora de responder, y probablemente despreciemos cierto grado de impacto por escepticismo de los mismos, así como que supongamos también cierto efecto no real, producto del optimismo subjetivo, por lo que habrá que tomar los resultados de estas mediciones con cautela. De cualquier modo siempre habrá una cierta cantidad de impacto supuesto pero no real, y otra cantidad que no es posible medir. Por ejemplo, en este segundo caso durante la investigación se ha realizado un documental por parte del equipo del *I+D Humanidades Ambientales: estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles* del que formamos parte. Dicho relato, que presentaremos más a fondo en el cuarto capítulo, repasa la relación entre la transición, la ecología y el arte en el pueblo de Carrícola. La proyección del mismo en festivales servirá para aumentar el público de los tipos «medios de masas» (5) y «memoria»(6) de la clasificación de Lacy. Además sirve para transmitir un modelo extrapolable que puede ser el germen de nuevos proyectos que influyan a nuevos participantes y espectadores. Pero su efecto en esas otras audiencias alejadas en el tiempo y el espacio resulta tan enormemente complejo e inexacto de calcular, que solo se puede suponer cierto impacto con reserva.

Entramos en una zona subjetiva que habitualmente no se trabaja por parte de los artistas. En numerosas ocasiones los creadores se preocupan por la adecuación de su obra al entorno social, espacial, su receptividad, su duración, pero una vez terminado el proceso creativo no se toman medidas del impacto que ha tenido. La energía puesta en juego en proyectos de arte público es muchas veces tanta, que para cuando el proyecto finaliza todos los participantes se encuentran demasiado agotados para hacer algo más que celebrarlo. Muchas veces la obra se abandona o se extingue por sí misma si es efímera, sin realizar ningún tipo de evaluación final. En nuestro estudio trataremos de realizar este análisis mediante la toma de datos de las transformaciones del entorno, encuestas de participación/uso, observaciones y escuchas producto de la investigación acción participativa y entrevistas.

81 El autonomismo defiende que: «las obras de arte [...] son valiosas por sí mismas, no en razón de su servicio a fines ulteriores, tales como la ilustración o la mejora moral» Carroll, 2000, citado en (Arribas, 2015, p. 203).

82 Los defectos (por ejemplo una alta huella de carbono) y virtudes éticas (por ejemplo contribuir a la concienciación ambiental) de la obra de arte ecológico serán tenidos en cuenta en su valoración estética, aunque no son por sí mismos condición necesaria ni suficiente para juzgar una obra como mala o buena estéticamente (Arribas, 2015, pp. 203-207)

### 2.3.5 Estética, ética e invisibilidad

En las II Jornadas de sostenibilidad en las instituciones culturales celebradas en Valencia en 2018 Miguel Ángel Moratinos, presidente de la Red de Desarrollo Sostenible Española (REDS), citaba a Keynes «en el 2028 nuestros nietos descubrirán que lo bello es más importante que lo útil». Aunque dicho argumento nos sirve para apoyar la importancia de la estética en la sociedad —en línea con la posición autonomista<sup>81</sup>—, en esta investigación defendemos también lo opuesto al autonomismo: que el arte no solo puede ser algo bello sino también útil a nivel de enseñanza moral o de uso práctico. Belleza y utilidad no son condiciones opuestas y especialmente en el caso del arte público es común que sean obras prácticas que dan respuesta a necesidades reales de los participantes. En nuestra valoración estética de las obras de arte ecológico también cobra especial importancia la evaluación moral, en el sentido que le da el eticismo<sup>82</sup>. De modo que el aspecto ético será valorado en nuestros casos de estudio como parte de la estética, la cual debe asumir los retos que impone la crisis ambiental. Al ser un arte procesual, vivencial y colectivo, los valores estéticos deben superar el juicio estético subjetivo y buscar nuevas formas de matizar la calidad del trabajo como construcción colaborativa. Al respecto de la subjetividad y lo social Chen cita a Berleant:

*La valoración estética no es una experiencia puramente personal, “subjetiva”, como se le llama a menudo erróneamente, sino una experiencia social dado que en ella intervienen el conocimiento, las creencias, las opiniones y las actitudes que tenemos que son una parte inseparable de nuestra experiencia y que provienen de lo social, lo cultural y lo histórico. Estos factores dirigen nuestra atención, abriéndola y cerrándola para que comprendamos lo que está sucediendo y también, propiciando o impidiendo nuestra participación. En estas circunstancias, como en las otras, lo personal está impregnado en lo social (Berleant, 2002, citado en Chen, 2015, p. 47).*

Especialmente en estos proyectos de transición que parten de las necesidades del *lugar* y sus comunidades, la experiencia estética no solo está *impregnada* en origen de lo social, sino

que es una experiencia vivencial colectiva. Su valoración dependerá, en gran parte, de la experiencia social dentro de la obra de sus participantes, de cómo los proyectos respondan a las necesidades, deseos o expectativas del público, de la atmósfera durante el proceso creativo y la calidad de las relaciones entre el público participante.

Cada sujeto se convierte en autor y la experiencia del hacer, el goce de construir juntos contribuye tanto a la sociedad, como a la educación del participante y su entorno. La reflexión y experiencia del público participante en el proceso será un matiz a valorar en la calidad estética del proyecto. Ésta variará según el grado de implicación de los participantes, la cultura, las circunstancias del lugar y el tiempo, a medida que avanza y evoluciona el proyecto. Como apuntan los historiadores del arte, Ernst Gombrich y Jacob Burckhardt, «las obras de arte son productos sociales que se corresponden con los aspectos económicos y culturales de la época de la que son producto. La obra de arte como objeto artístico no está al margen de las reglas del mercado por tanto debe adaptarse al lenguaje social y al juicio colectivo (el gusto público) para conmocionar al público de aquella sociedad que trata de representar» (Gombrich, 2003 citado en Chen, 2015, p. 373). Y lo que demanda parte de la sociedad occidental ahora es una transición a nuevos modos de vida más sostenibles; sin embargo, su comprensión de estas nuevas prácticas artísticas colaborativas no está aún al mismo nivel.

En cuanto a la valoración estética de la respuesta de los proyectos a las necesidades de la comunidad, ya hemos mencionado la importancia en los proyectos de arte público del *lugar*, para determinar el marco de trabajo; entendido éste no solo como espacio, sino como comunidad, con su cultura y características propias. El lugar es crítico por su significado político, pero ese significado se lo otorga el público, más allá de la geografía.

*El espacio estético es la creación de la audiencia: no requiere nada más que su mirada atenta en una sola dirección para que este espacio se vuelva “estético”, poderoso, “caliente”, penta-dimensional ... los objetos ya no comportan su significado diario habitual, sino que se convierten en la materia de la memoria y de la imaginación .... Cada pequeño gesto se magnifica, y lo distante se vuelve más cercano. (Boal, 1998, citado en Lacy, 2013, p. 202)*

Sirva de ejemplo el proyecto *Park fiction*, antes mencionado (nota 78) donde en el mismo espacio en el que el Ayuntamiento de Hamburgo planeaba un centro comercial, la comunidad reclamaba un parque. El lugar, bajo la mirada de los habitantes se convierte en un espacio estético, poderoso y político. Pero en concreto, el escenario donde se desarrolla tiene un papel fundamental a la hora de crear una atmósfera donde los participantes se relacionen como en un terreno de juego, en el que todos conocen las reglas. Se trata de un espacio liminal que elimina las jerarquías de la vida real. La estética reside, asimismo, en esa atmósfera que conmueve, que captura nuestra atención porque nos emociona. No tiene por qué ser algo visual o auditivo, sino un sentimiento de hermandad o de acuerdo, que emana del conjunto de elementos. En estos casos, la habilidad de los artistas para acompañar, mediar, impulsar y mantener esta atmósfera creativa y facilitar la intervención de otros profesionales influirá en la experiencia estética de la obra.

En los proyectos de arte público, la estética se halla también en los procesos y en cómo se desarrollan y el proceso fundamental, es dialógico. Ese diálogo puede establecerse entre las personas o entre ellas y su entorno. Chen, estudiando la estética en proyectos colaborativos de ecohábitat, profundiza en cómo es esa relación del participante con el entorno y cómo influye en la estética del proyecto:

*Cuando hablamos de que una cierta “cualidad estética” está presente en la interacción de un sujeto con su hábitat, nos referimos a que en la percepción del entorno y en la interacción con éste, cada sujeto desarrolla una “receptividad sensorial”. Esta receptividad permite a dicho sujeto generar respuestas creativas ante nuevas circunstancias y contextos. Las respuestas dadas cada vez van dejando un rastro afectivo. Posteriormente, esta huella puede ser reconocida por el mismo sujeto pudiendo producirle más placer así como nuevas fuentes de inspiración para su imaginación en un proceso que se retroalimenta.*(Chen, 2015, p. 38)

Por otro lado, Lacy comenta que parte de la calidad estética de la obra se debe al grado de excelencia del diálogo y las relaciones que se crean durante la colaboración. Esto depende de la participación, el nivel de implicación, la diversidad, la armonía y el empoderamiento

de los participantes. La propia identidad de los participantes y el público aporta textura estética y significado político (2013). El artista debe cuidar la construcción de estos momentos de relación que luego serán incluso visibilizados en los ritmos, los gestos, los significados o los mensajes que los participantes lanzan (2013). Por tanto, la tarea estética del artista es encontrar *la forma* que mejor responda a las expectativas de los participantes y fomente la relación entre ellos.

La imagen del proyecto ha de responder tanto a la intención estética como a la política para cumplir un mínimo de requisitos éticos. Hemos reconocido ya la ética como un aspecto decisivo para la apreciación estética de las obras de arte público. Por ejemplo en el documental *In transition 2.0* se sacrificó la homogeneidad estética del documental, por evitar la contaminación que supondrían los desplazamientos en avión de la persona encargada de las grabaciones. Las decisiones estéticas son críticas para el éxito de la obra y por ello Lacy defiende su custodia como artista: «Todo esto no quiere decir que el proceso comunitario dominaba la toma de decisiones artísticas. La estética y la calidad de la producción técnica eran, como en cualquier obra de arte, cualidades que yo vigilé cuidadosamente. Eran críticas para el éxito de la obra» (Lacy, 2013, pp. 143-144). No es un compromiso fácil, y aún menos cuando se trata de un trabajo colectivo donde se persigue un consenso entre participantes con diversos niveles de formación y experiencia artística. Los artistas deben, como explica Lacy, equilibrar la tensión entre complacer a los participantes sin dejarse desviar de un criterio estético elevado, para lo cual, en ocasiones, no es posible llegar a un consenso, (2013) pero si negociar como explicamos en el apartado 2.3.2 La participación y el proceso dialógico.

Por último, otros ingredientes clave de la estética en esta tipología artística son la emoción y la diversidad. Lacy lleva trabajando muchos años con este «lienzo de emociones multivocales» procurando una estética que capture toda la variedad social y emocione (2013). Para ello utiliza el poder de la autorrevelación del participante que se implica profundamente llegando a sus propias conclusiones. Por ejemplo en sus *performance* implica personas de distintos orígenes y escalas sociales en un espacio de igualdad, seguro para todos, donde poder expresarse libremente sin las cargas y prejuicios del día a día, y donde poder escuchar a los que son diferentes y entablar conversaciones insólitas. Esto aporta una gran y valiosa riqueza de matices que no se darían de otro modo.

Recapitulando, siempre y cuando se disponga de la información, nuestro análisis esté-

tico tendrá en cuenta la ética del proyecto o de las intenciones del artista, la vivencia social de los participantes dentro de la obra, la adecuación de los proyectos a las expectativas del lugar, la atmósfera y el espacio estético creados durante el proceso, la calidad del intercambio dialógico y las relaciones entre el público participante, la imagen, la emoción y la diversidad. Aunque no sean perceptibles a simple vista todas las facetas de esta «estética invisible» como dice Chin, «Hay cosas que no se pueden ver a nivel social, otras a escala molecular, pero esas cosas pueden ser los cimientos de transformaciones increíbles. Para mí, esos cambios que escapan de la homogeneidad son belleza» (Chin, citado en Finkelpearl, 2000, p. 385).

#### 2.4 LA INTERSECCIÓN ENTRE ARTE COLABORATIVO, ARTE ECOLÓGICO Y ENFOQUE TRANSICIONAL

Como ya comentamos en el apartado 2.3.1 Arte público y transición, el arte transicional tiene muchas similitudes con el arte público colaborativo (Neal, 2015). En este apartado además veremos cómo arte colaborativo y arte ecológico comparten también algunas características similares teniendo en cuenta la forma en que hemos definido arte ecológico. Existe por tanto, un espacio de intersección entre estas tres tipologías que exploramos desde esta investigación. Para introducirnos en la cuestión, se recurre a un esquema ilustrativo realizado por los artistas ambientales Goto y Collins al que se le añade nuestra dimensión de transición. A continuación se razonan brevemente los conceptos más importantes en común. Esperamos con ello llegar a perfilar la intersección entre los tres campos partiendo de las aproximaciones anteriores y teniendo en cuenta que son precisamente eso, aproximaciones y no definiciones categóricas.

El siguiente diagrama explica las zonas por las que se suele mover el artista preocupado por el medio ambiente y la sociedad. La mayoría de los artistas tienen elementos de dos o tres de las áreas y ninguna de ellas por sí sola es más importante que ninguna de las otras. El diagrama es en realidad un continuo y no una estructura jerárquica (Collins, 2003).

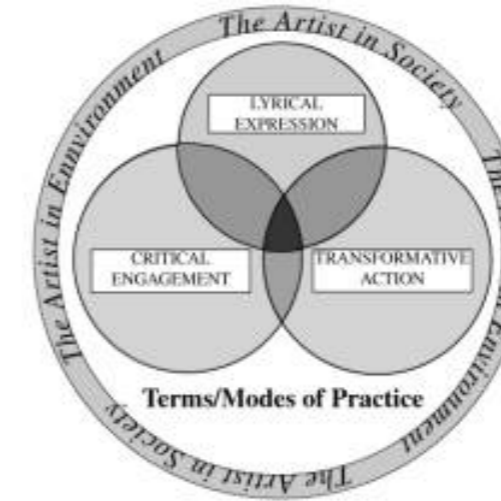


Imagen 5. Representación gráfica de los modos de hacer del artista en el arte ecológico-social. Fuente: Goto y Collins (2003).

Según estos autores, las expresiones artísticas más habituales son aquellas de carácter lírico y expresivo que reflejan las relaciones internas o subjetivas con el sistema social, político o ambiental. El siguiente nivel de práctica artística social sería el compromiso crítico, que suele ser un monólogo individual enjuiciador basado en una moral o una ética pero sin apenas capacidad de recibir o procesar respuestas. Por último, la acción de transformación social colaborativa es la más moderna, inusual forma de expresión artística de las tres, y requiere, tanto un discurso interno, como una distancia crítica que esté basada en un conocimiento más objetivo. Suele incluir la acción comprometida y el diálogo colectivo. Hasta aquí, numerosas obras cabrían en este espacio intersticial entre las tres tipologías donde Goto y Collins situarían proyectos como el de *7000 robles* de Joseph Beuys. Para ampliar este esquema a la definición de arte transicional que vamos a usar en esta investigación, habría que añadir un cuarto círculo que podríamos llamar *enfoque transicional*, por responder activa y localmente a los grandes desafíos de la transición<sup>83</sup> a la sostenibilidad, tener interés en una práctica artística de baja huella ecológica y tratar temas relacionados con el arte ecológico como los señalados en el apartado 2.2 Arte y Ecología.

83 Los tres retos esenciales de la transición son: descarbonizar la economía mundial, el reto de comprometer el movimiento ambiental con la justicia y la equidad global y el desafío de la conservación, de defender la vida y la biosfera.

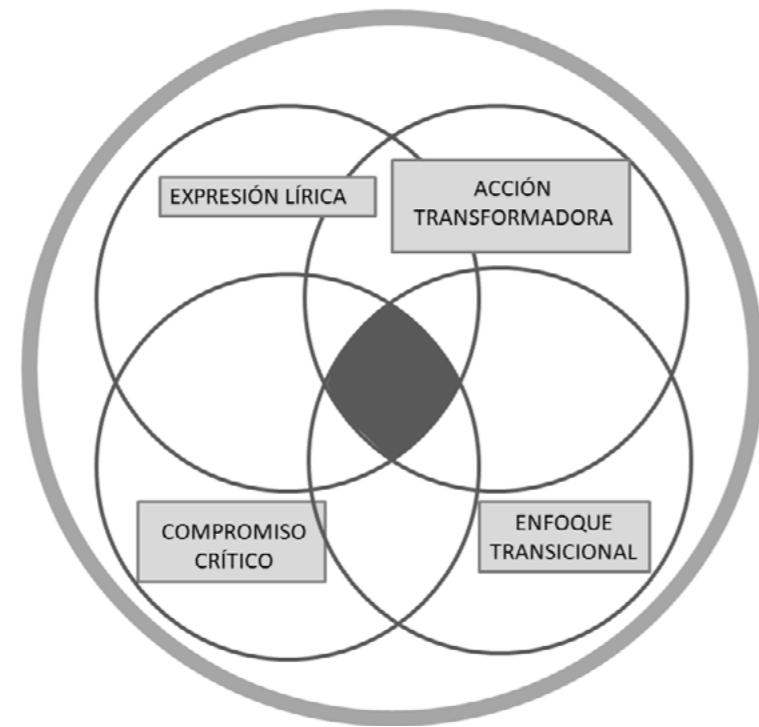


Figura 1. Representación gráfica de los modos de hacer del artista enfocado hacia la transición. El área central más oscura es la que trata de explorar el presente estudio. Fuente: elaboración propia.

A continuación mencionamos brevemente cuáles serían las características de esa intersección entre las cuatro áreas:

Como hemos visto, los modos de hacer que adoptan los artistas del arte ecológico tienen aspectos interrelacionados con el arte participativo y el arte transicional. El enfoque en el diálogo y las relaciones de estos dos últimos son medios para reflexionar sobre las cuestiones medioambientales, y estudiar los puntos de encuentro entre la ecología y la vida que ayuden a reposicionar nuestro lugar en la biosfera y el entorno. Otro punto en común es la cuestión del lugar (*site specific*) y la localización pública. Existe una fuerte vinculación con el territorio, el contexto social y sus conflictos ecológicos en la intersección entre arte transicional, público y ecológico. El conocimiento del lugar, de las raíces, de la historia de la comunidad en la que actuamos o en la que habitamos, nos conecta con el contexto y favorece el respeto al mismo. Comprender nuestra ecoddependencia e interdependencia favorece una nueva relación del artista con el eco-

sistema menos antropocéntrica, en donde hay una necesidad de enfatizar estas conexiones con el entorno más que de aislarse del mismo:

*Hay necesidad de nuevas formas que hagan hincapié en nuestra interconexión esencial más que en nuestra separación, en formas que evocan los sentimientos de pertenencia a un todo más amplio, en lugar de expresar el yo aislado y alienado... Por ejemplo, el exaltado individualismo no es una respuesta creativa a las necesidades del planeta en este momento (Gablik, 1992, citado en *The Chartered Institution of Water and environmental management*, 2012, p. 35).*

Lo anterior, se puede relacionar con el concepto de *vida buena* de la ética ecológica si entendemos que una vida buena no puede darse sin tener en cuenta el contexto y lo social, es decir al *otro* y a *lo otro* (el entorno). La validez otorgada por estas prácticas artísticas a los procesos creativos colaborativos, a la introducción del arte en la vida, encaja con el concepto de vida buena en el sentido de vivir la vida como un proyecto creativo, pensando no solo en el individuo, sino en la calidad del sistema completo que habitamos y conformamos. De este modo, muchas obras direccionan su trabajo a cuestionar temas locales o globales que van coartando la vida buena en este planeta. De esto se deduce que el carácter político y crítico son otros importantes puntos en común: cuestionar, denunciar, crear conciencia partiendo de un pensamiento crítico sobre la comunidad y el ambiente para que se favorezca un cambio ecológico saludable.

La multidisciplinariedad, la superación de la autoría, el rechazo al arte como mercancía y la temporalidad de la obra son otros puntos fuertes en común. Es habitual la colaboración entre artistas, paisajistas, ingenieros, historiadores, biólogos, y ciudadanos, para crear juntos las acciones necesarias que fomenten un restablecimiento / recuperación / restauración, del entorno o que simplemente fomenten cambios ecológico-sociales y/o político-económicos. Ello implica en numerosas ocasiones, la superación del ego creador del artista en favor de una autoría colectiva y la imposibilidad, rechazo o desinterés en entrar en el circuito de la galería, museo u otras instituciones, ya que no hay producción de un objeto sino de procesos, que en muchas ocasiones son efímeros o de corta temporalidad.

Otra característica en común es la novedad y la subversión. La estética se halla, entre otras cosas, en el sentido de romper las pautas comerciales de vida siendo creativo y recuperar el reencantamiento de la vida «Las respuestas creativas y estéticas al medio ambiente a menudo revelan verdades más profundas de la forma, la función y la interconexión universal» (Dave Pritchard, 2012, p. 5).

Respecto a la estética, comparten un concepto ampliado de la estética y el arte que va más allá de lo bello o lo sublime y subraya lo colectivo, lo diverso, lo funcional, lo dialógico o lo efímero. La ética del proyecto, su huella ecológica y la coherencia del resultado con la intención inicial, son aspectos decisivos para la apreciación de estas obras. Frente a la posición de algunos artistas reacios a aceptar que su obra tiene intención de convencer o cambiar la actitud del espectador, (Goto Collins, 2012, p. 138), aquí sí encontramos una intención clara de transformación social, como declara Neal en *Playing for time* (Neal, 2015), y una preocupación por guardar una coherencia entre la estética y los principios éticos, manifestada por ejemplo, en la consideración de la huella ecológica de los proyectos. Continuando con los dilemas éticos, en ninguna de estas tipologías existe manera de medir objetivamente en la actualidad el efecto sensibilizador de las obras, por lo que nos ceñiremos a evaluar los efectos en el entorno y los participantes a corto plazo, el efecto en la comunidad local, las funciones ejercidas, la intencionalidad en relación al resultado, el contenido de la obra y su calidad estética.

Para concluir este apartado sobre el estado de la cuestión, podemos resaltar que los avances en la ampliación de las funciones del arte y la estética de las últimas décadas, gracias a los pensadores y artistas públicos y ecológicos, han dado como fruto este nuevo arte transicional. Su inserción en el plano de la realidad permite poder hacer frente a un desafío global como la crisis ecológica con una nueva diversidad de estrategias. A pesar de ser sobradamente conocidos, se ha considerado importante realizar una definición de arte ecológico y arte público por separado, debido a la diversidad de criterios y para poder resaltar mejor los numerosos puntos en común que existen, en la medida en que el arte ecológico se puede entender como una concreción temática del arte público. En el fondo, ambos tratan las mismas cuestiones: tanto lo ecológico como lo social deviene político, quizás el hecho de que su desarrollo haya discurrido en paralelo les ha hecho compartir esta reacción común. Una vez planteado nuestro territorio de exploración, pasaremos a enunciar nuestra hipótesis de partida y comentar la metodología que seguiremos a lo largo de la investigación.

### 3. HIPÓTESIS DE PARTIDA Y PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN. CUESTIONES A EXPLORAR

En los últimos 50 años, el agravamiento de la crisis ecológica, el cambio climático, el nacimiento y desarrollo del ecologismo, junto a la evolución del arte (Collins, 2003) han propulsado el interés de los artistas por trabajar en esta parcela de la realidad. Esta investigación se enfoca en estudiar cómo es esa intervención del arte y los artistas en la transición, mediante un estudio de casos en España y Reino Unido. La idea principal que planteamos y que ya adelantamos en el inicio de este capítulo es la siguiente:

Nuestra hipótesis inicial se basa en la capacidad del arte de potenciar la concienciación ambiental y la transformación social fomentando la participación y la empatía, entre otras funciones, en proyectos artísticos relacionados con la transición.

Las cuestiones que dan pie al inicio de la investigación y que trataremos de responder a lo largo de los siguientes capítulos son las siguientes:

La pregunta principal es, ¿cómo están contribuyendo las prácticas artísticas ecológicas a la transición a la sostenibilidad? Con esta cuestión buscamos demostrar nuestra hipótesis inicial con ejemplos tanto en el Reino Unido como en España, y analizarlos críticamente. Intentaremos identificar las nuevas, y no tan nuevas, funciones del arte insertas en estos proyectos y haremos especial hincapié en las prácticas colaborativas.

Las preguntas secundarias que enriquecen y ayudan a contestar la pregunta principal son las siguientes:

1. 1. ¿El arte ecológico asume funciones periféricas —de complemento estético— o constituye un elemento nuclear en las iniciativas de transición españolas?
2. 2. ¿Cuál es el papel del artista público en la transición a la sostenibilidad? ¿Ejerce un papel de liderazgo o de acompañamiento, muestra utopías o abre caminos?
3. 3. ¿Hasta qué punto la creación artística puede modificar nuestras conciencias y traducirse en transformaciones comportamentales duraderas? El paradigma positivista de

investigación que busca respuestas concretas y medibles no se adapta a los objetivos de las obras artísticas estudiadas. Es por ello que no nos preguntamos solo por los efectos directos de las obras, sino hasta qué punto podemos esperar ciertos resultados a largo plazo y evaluarlos.

4. ¿Hacia dónde se dirige la transición? Será necesario definir los principios de la transformación social en pos de la sostenibilidad. Esta definición será crucial a la hora de establecer unos criterios de selección de los casos de estudio.
5. ¿Se cumplen los principios del arte transicional en proyectos españoles y de Reino Unido?
6. ¿Puede el arte transicional representar la variedad de propuestas artísticas en torno al arte y la ecología?
7. ¿Se identifican los artistas seleccionados como artistas transicionales?
8. ¿Qué importancia tiene la participación y lo colectivo para el futuro de nuestras sociedades? ¿Cómo aportar desde el arte a la cooperación?

## 4. OBJETIVOS

La hipótesis principal y las cuestiones anteriores nos llevan a plantearnos los objetivos generales siguientes. Los objetivos básicos que perseguimos en nuestra investigación son:

1. Localizar y estudiar casos reales en España y Reino Unido que estén utilizando la creación artística como herramienta en su proceso de transición hacia la sostenibilidad.
2. Estudiar cómo se emplea el arte en estos casos y cuál es su función: identificar los ejemplos, metodologías de autoexpresión, creación y cocreación y los recursos artísticos que se aplican a la concienciación ambiental en contextos de transición a la sostenibilidad desde un planteamiento transdisciplinar.
3. Analizar el papel del artista y las funciones del arte en la transición a la sostenibilidad.

4. Extraer de estos ejemplos un análisis comparativo de resultados que permita establecer conclusiones sobre las funciones, financiación, efectividad, intención, impacto, participación, alcance y aplicación de principios del arte transicional de las acciones artísticas llevadas a cabo en el campo de la transición.
5. Detectar fortalezas, y oportunidades derivadas del análisis anterior que permitan esbozar la capacidad de transformación social de los proyectos de arte transicional.

A fin de cumplir los objetivos generales anteriores formulamos los siguientes objetivos específicos:

1. Entender y profundizar en el MCT en España y Reino Unido.
2. Comprobar la extensión y manejo de los principios del arte transicional.
3. Establecer unos criterios de selección de casos.
4. Explorar, contactar personalmente e implicarnos el máximo posible con cada caso de estudio, para mostrar la capacidad del arte de crear vínculos emocionales que fomenten un progreso en la concienciación ambiental y que deriven en transformaciones sociales a pequeña o a gran escala.
5. Realizar obra artística propia teniendo en cuenta el estudio anterior para comprobar suposiciones y reflexionar al respecto.
6. Extraer conclusiones sobre la utilidad de los recursos artísticos en procesos de transición a través de la comparativa de casos.

## 5. METODOLOGÍA Y MEDIOS

Nuestra investigación no responde exactamente a un único paradigma, sino que se sitúa entre el paradigma crítico y el participativo según la clasificaciones de autores como Guba y Lincoln (1994), Vallés (1997) o Lincoln, Lynham & Guba (2011). Se trata de un conjunto de acciones y un sumatorio de experiencias que confluyen en un punto común, y que enriquecen y guían la

84 Según recomienda la guía para investigadores de la Transition Research Network: «Transition Research Primer» (Brangwyn y Henfrey, 2013). La extracción de información y el tiempo dedicado a las encuestas y entrevistas por parte de los investigados, ha tratado de compensarse con nuestra implicación como voluntaria y ejecutora en algunos de los proyectos como *Nithraid*, *DUO* y *Biodivers*.

investigación produciendo resultados y cuestionándose a lo largo de todo el proceso. Para situar nuestro estudio respecto a estos dos paradigmas respondemos a las tres preguntas básicas planteadas por Corbetta (2007):

La cuestión ontológica: nos movemos entre el paradigma crítico en el sentido de que estudiamos cómo el arte se enfrenta a las estructuras de poder causantes de la crisis ecológico-social (capitalismo, consumismo, economía de mercado, injusticia Norte-Sur, entre otras), apoyando la transición a la sostenibilidad como alternativa. Pero en las experiencias de creación artística propias estudiamos posibilidades, potencialidades, estéticas, subjetividades y generamos conocimiento de forma participativa con otros sujetos en un proceso de encuentro como en el paradigma participativo.

A nivel epistemológico, respondemos al paradigma participativo en el sentido de que el conocimiento es experiencial, e incluye a veces la adquisición de habilidades y competencias; y al paradigma crítico, en el sentido de que aspiramos, en último término, a cambiar las estructuras de poder dominante mediante la generación de conocimiento.

Por último, en respuesta a la cuestión metodológica, nos situamos en el paradigma crítico, ya que nuestra última meta es la crítica y transformación de las estructuras políticas, sociales, económicas y culturales. Los criterios evaluativos de la investigación se centran en el grado en que el estudio contribuye a desenmascarar prejuicios socialmente establecidos respecto al papel del artista y la medida en que proporciona un estímulo para la acción y la transformación de las estructuras existentes mediante la comunicación de relatos de transiciones positivas.

La estancia en *OTE* nos ha empujado a valorar técnicas cualitativas como la narración o la inducción y no solo la cuantificación o la deducción durante nuestro estudio. La metodología a utilizar se basa principalmente en el estudio de casos y las metodologías cualitativas, como la Investigación Acción Participativa (IAP)<sup>84</sup> en los proyectos de *Nithraid*, *DUO* y *Biodivers*, además de la entrevista. La lectura y estudio de casos actuales, abarca tanto la vertiente teórica como la práctica, y se considera importante analizar para ambas perspectivas tanto autores de referencia, como aquellos pensadores o artistas que todavía, debido a su novedad, no han alcanzado un reconocimiento notable, pero que resultan de plena actualidad. Nos situamos en un cruce de disciplinas entre el Arte y la Ecología, por lo que contemplaremos distintas áreas de conocimiento (filosofía, agroecología, ética ecológica, activismo, educación ambiental, psicología, teo-

ría del arte) y autores pertenecientes a las mismas. Respecto al trabajo de campo, son básicos en este estudio la creación artística como experimentación y el posterior análisis de resultados, así como la investigación mediante la acción y la participación (IAP) en los proyectos de otros artistas.

El método de investigación seguido es un esquema de acciones de trabajo paralelas, un sumatorio de experiencias que confluyen en un punto común y que enriquecen y guían la investigación produciendo resultados a lo largo de todo el proceso. La mecánica metodológica se resume en los siguientes pasos que continuamente se revisan y repasan, siendo un sistema iterativo que hace crecer la investigación y formularnos nuevas preguntas continuamente:

1. Revisión biblio y videográfica, estudio de autores y teorías. Adquisición de nuevos conocimientos.
2. Localización de proyectos que encajen con nuestros criterios de selección de casos de estudio dentro y fuera del MCT.
3. Visita personal a las propuestas artísticas a analizar, toma de datos, entrevistas a artistas, participantes y espectadores, y participación en sus actividades en la medida de lo posible.
4. Discusión de resultados respecto a los parámetros de estudio: adecuación a principios del arte transicional, intención, impacto, estética, ética, financiación, efectividad y participación.
5. Redacción de conclusiones parciales para artículos y comunicaciones.
6. Análisis general del papel del arte en la transición a partir de los casos de estudio y conclusiones.

Se recurrirá a la consulta de información a través de las recomendaciones de nuestros directores en las fuentes actuales al uso ya sea en inglés, castellano o italiano, en formato digital o analógico. También se recurre al visionado de documentales, vídeos o cualquier registro digital audiovisual o sonoro; asistencia a congresos, exposiciones, jornadas, festivales, cursos, conferencias y presentaciones de libros y otros actos que se vinculen a nuestra investigación. La experimentación artística nos obliga a la utilización de materiales propios de la creación, ya



sean materiales conceptuales (dinámicas y juegos), como físicos, por ejemplo material pictórico, escultórico y audiovisual. Además se realizan entrevistas a artistas y teóricos vinculados a nuestro campo de estudio y una estancia de investigación en el extranjero. Lo anterior se acompaña de redacción de artículos y presentación de los avances de la investigación en congresos y conferencias. En este sentido, remarcamos por orden cronológico varios hitos que han marcado el curso de la investigación:

1. En primer lugar nombrar el empuje que supuso al inicio de la investigación para esta metodología el pertenecer al llamado *Grupo de Estudios Ecologías del Sistema del Arte* creado desde el proyecto *Campo Adentro* en Matadero de Madrid. En el mismo se estudian numerosos casos, proyectos y obras de hibridación entre arte y ecología de plena actualidad, la mayoría recientes o en activo. Esta congregación es un lugar de debate, reflexión e intercambio de conocimiento gracias al cual hemos podido conocer a los artistas de Future Farmers y entrevistar al colectivo Open Jar Collective.
2. Coordinación del *Diploma de Especialización en Sostenibilidad, Ética Ecológica y Educación Ambiental* desde su puesta en marcha en 2015 hasta 2018 lo cual ha posibilitado profundizar en el campo de estudio y conocer personalmente a algunos de los autores aludidos en esta investigación como Jorge Riechmann, Fernando Arribas, Tonia Raquejo, Jose María Parreño, Antonio Turiel, Luis González Reyes, Ferran Puig, Yayo Herrero o Ricardo Almenar.
3. En segundo lugar, debemos remarcar el enriquecimiento que ha supuesto para esta metodología la participación en la coordinación de las jornadas *Ecoframes* en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), (Valencia) en el que se ha estudiado y debatido respecto a la transición a la sostenibilidad y su relación con el arte con figuras de renombre como Jorge Riechmann, José Albelda, José María Parreño o Juanma Valentín.
4. Resulta de especial relevancia para nuestra investigación la concesión de una beca de estancia de investigación de seis meses en el grupo *On the Edge Research* liderado por la artista Anne Douglas en la Gray's School of Art de la Universidad Robert Gordon en Aberdeen, Escocia. Tanto la necesidad de realizar un estudio comparativo que amplíe nuestra perspectiva, como la calidad y profundidad de las investigaciones y los investigadores relacionados con *On the Edge Research*, como el prestigio de la Universidad Robert Gordon

y el interés que despiertan en Reino Unido la transición hacia la sostenibilidad, avalaron la idoneidad de realizar la estancia y desarrollar el estudio en este grupo de investigación.

5. Por último, pero en absoluto menos importante, la participación en el equipo de trabajo del I+D+i *Humanidades ambientales: estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles* ha posibilitado el contacto directo con autores mencionados como Ernest García o Fernando Arribas. También hemos tenido la oportunidad de ser invitadas a impartir una conferencia y participar en otra mesa de debate en las jornadas: *Crear para cambiar. Encuentro sobre prácticas artísticas y sociedades en transición* dentro del contexto de la exposición *HYBRIS* en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) en 2017. Esto nos ha brindado la ocasión para profundizar en el contacto con la Red de Transición española. Así mismo hemos participado con una comunicación en la I Conferencia Internacional sobre Humanidades Ambientales «Historias, mitos y artes para prever un cambio» en la Universidad de Alcalá de Henares en julio de 2018. Producto del equipo de investigación de este I+D es también la publicación del libro *Humanidades ambientales: pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba* donde publicamos el capítulo «El papel del arte en la transición ecosocial: casos anglosajones y españoles», (2018, pp. 147-163).
6. Respecto al trabajo de campo, en el estudio de casos de las iniciativas de transición se han seguido las indicaciones del Protocolo de investigación de la *Transition Research Network* (Transition Research Network, sin fecha) y de la guía «Transition Research Primer» (Bran-gwyn y Henfrey, 2013). La experimentación artística personal y el análisis de resultados se han iniciado con el proyecto *Aula-R*, realizado durante el Master oficial en producción e investigación artística 2012-2013. El análisis de resultados de sus dos primeros años de andadura del proyecto fue presentado en forma de poster en el *II Encuentro de doctorado* de la UPV en junio de 2015 y en formato de comunicación en el V Congreso de Educación Ambiental organizado por la Asociación Española de Educación Ambiental (2015). El objetivo de creación artística se continúa con la obra colaborativa para la convocatoria *Bio-divers II* «El hogar del pan». Se trata de la construcción colectiva de un horno moruno en el pueblo de Carrícola (Valencia) en la que profundizaremos en el capítulo cuarto. Para el seguimiento de resultados se han grabado imágenes, realizado entrevistas y tomado nota de la repercusión de la obra en el desarrollo económico y social del pueblo.

85 Aunque para la gran mayoría de la población mundial, no existe tal transición pues sus modos de vida continúan siendo de baja huella ecológica.

86 Véase <http://www.reddetransicion.org/do8cumental/>

## CAPÍTULO 2. PROYECTOS DE ARTE HACIA LA TRANSICIÓN A LA SOSTENIBILIDAD. ESTUDIOS DE CASO

### 1. ÁREA DE ESTUDIO Y CRITERIOS DE SELECCIÓN APLICADOS

La transición a la sostenibilidad es un fenómeno heterogéneo que está teniendo lugar simultáneamente en todo tipo de escenarios, desde países en desarrollo hasta las primeras economías del mundo<sup>85</sup>. Dentro de esta diversidad hemos querido centrar nuestro estudio en dos áreas geográficas específicas: España y Reino Unido. El motivo de explorar dos países de similar nivel de desarrollo es hacer patente precisamente las diferentes formas de implementar las ideas de la transición, incluso en condiciones de similar coyuntura económica. En el caso de España, su elección viene justificada por la cercanía y la financiación de la investigación por parte de la Generalitat Valenciana. En segundo lugar, compensar el hecho observado de que exista una mayor presencia de casos anglosajones y nórdicos en documentales y estudios sobre el MCT, en contraste con un menor registro de experiencias del Mediterráneo y sur de Europa (Albelda, Sgaramella y Sánchez-León, 2017), coincidiendo también con la opinión de la Red de Transición española<sup>86</sup>.

La investigación en Reino Unido viene motivada por varias razones fundamentales en este estudio. Para comenzar, el ámbito anglosajón cuenta con una tradición de artistas que vienen trabajando desde los años setenta en la relación del arte con el entorno natural desde el *land art*, el *environmental art*, el *eco-art* y el *site specific* tales como: Hamish Fulton, Richard Long, David Nash, Andy Goldsworthy, el colectivo de artistas Platform o Tim Collins y Reiko Goto —residentes en la actualidad en Reino Unido— entre tantos otros. Por otro lado, Reino Unido ha sido fundador del Movimiento de Ciudades y Pueblos en Transición, tal y como hemos visto en el capítulo uno. En tercer lugar, nuestro estudio presta especial atención al arte colaborativo, donde la obra de Lacy —que ya revisamos previamente en el trabajo final de master (2013)—

es primordial. La tesis doctoral de Lacy fue dirigida por nuestra codirectora Anne Douglas en la Robert Gordon University, desde la rama de investigación en arte público. Asimismo, a lo largo de su carrera, Douglas ha examinado una cuestión crucial para nosotros: el papel del artista profesional como catalizador del cambio social. Al mismo tiempo, el grupo *OTE* que lidera, abarca muchos aspectos de nuestro trabajo, desde la empatía, la participación, la función del artista o los modelos colaborativos. Muchos de los referentes principales de nuestro estudio, tales como Reiko Goto y Newton and Helen Mayer Harrison, entre otros, han trabajado con o bajo la supervisión de Douglas y su equipo. Todos estos motivos, entre otros, justifican nuestro interés en Reino Unido y la realización de una estancia de investigación de seis meses en *OTE*. La estadía nos proporcionó la posibilidad de ampliar el abanico de experiencias y estrategias en torno al arte y la transición.

Una vez justificado el marco geográfico y teniendo en cuenta la abundancia de proyectos de transición en Reino Unido, parecería lógico centrar la investigación en proyectos del MCT. Sin embargo, a medida que profundizamos en el estudio, comprobamos que no resulta útil limitarnos exclusivamente a iniciativas que pertenezcan a dicho movimiento, ya que son escasas las que dan importancia al arte en sus actividades y, por otra parte, también se trabaja la transición desde grupos y artistas al margen del MCT. Por tanto, abriremos el foco para incluir proyectos que trabajen la transición en sentido amplio, pertenezcan o no al MCT. Es más, en algunos de los casos escogidos (*Biodivers*), el conjunto de acciones se enmarca dentro de los principios de la transición de modo intuitivo, pero sin conocer ni utilizar dicho término en el ámbito de su proyecto. Sin embargo, estas propuestas contribuyen a acercarnos a los retos señalados en el apartado 1.2<sup>87</sup> del capítulo uno, que tomaremos como criterios de selección además de otros que señalamos a continuación:

1. Proyectos/iniciativas que tengan una vinculación específica con lo local —el territorio o la población del lugar— ya que una de las claves de la transición es fortalecer la resiliencia local.
2. Que actúen (consciente o intuitivamente) de acuerdo con los principios de la transición mencionados en el apartado 1.2 y/o 1.3<sup>88</sup> del capítulo uno.
3. Que hagan uso del arte como herramienta de fomento de la transición y, en especial, del arte público.

87 La lucha por descarbonizar la economía mundial, el reto de comprometer el movimiento ambiental con la justicia y la equidad global y el desafío de la conservación, de defender la vida y la biosfera.

88 1. Asumir que es imposible un crecimiento infinito dentro de un sistema limitado y que el descenso energético es inevitable, por lo que debemos aprender a vivir reduciendo nuestro consumo y planificar nuestra adaptación.

2. Aumentar la resiliencia de nuestras comunidades ante los efectos del pico del petróleo y el cambio climático.

3. Necesidad de actuar local y urgentemente en todas las escalas.

4. Importancia de actuar colectivamente para construir formas de vida más conectadas, más enriquecedoras y que reconozcan los límites biológicos del planeta.

Para justificar nuestra selección de casos es necesario responder a una serie de cuestiones en torno a qué vamos a considerar obras artísticas, qué artistas nos interesan y qué tipo de obras. En primer lugar debemos señalar —como ya comentamos en el capítulo uno apartado 2.3— que trabajamos con un concepto ampliado del arte en sintonía con las ideas de Ukeles (el arte como práctica cotidiana, 1969), Kaprow, (identificación entre arte y vida, 2003) y Beuys (escultura social, 1970) para considerar piezas artísticas los proyectos seleccionados. De este modo las obras no siempre tendrán una materialidad explícita, sino que también consideraremos procesos, acciones y relaciones. Durante la investigación de iniciativas de transición, se ha entrevistado a los participantes de los proyectos para entender el rol del arte en sus actividades. En esa fase, su consideración sobre qué es una creación artística y qué no, es determinante a la hora de que valoren la presencia artística en sus acciones. Según Beuys: «nosotros, todos, somos artistas» (Harlan 2004), pero, ¿es una condición suficiente considerarse artista? Como ya mencionamos en el capítulo uno apartado 2.3, los límites de la disciplina no están claramente marcados y en muchos casos encontramos proyectos similares que son considerados artísticos o no según quien ostente la autoría. Como nuestro objetivo no es normativizar un tema tan subjetivo y extenso, hemos optado por escoger solo proyectos con artistas involucrados y reconocidos, o bien que sus componentes consideran artísticas sus actividades, tienen relación con artistas o se reconocen a sí mismos como tales.

En segundo lugar, más que una búsqueda de artistas concretos, nos hemos enfocado en proyectos que puedan enmarcarse dentro de las premisas del arte ecológico que señalamos en el capítulo uno apartado 2.2:

4. Interés en la realización de la obra por tener una reducida huella ecológica como punto ético clave de la estética (Arribas, 2015, p. 201), aunque sin establecer ningún criterio máximo, pero bajo el convencimiento moral de que debemos afrontar la crisis ambiental.
5. Ocuparse de cuestiones relacionadas con la ecología y/o la transición como el reequilibrio, la sostenibilidad, la vida buena generalizable y otros señalados en la descripción del arte ecológico en el capítulo uno apartado 2.3.

Además, señalamos otras condiciones secundarias, aunque no indispensables, como son:

- El protagonismo de la naturaleza (entendida como entorno poco antropizado).

- La intención del artista de promover la transición a la sostenibilidad, la concienciación o la transformación social.

Respecto a los artistas, durante el curso de esta investigación hemos sido conscientes de que no hay respuestas únicas, ni soluciones definitivas frente a la urgencia de la crisis ecológico-social. Tampoco existe una posición cerrada desde el mundo del arte sino, más bien, una gradación de posturas. En ese sentido, la diversidad de estrategias cobra importancia y por ello se ha mencionado la variedad de posicionamientos entre los artistas ecológicos, desde aquellos que se definen como artistas transicionales (Neal, 2015), los que no buscan un resultado concreto ni convencer (Los Harrison), los que aportan soluciones más directas (Betsy Damon en *Living Water Garden*, 1998) u otros que ayudan a cuestionar poéticamente nuestra relación con la naturaleza (Agnes Denes en *Wheatfield - A Confrontation*, 1982), por citar ejemplos de sobra conocidos. Muchas de las obras de estos artistas como *Revival Field* de Mel Chin (1991), pueden ver incluso cuestionada su naturaleza artística<sup>89</sup>. Llama la atención que a lo largo del estudio, en ningún caso, aparte de la propia Neal, se han identificado como *artistas transicionales*. De hecho, en el caso de The Stove o de Open Jar Collective, el término *transición* les resulta completamente desconocido<sup>90</sup> y declaran no sentirse inmersos en la categoría de artistas transicionales ni seguir conscientemente los principios de la transición. De modo que, en el caso de estos creadores, hemos sido nosotros, desde los criterios de selección de esta investigación, los que interpretamos su obra en estos términos. Del mismo modo, en el pueblo de Carrícola, como veremos en el capítulo cuatro, la transición a la sostenibilidad se sigue de un modo más intuitivo que cognoscitivo. Pero esto no es óbice para reconocer el valor de sus actividades en favor de la transición a la sostenibilidad. Para cerrar la aclaración de los criterios de selección, el tipo de obra en cuanto a su técnica y género es abierto, haciendo hincapié en obras colaborativas. De esta manera seleccionaremos proyectos artísticos que tengan una vinculación con lo local, (ya sea con el territorio, la ciudad o su población), que actúen en consonancia con los retos y principios de la transición señalados (capítulo uno apartados 1.2 y/o 1.3), que traten temas propios del arte ecológico (capítulo uno apartado 2.3), donde los autores y/o participantes se identifiquen como artistas y/o tengan la intención de crear obras artísticas siendo conscientes de su huella ecológica.

Como primera conclusión de este estudio, podríamos resaltar la dificultad que ha supuesto encontrar proyectos reales y en vigor que cumplan los criterios planteados dentro del MCT,

<sup>89</sup> En este caso, el National Endowment for Arts (NEA) de EE.UU. negó en principio a Mel Chin la financiación para *Revival Field* por no ser considerada por el Director del NEA obra artística. Mel Chin recurrió esta decisión aludiendo a una estética invisible pero transformadora y un proceso escultórico en el que las plantas esculpían un nuevo entorno descontaminado. Finalmente consiguió la financiación del NEA gracias a su argumentación. Para más información véase: Finkelpearl, T. (2000) *Dialogues in public art: interviews with Vito Acconci, John Ahearn ... [et al.]*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

<sup>90</sup> Comunicaciones personales con Matt Baker de The Stove (22 de Julio de 2016) y Clem Sandison y Alex Wilde the Open Jar Collective (28 de junio de 2017).

no por ausencia de iniciativas de transición, sino por la falta de actividad de muchas de ellas en el momento de realizar este estudio y, sobre todo, porque la gran mayoría no comprende dentro de sus herramientas o acciones la faceta artística. Enfocarnos en el arte participativo reduce también considerablemente nuestro ámbito de estudio, pero la novedad de este tipo de actuaciones colaborativas y su potencial efecto de transformación social justifican la necesidad de indagar en este campo. Aunque podríamos haber aportado más ejemplos en este trabajo, hemos seleccionado estos casos representativos de la variedad de posibilidades que mostramos en las tablas 1 y 2: dos casos por cada área geográfica y, dentro de cada área, un caso en el que los artistas promotores/participantes desconocen la definición y principios de la transición pero la desarrollan intuitivamente, sin una intención expresa, y otro caso en el que los artistas conocen el término, aunque no se identifiquen con la categoría, pero su intención de *transicionar* es clara y expuesta desde el inicio. Pasamos a continuación a detallar estos casos en profundidad y ver cómo se ajustan a nuestros criterios de selección.

CASOS Y PAÍS	RELACIÓN CON TERRITORIO/POBLACIÓN LOCAL	ACORDE CON PRINCIPIOS DE LA TRANSICIÓN	PRESTA ATENCIÓN A SU HUELLA ECOLÓGICA	TRATA TEMAS PROPIOS DEL ARTE ECOLÓGICO	PROTAGONISMO DE LA NATURALEZA	INTENCIÓN EXPRESA DEL ARTISTA/ PROYECTO DE PROVOCAR CAMBIO
<b>ALMÓCITA (E)</b>	Sí	Sí	Sí	Sí	No	Sí
<b>BIODIVERS (E)</b>	Sí	Los desconoce pero se detecta acuerdo	Sí	Algunas obras	Sí	En algunos casos
<b>THE STOVE (RU)</b>	Sí	Los desconoce pero se detecta acuerdo	Algo	Sí	Sí	Sí
<b>THE TRASHCATHERS' CARNIVAL (RU)</b>	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
<b>DUO (RU)</b>	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
<b>AULA-R (E)</b>	Sí	Los desconoce al inicio de la obra pero hay acuerdo	Sí	Sí	No	Sí
<b>EL CUBO VERDE (E)</b>	Sí	Sí	Algo	Algunos	Sí	En muchos casos

Tabla 2. Casos de estudio y adecuación a criterios de selección. Fuente: la autora

CASOS Y ÁREA GEOGRÁFICA	PERTENECE A MCT	ARTISTAS FAMILIARIZADOS CON TRANSICIÓN	ARTE COLABORATIVO	PARTICIPANTES FAMILIARIZADOS CON TRANSICIÓN
<b>ALMÓCITA (E)</b>	Sí	No	Sí	Sí en algunos casos
<b>BIODIVERS (E)</b>	No	Sí en algunos casos	Sí en algunos casos	No
<b>THE STOVE (RU)</b>	No	No	Sí	No
<b>THE TRASHCATHERS' CARNIVAL (RU)</b>	Sí	Sí	Sí	Sí
<b>DUO (RU)</b>	No	Sí	Sí	Sí en algunos casos
<b>AULA-R (E)</b>	No	Sí	Sí	No
<b>EL CUBO VERDE (E)</b>	No	Sí en algunos casos	Sí en la mayoría de casos	No tenemos datos

Tabla 3. Casos de estudio y características principales. Fuente: la autora

Estos casos de estudio serán agrupados en los capítulos tres y cuatro según su pertenencia o no al MCT. Dentro de cada capítulo, cada caso será descrito y analizado en función de la intención inicial, la estética, la efectividad, los resultados, la participación, la adecuación a los principios de Neal (2015) y los puntos de tensión/clave. Producto de este análisis veremos qué funciones cumple la creación artística en estos contextos particulares para tratar de ampliar la comprensión del lugar del arte en la transformación social. En el capítulo cinco se realizará una comparativa de todos los proyectos que permitirá obtener conclusiones respecto del papel del arte en la transición a la sostenibilidad.

Ya que nos proponemos comprender el lugar que ocupa el arte en la transición, desenrañar qué aporta de diferente y detectar novedades, es preciso revisar las funciones que está desempeñando en contextos de cambio ecosocial. Intentaremos abarcar un amplio espectro de funcionalidades desde las más clásicas (representar, ilustrar, comunicar) hasta otras más actuales (empoderar, conectar disciplinas) sin pretender dar un listado cerrado de usos y, conscientes de que la evolución del arte dará lugar a nuevas utilidades. Mencionaremos brevemente aquellos proyectos de las iniciativas de transición españolas que han demostrado alguna relación con

el arte reservando las iniciativas con más protagonismo de lo artístico (Activar la transición en Almócita y Transition Town Tooting) para el capítulo tres.

## 2. FUNCIONES DEL ARTE Y ARTISTAS EN PROYECTOS DE TRANSICIÓN A LA SOSTENIBILIDAD

Ya hemos introducido a lo largo del capítulo uno algunas de las funciones que está realizando el arte de modo general en distintos ámbitos. Nos proponemos ahora identificar cómo se están cumpliendo esas funciones en contextos de transición. Como decíamos al respecto de la efectividad y la estética en el capítulo uno, para un sector del mundo artístico, hablar de *utilidad* del arte es un anatema, (incluyendo, claro está, su valor de utilidad para educar en la ética ecológica). Los defensores del «arte por el arte» claman su autonomía en nombre de la libertad creadora y muchos niegan la capacidad del arte para «educar moralmente» (argumento de la trivialidad cognitiva), o nuestra habilidad para comprobar sus efectos (argumento anticonsecuencialista) (Arribas, 2015, pp. 203-204). Por el contrario, hemos visto autoras como Neal que abogan por un arte transicional, definido como *arte al servicio de la vida*. Aunque en este texto coincidimos con Neal, pensamos que ambas posturas deben coexistir en un equilibrio diverso ya que, siguiendo un esquema biomimético de pensamiento, la diversidad de posturas y la ausencia de dogmas en su definición, permite que el arte se adapte, mute e incorpore los cambios, es decir, le otorga resiliencia. Y sin duda, las funciones del arte se han ido diversificando conforme evolucionan las sociedades desde un arte más representativo e ilustrativo, hasta un arte cada vez más inmiscuido en asuntos sociales, un arte que valora el proceso y la acción, y no solo el resultado objetual. Si la necesidad del momento actual es aunar fuerzas desde todas las disciplinas, poner el arte a trabajar al servicio de una sociedad que necesita transformarse, tiene todo el sentido para nosotros y para otros muchos autores y artistas (Balaguer; Novo; Albelda; Loren; Haley; García Cano). Los tiempos instan a superar la concepción generalizada del arte como deleite estético despojado de toda función salvo la ilustrativa/decorativa. Durante la investigación hemos podido corroborar nuevas funciones citadas por expertos de distintos ámbitos que mencionaremos a continuación, partiendo de las más obvias y directas, hasta otras más sugerentes

y menos populares que necesitarán ejemplificarse. Nos proponemos comprobar cuáles de estas funciones del arte están aplicándose a la transición y detectar nuevas aplicaciones. Para ello hemos encuestado y entrevistado a artistas y participantes de proyectos fuera y dentro del MCT. Respecto a éstos últimos, en adelante en este capítulo, habrá de entenderse que nos referimos solo a aquellas iniciativas de la Red de Transición española que declaran incluir el arte en sus actividades<sup>91</sup>.

### 2.1 ILUSTRAR, REPRESENTAR, COMUNICAR

Es de sobra conocido que el arte ha acompañado desde sus inicios (y sigue haciéndolo) a la arquitectura y la ciencia aunque, al contrario de ésta última, su propósito no es la explicación precisa, homogeneizadora o probabilística de lo que nos rodea, sino la comunicación, la expresión o la materialización de lo invisible (Klee) entre otras finalidades (Novo, 2009). No obstante, el arte ha contribuido a la precisión descriptiva del mundo en disciplinas como la botánica y la anatomía, entre tantas otras, que se han valido del dibujo y la ilustración científica durante siglos. Pero su valor en la transición no debe limitarse a la muestra de resultados tecno-científicos o al papel de complemento estético. El movimiento ecologista ha sabido comprender el potencial del arte para ilustrar el deterioro ambiental especialmente a través del documental y la imagen gráfica. Prueba de ello podemos citar el corto *Breathe in, breathe out* de la campaña de Greenpeace *Defending Our Oceans* de 2006, con cierto aire poético; o el escatológico audiovisual *Cow* (2007)<sup>92</sup> realizado por Johan Renk para la campaña sobre el cambio climático *SOS Live Earth*. Gracias a una estética atractiva se facilita la expansión del mensaje incluso hacia públicos no interesados en la sostenibilidad. Numerosas obras, como las de la exposición *Vórtices* de Daniel Canogar (2011) para el Canal de Isabel II o *Greenhouse Britain* (2007-2009) de los Harrison, demuestran la capacidad de los artistas para visibilizar las consecuencias de la crisis ecológica, en muchos casos con la intención de convencer al público de cambiar sus hábitos como veremos en el siguiente epígrafe.

En cuanto a la aplicación del arte en proyectos de transición desde esta perspectiva, la creatividad ejerce una función básica en todos los proyectos artísticos para comunicarse con el público. Casi todas las iniciativas de transición cuentan con esta capacidad del arte para or-

91 Aunque se verán en el capítulo tres, adelantamos aquí sus nombres: Torrelavega, Instituto de Transición Rompe el Círculo (ITRC), Jaén en Transición (JET), Butroi en Transición, Granada en Transición (GET), Granollers en Transició (GenT), Miengo en Transición, Arico en Transición, Activar la Transición en Almócita y Transició Vilanova i la Geltrú (VNG).

92 Véanse en: <https://www.youtube.com/watch?v=tzcGFUsL4HM> y en <https://www.youtube.com/watch?v=CQIPNURA6CU>

ganizar sus video-foros, comunicar sus actividades a través de cartelera y video o *decorar* sus espacios. Podemos mencionar así algunas actividades del grupo Granollers en transició (GenT): su primer ciclo de cine en transición proyectó en 2016, tres películas de la misma temática (*Silent Running*, de Douglas Trumbull; *Demain*, de Cyril Dyon y Mélanie Laurent; *In transition 1.0 de Emma Goude*) completando el ciclo con la presentación del libro *Colapso*, de Carlos Taibo, y una intervención mural colaborativa en la calle: *EnaMURa't* (GenT, comunicación personal, 24 de octubre de 2017). Para la intervención del muro se invitó a la ciudadanía a participar pintando y construyendo un huerto vertical. El objetivo de esta intervención era difundir el proyecto de GenT, así como hacer una reflexión sobre el espacio público y su uso. También se puede mencionar la actividad del grupo Jaén en transición (JET), que ilustra la actividad de varios grupos de transición de la región andaluza en una exposición fotográfica itinerante denominada «Semillas de Resiliencia» durante la campaña Andalucía Resiliente<sup>93</sup>.

## 2.2 CONCIENCIAR

En el capítulo uno apartado 2.1 se ha tratado de explicar cómo el lenguaje y la cultura contribuyen a avanzar en el conocimiento del mundo y, en combinación con la emoción, facilitan el aprendizaje y la creación de conciencia. Decíamos que la experiencia estética y la emoción son elementos clave de toda obra artística que pueden despertar la curiosidad hacia un nuevo conocimiento, por lo que contribuyen al aprendizaje y el desarrollo de la conciencia ambiental. Las campañas ecologistas como las antes mencionadas, o las institucionales (por ejemplo las de protección del bosque frente a incendios), tienen un claro objetivo de concienciarnos para transformar nuestras conductas respecto al entorno. Sin embargo, según decíamos, entre los artistas existe toda una gradación de opiniones al respecto de convencer al público de cambiar su actitud o limitarse a cuestionar, sugerir, escandalizar,... Esta misma dicotomía la hemos encontrado en nuestros casos de estudio aplicados a la transición, como veremos en los capítulos tres y cuatro. En los casos de *Biodivers* o *Nithraid*, la concienciación es más bien una consecuencia posible, pero no un objetivo consciente de la acción artística y, en otros como *DUO* o *The Trash-cachers' Carnival*, es claramente perseguido. En general, los grupos de transición aprovechan la capacidad concienciadora del arte de una forma básica, iniciática, por medio de documentales

con los que suelen atraer a posibles participantes. Suele ser la fase inicial a partir de la cual se forma el grupo, un ejemplo claro de ello son los cinefóruns del proyecto pionero de Totnes Transition Town en Reino Unido, el recién comentado ciclo de GenT o el organizado por el grupo Granada en transición (GET) (Lucas Valera, comunicación personal, 13 de diciembre 2017). La mitad de las iniciativas de transición encuestadas cuentan con esta función del arte en sus actividades y un ejemplo claro de su uso en otras fases del grupo sería el proyecto *Tu basura por cultura*<sup>94</sup> del grupo de transición de Torrelavega y Comarca en Transición. En éste se *premiaba* a los participantes (estudiantes de primaria y secundaria) con actividades artísticas gratuitas (taller de violonchelo, ilustración y teatro) a cambio de colaborar en un proyecto de compostaje en el huerto del colegio (Dolores Poliz, comunicación personal, 9 de enero de 2018). Arte a cambio de concienciarse del valor de la basura orgánica.

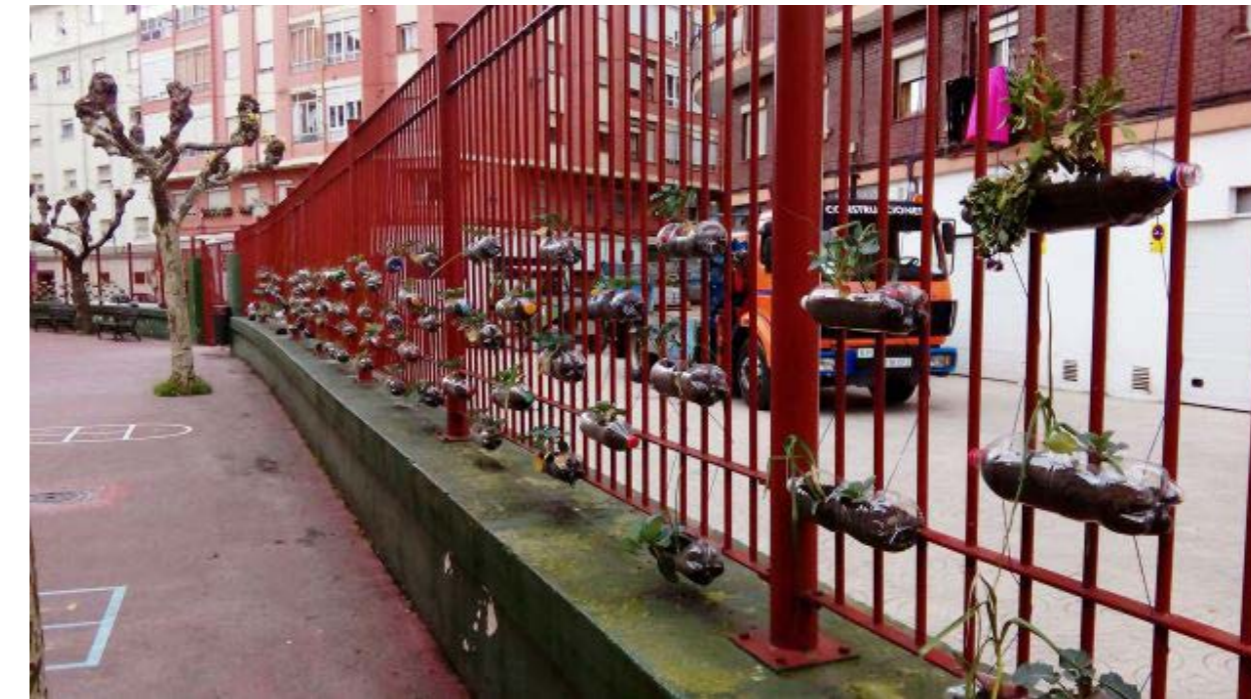


Imagen 6. Huerto vertical en el Centro de Educación Infantil y primaria José M<sup>a</sup> Pereda, Torrelavega, (Cantabria). Fuente: Torrelavega y Comarca en Transición

95 Traducción de la autora del original: *La buidor de l'abundància*. Véase en [https://twitter.com/GTransicio/status/871038325100040196/photo/1?utm\\_source=fb&utm\\_medium=fb&utm\\_campaign=GTransicio&utm\\_content=871038325100040196](https://twitter.com/GTransicio/status/871038325100040196/photo/1?utm_source=fb&utm_medium=fb&utm_campaign=GTransicio&utm_content=871038325100040196)

Otro intento de concienciación a través del arte es el proyecto de GenT *El vacío de la abundancia*<sup>95</sup> (2017) para el encuentro artístico *In-cult*. La obra consistió en una *performance* e instalación en la calle con el objetivo de llamar la atención de los viandantes y hacer una reflexión sobre dos temas: el colapso energético y el consumo excesivo e irracional de bienes (GenT, comunicación personal, 24 de octubre de 2017).



Imágenes 7, 8 y 9. *La buidor de l'abundància*. Fuente: GenT.

### 2.3 DESARROLLAR EMPATÍA

En el capítulo uno apartado 2.1 hemos comentado ya la importancia del relato por encima de las cifras y estadísticas y la identificación emocional por encima de la comprensión racional, como herramientas para despertar la empatía. Como el colectivo Platform afirma, «el arte puede hacer cosas que la información no puede [...] lleva nuestra mente a nuevos lugares, llega a nuestro corazón y se basa en nuestros sentimientos viscerales» (The Chartered Institution of Water and environmental management, 2012, p. 28). Un ejemplo claro es la obra *Plein Air: The Ethical Aesthetic Impulse*, de los artistas Reiko Goto y Tim Collins, que activa nuestra empatía hacia los árboles como ya comentamos en dicho apartado. Dentro del MCT Hopkins añade al respecto del desarrollo de empatía: «mucha literatura medioambiental y sobre el pico de petróleo es muy fatalista y cargada de datos técnicos y la reacción de la mayoría es pasar de ella. ¿Cómo podemos diseñar caminos para el declive energético, que hagan sentir viva, positiva a la gente en este proceso de transformación de la sociedad?» (Ecohabitar, 2013). En el proyecto

*Biodivers* que estudiaremos en el capítulo cuatro, aportan una respuesta: el arte emplazado en el entorno natural se emplea como medio para desarrollar la identidad compartida, la capacidad de observación y de escucha atenta. El descubrimiento de la obra y su relación con el medio, despierta la empatía con el entorno, favorece el encuentro, la atención consciente a lo que nos rodea. Áreas y paisajes antes poco frecuentados son ahora objeto de nuestro interés a través de la mirada atenta que inspira el arte. Asimismo, más de la mitad de las iniciativas de transición declaran ser conscientes de la capacidad empática del arte y utilizarla para atraer al público, pero no encontramos ninguna obra —aparte de los documentales mostrados— en la que se trabaje claramente esta habilidad dentro del MCT sin confundirla con la simpatía.

### 2.4 IMAGINAR, CREAR VISIÓN

Una de las primeras funciones que adjudicamos al arte es la de imaginar futuros, posibles o imposibles, alternativos, potenciales, utópicos o distópicos. La eco-narrativa ofrece numerosos ejemplos de ello desde la literatura ambiental, como la novela de ficción realista *La banda de la tenaza* (1975), la distopía *Memory of Water* (2014), la realista *El corazón de la tierra* (2001) o la futurista especulativa *The Fifth Sacred Thing* (1994) entre tantas otras<sup>96</sup>. Desde la práctica del arte visual el grupo Platform en su manifiesto de 1993 comenta que, a la par que estas imágenes se discuten, se describen y se desarrollan, van gradualmente adquiriendo forma y pasando del plano de la imaginación y el deseo a la realidad (The Chartered Institution of Water and environmental management, 2012, p. 32). El esfuerzo de imaginar un futuro diferente, como en el proyecto *Plan de Acción ante el Declive Energético (EDAP)* de Kinsale<sup>97</sup>, o como veremos en el capítulo cuatro con los proyectos *We Live With Water* y *DUO*, constituye un primer paso de la acción. Es necesario tener un objetivo para ver hacia qué queremos transicionar. De ahí la importancia de las eco-narraciones o de las visiones artísticas, utópicas o no. Es, por tanto, una función del arte propia de etapas iniciales de los proyectos. En el entorno del MCT «el “cuento futurista” o *vision tale* sirve a la colectividad para entusiasmarse en la construcción de escenarios posibles y deseables, diseñados desde el ingenio y la creatividad» (Zarzueta-Aragón, 2009). La imaginación de futuros posibles abre la puerta de la creación. No hay duda, pues, del rol de la creatividad artística en el desarrollo de estas visiones, aunque en la Red de Transición solo

96 Véase la web del I+D Humanidades ambientales para un listado más exhaustivo: <http://ecohumanidades.webs.upv.es/eco-narraciones/>

97 Proyecto «en el que se trabaja de manera positiva con una comunidad, para buscar una visión de cómo ven su pueblo a 20-30 años vista, para luego volver a empezar teniendo presente esta visión. El primer proyecto piloto de este enfoque se realizó para el pueblo de Kinsale, de 2.300 habitantes en 2005, con el soporte de su Ayuntamiento. Constituyó el proyecto de fin de curso de los estudiantes del curso de permacultura de 2 años y trataba de averiguar cómo Kinsale podría “navegar” en estos tiempos de incertidumbre, proponiendo una visión clara de cómo puede ser un futuro de baja disponibilidad energética e identificando una hoja de ruta a seguir para conseguirlo. Consideraron que en 2021 Kinsale dispondría de la mitad del actual combustible fósil y que esto tendría efectos sobre todos los aspectos de la vida del pueblo. El informe cubre la mayoría de aspectos de la vida de Kinsale, tales como la alimentación, la juventud y la comunidad, la educación, la vivienda, la economía y la sostenibilidad, la salud, el turismo, el transporte, los residuos y la energía» (Scotti, 2008, p. 41).

98 Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=zyUquZUZBJc&t=3s>

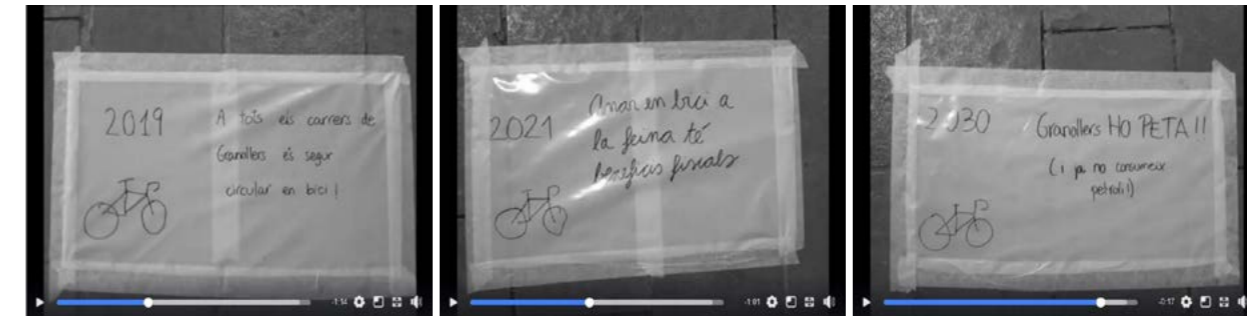
99 Véase en: <https://granollersentransicio.wordpress.com/2014/11/26/carril-bici-de-la-transicio-a-lin-cult/>

los casos de Almócita (que veremos en el capítulo tres) y Arico reconocen su empleo desde el inicio. El arte como medio para desarrollar la visión también está presente, aunque en una fase más tardía, en otras iniciativas de transición encuestadas como en el caso del Instituto de Transición Rompe el Círculo (ITRC)<sup>98</sup>, que desarrolla en una acción poética titulada *Será una vez Móstoles 2030*, la idea de la «lujosa pobreza», un intento de reencantar al ciudadano mediante visiones de futuro estimulantes (Instituto de Transición Rompe el Círculo, 2015).



Imágenes 10 a 12. Distintas obras ubicadas en el espacio urbano que expresan visiones del futuro de la ciudad. Fuente: ITRC

En una línea similar actúa el grupo de transición GenT con *Carril bici de la transición*<sup>99</sup> (2014). Esta iniciativa ha colaborado en el encuentro artístico *In-cult* de Granollers junto a la asociación Granollers Pedala en la realización de este video, que relata la visión del presente y del futuro imaginado de la ciudad hasta 2030:



Imágenes 13-18. Fragmentos seleccionados del video *Carril bici de la transición*. Fuente: Granollers en transició y Granollers Pedala. Disponible en: <https://www.facebook.com/granollerspedala/videos/417202438433096/>

## 2.5 OFRECER SOLUCIONES ALTERNATIVAS O PROYECTOS PILOTO

«Construir alternativas es siempre un acto de esperanza —la encarnación del rechazo del presente» (Neal, 2015, p. 6)

Si damos un paso más desde la quimera inicial hacia la puesta en práctica de estas visiones imaginadas, se hace evidente que además de tener claros nuestros objetivos, es de suma importancia que éstos nos resulten atractivos y deseables (Albelda y Sgaramella, 2015, p. 14) a la par que factibles. Jessica Domínguez, del Centro Unesco en el País Vasco comenta: «Todas las soluciones serán creativas, o no serán» y efectivamente, el arte tiene la facultad de contribuir, en ocasiones, a solucionar problemas puntuales, como en el caso de la rehabilitación de espacios o la planificación estratégica. Un ejemplo es el proyecto de los Harrison adoptado por el gobierno holandés *Green Heart visión* (1994-2002). Según comenta Newton Harrison al respecto del mismo, los artistas tienen «el poder de no tener poder»<sup>100</sup> (Harrison, 2017, 0:1:55) y eso les permite tener libertad para expresarse sin ser penalizados por decir lo que verdaderamente piensan. El reto para él es conseguir tener una voz en la mesa de negociación, y la forma de conseguirlo no es actuando como los planificadores sino a través del arte, siendo capaces de ver lo que ellos no ven. Una aproximación al margen de la ortodoxia aceptada puede ofrecer soluciones y oportunidades que no se podrían alcanzar a través de los métodos convencionales (Collins, 2003). Pero, como decíamos, ninguna disciplina o sector por sí mismo puede dar respuesta a la enorme

100 Traducción de la autora del original: «we have the power of having no power»



complejidad de los problemas ambientales que nos acucian. El arte no tiene las respuestas correctas pero, ante la ausencia de soluciones, sí puede contribuir a cambiar las preguntas que nos hacemos con respecto a la crisis ecosocial. Del mismo modo, el MCT, ante el inevitable decrecimiento energético y la inmediatez del cambio climático, propone un giro a la pregunta: ¿cómo solucionar estos problemas? Por: ¿cómo adaptarnos mejor a lo que irremediamente va a llegar? ¿Puede el arte proponer estrategias de adaptación, maneras diferentes de vivir dentro de los límites de un planeta finito, o desarrollar alternativas con impacto positivo que compensen el impacto negativo? Como dice Albelda, «no hay transformaciones decisivas en las superestructuras que no dependan de cambios previos en el imaginario individual y en los sistemas a pequeña escala, donde lo local es un laboratorio imprescindible» (José Albelda, 2017b). De modo que no debemos desdeñar las pequeñas experiencias de cambio positivo que nos proponen desde el arte *DUO* (se verá en el capítulo cuatro) o desde las iniciativas de transición el proyecto *Tu basura por cultura* antes visto en el apartado 2.2 de este capítulo.

## 2.6 CONECTAR, CREAR COMUNIDAD, REDES Y ESPACIOS DE RELACIÓN ENTRE PERSONAS

A lo largo del capítulo uno hemos hecho alusión en varias ocasiones al papel facilitador de los artistas. Su habilidad para crear espacios de relación nuevos ha sido ejemplificada ampliamente con los *Oakland Projects* de Lacy. Sus *performances* trataban de poner en conexión colectivos del mismo barrio separados habitualmente por el miedo y la exclusión social. La misma autora afirma haber perseguido también la alianza con la administración pública (Lacy, 2013) en sus proyectos, aunque ha quedado decepcionada por el «efecto teflón» de las instituciones, su intratabilidad y la posibilidad de cooptación. También desde el MCT se busca esa coalición con la administración declara Hopkins, que prefiere estrategias de alianza a las de confrontación (del Río, 2009, pp. 39-40). En concreto, Neal menciona la cualidad conectora como uno de los principios del arte transicional (Neal, 2015, pp. 87-88) y explica:

*Las personas actúan de manera diferente cuando sienten este sentido de interconexión: trascienden los límites del mundo individual del “yo” y construyen una historia compartida*

*que tiene un significado y puede inspirar a la comunidad en general a sentir lo que puede pasar entre ellos [...] las conexiones construyen un sentido de pertenencia y los cimientos de una sociedad resiliente* (Neal, 2015, pp. 87-88)

Chen destaca además la habilidad de los artistas para establecer contactos y redes locales o globales (institucionales o no), entre las que transmitir experiencias para construir «una cultura de la resistencia» (Chen, 2015). Profundizaremos en estas redes en el capítulo cuatro, cuando presentemos la red de espacios de arte en el campo llamada El cubo verde.



Imagen 19. Festival Arcu Atlántico de Gijón con presencia de la Red El Cubo Verde en 2016 en Gijón. Fuente: Diseño de Virginia López Fernández, 2016.

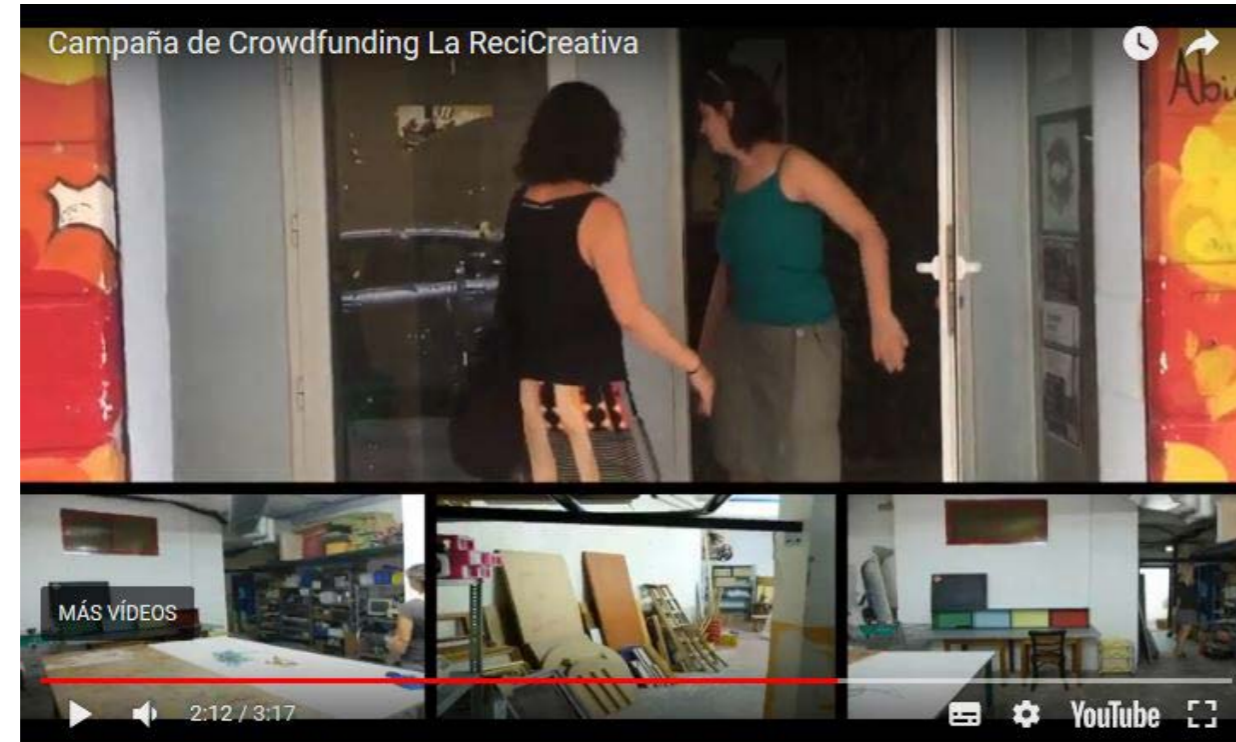
Por otra parte, dentro del MCT en España encontramos varios ejemplos de producciones creativas que buscan crear comunidad y espacios de relación, como los festivales artísticos y musicales de Almócita y Arico, que se estudiarán en el capítulo cuatro, donde los visitantes y habitantes son invitados a participar en la acción plástica o musical. También hemos encontrado varios casos de coros de transición, como los del grupo GET o Transició Vilanova i la Geltrú

101 Éste último especialmente activo, véase en <http://transiciovng.blogspot.com.es/2018/01/el-cor-de-la-turuta-ret-homatge-pete.html>

102 Véase en: <https://granadaentencion.wordpress.com/proyectos-en-transicion/recicleria/> y un vídeo explicativo en: <https://www.youtube.com/watch?v=chTyH7JlhGQ>



(VNG)<sup>101</sup> que reúnen una veintena de personas cada uno. Otro espacio relacional que conecta personas y saberes es el proyecto de GET *La recicreativa*<sup>102</sup> un lugar de encuentro que cuenta con un café y un espacio de taller donde intercambiar conocimientos sobre como reparar, coser, restaurar, o crear utensilios domésticos.



Imágenes 20, 21 y 22. Fragmentos del video promocional de la Recicreativa donde se puede ver el espacio. Fuente: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=chTyH7JlhGQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=chTyH7JlhGQ)

El diálogo es una pieza clave en el establecimiento de estas conexiones. Pero ya hemos comentado que no cualquier diálogo. La conversación dialógica exige habilidades especiales de escucha atenta, asertividad, respeto, curiosidad y apertura. No se trata de una construcción de consensos, sino de facilitar el espacio para que todos y todas se encuentren y expresen como en los *Oakland Projects*. Es lo que Amy Sharrocks llama *la arquitectura del momento* construido entre las personas (Neal, 2015, p. 6). Así, por ejemplo, en los murales que se pintan cada año

en el festival La Noche con Alma en Almócita intervienen los lugareños aportando sus ideas y opiniones que son recogidas por los artistas.

Hasta aquí hemos hablado de proyectos que potencian las relaciones entre individuos. Pero, ¿qué hay de la relación entre las personas y sus entornos? A esta cuestión responderemos en el capítulo cuatro con el proyecto *Nithraid*, que se centra fundamentalmente en crear un nuevo espacio de conexión entre la población de Dumfries y su río, que permita reinventar su nexo de unión. Otro ejemplo es la propuesta de *Biodivers*, donde los propios habitantes en conjunto deciden construir una nueva relación con su entorno local, invitando a artistas a colaborar en esa nueva conexión.

## 2.7 RESTAURAR, RECUPERAR EL ENTORNO

Son de sobra conocidos los casos de artistas que trabajan en sus obras la restauración de espacios como *Veden Taika* de Jackie Brookner<sup>103</sup> (2007-9) o los ya mencionados *Living Water Garden*, (1998) de Betsy Damon, *Fair Park Lagoon* (1981-86) de Patricia Johansson o *Revival Field* (1991-hoy) de Mel Chin. Luis Balaguer reúne varios casos internacionales en «Sinergias entre las intervenciones artísticas en el territorio y la restauración ecológica: ámbitos para el encuentro» (2015). En nuestra investigación los casos de *Biodivers* (en el entorno natural) y Almócita (en lo urbano), que veremos en profundidad en el capítulo cuatro, ejemplifican cierta recuperación de espacios naturales y patrimonio arquitectónico a través del arte.

## 2.8 CREAR SÍMBOLOS E IDENTIDAD

Clive Adams, director del Centro de Arte Contemporáneo y Mundo natural del parque forestal de Haldon en Exeter (Reino Unido), comenta que, cuando la civilización se ha enfrentado a una degradación ambiental —como en Roma durante el s. I A.C. y en los sesenta ante la evidente destrucción de los ecosistemas que puso de manifiesto Rachel Carson—, «nuevas formas

103 Véase en <http://jackiebrookner.com/project/veden-taika/>

de arte evolucionan para recordar a la humanidad su conexión con el resto de la naturaleza y la responsabilidad que conlleva para el planeta» (The Chartered Institution of Water and environmental management, 2012, p. 34). Y cita, por ejemplo, las primeras pinturas de paisajes murales romanos o el activismo ambiental de los setenta. El arte tiene un gran poder subversivo y, a lo largo de la historia, artistas, escritores, intelectuales han promovido o apoyado cambios en el orden establecido. Pero la estética y el diseño son poderosas armas publicitarias que sirven tanto para desafiar a los poderosos, como para publicitarlos o reforzarlos y por ello, ha sido empleado a lo largo de la historia por reyes, papas, presidentes y dictadores para definir su identidad y legitimar su poder (The Chartered Institution of Water and environmental management, 2012, p. 36). Según comentamos en la anterior función de desarrollo de la empatía, recordamos más los símbolos, relatos e imágenes que las consignas, conceptos y estadísticas (Albelda y Sgaramella, 2015, p. 23). En la creación de símbolos el arte ha acompañado a numerosas revoluciones culturales e ideológicas, desde los totalitarismos a la revolución *beat* o feminista (Albelda y Sgaramella, 2015, pp. 12-13). Martinell, reconoce que: «los artistas son capaces de generar símbolos que permiten a la comunidad identificarse» (2018). El cambio de cosmovisión por el que apostamos necesita una estética que lo apoye y difunda, pero que permita la identificación de todos y todas, es decir, no funcionarían patrones simbólicos cerrados y excluyentes, sino una estética que prime precisamente la diversidad y la complejidad. Por ello, Albelda y Sgaramella comentan que una estética plural no es necesariamente menos empática que los modelos estéticos uniformantes (2015). En cualquier caso, «toda revolución exitosa utiliza la estética, la imagen y la construcción simbólica como recursos de empatía e identidad colectiva» (2015, p. 13). En nuestros casos de estudio destaca el caso de la escultura llamada *Salty Coo* (la vaca salada), un símbolo inventado por los artistas de The Stove para el proyecto *Nithraid* que representa el pasado comercial del río, a través del cual se transportaba ganado. La escultura es procesionada por la ciudad y los ganadores de la carrera tienen el derecho a lanzar la *Salty Coo* a la corriente, en un acto simbólico de reconocimiento de su importancia en el pasado de la ciudad. En el caso de proyectos de transición, veremos en el capítulo cuatro, como en el pueblo de Almócita los murales artísticos de sus fachadas han contribuido a crear una identidad compartida lo cual, ha fomentado un cambio de actitud en sus habitantes. Aún es más patente esta creación de identidad a través del arte en el caso del pueblo de Carrícola, que considera la convocatoria artística *Biodivers* como un hito que ha marcado un punto de inflexión en la vida de la población.

## 2.9 FOMENTAR LA CIUDADANÍA CRÍTICA, AGITAR, DENUNCIAR

La Institución *Chartered Institution of Water and Environmental Management (CIWEM)*, justifica en la Declaración de su política<sup>104</sup>

*Las artes a menudo nos ayudan a entender los problemas ambientales que enfrenta el mundo, y pueden traer algunas de las soluciones a su alcance, a escala humana. Ellas nos informan, inspiran y muestran cómo las cosas pueden ser transformadas. Esto es vital en la generación de pensamiento crítico para nuestra gestión del medio ambiente* (Management, 2009, p. 1).

En España, Domínguez, del Centro Unesco en el País Vasco, coincide claramente: «el arte nos da herramientas para fomentar una ciudadanía crítica» (2018). Esta función de denuncia y pensamiento crítico es de las más primordiales y, en el campo ambiental, lleva poniéndose en práctica desde los sesenta con obras, como por ejemplo, las de Nicolas García Uriburu. El artista y arquitecto argentino ha coloreado de verde las aguas de diversos lugares emblemáticos del mundo (Bienal de Arte de Venecia (1968), Fuentes del Trocadero en París (1972); fuente de Hatchiko de Tokio (1982), fuente del Monumento a los Españoles de Buenos Aires (1983), entre otras) para protestar contra la contaminación de las mismas. Esta capacidad de los artistas para la denuncia atractiva ha sido aprovechada por las asociaciones ecologistas como Greenpeace. En 2010 colaboró con Uriburu en la tinción de verde de las aguas del río porteño Matanza-Riachuelo el Día Internacional del Agua, para protestar y reclamar, de esta forma, el saneamiento definitivo de la cuenca, que fue incluida entre de los diez sitios más contaminados del mundo según un informe de la organización ambientalista Blacksmith Institute (2013). Aunque la situación de este río continúa siendo lamentable, otras obras artísticas de denuncia sí que han tenido un efecto transformador, si no de conciencias, al menos en las legislaciones o políticas ambientales. Un ejemplo es el colectivo Platform<sup>105</sup> que lleva desde los ochenta realizando campañas donde mezclan el arte, el activismo, la educación y la investigación, guiados por la justicia social y ecológica. En concreto, desde 1995, se han enfocado en los impactos de la industria del petróleo en lo social, económico y medioambiental, denunciando, por ejemplo, la financiación de los grandes museos británicos de arte contemporáneo a través de empresas como BP y Shell, que

104 Única institución benéfica con carácter real —en el sentido monárquico del término— en Reino Unido dedicada al agua y la gestión ambiental desde 1986.

105 Véase <http://platformlondon.org/>



Imágenes 23 y 24. Pallets decorados colaborativamente para la acción reivindicativa. Fuente: Butroi en Transición

tanto daño causan en países del tercer mundo. Su insistente labor de denuncia artística ha sido crucial para que finalmente la Tate Gallery renuncie a la financiación de la empresa petrolera BP en 2017 (Romer y Richens, 2016).

La denuncia, la agitación o el fomento de la ciudadanía crítica están presentes en la mitad de las iniciativas de transición según consideran los grupos de GenT, Torrelavega y Comarca en Transición, Miengo en Transición, Butroi en Transición y Almócita Activa la Transición encuestados, aunque a un nivel muy básico desde lo artístico. Por ejemplo, Butroi en Transición en 2015, plantearon en Arrieta una acción creativa con pallets que fuera circular (completa, integral), colaborativa y educativa para los menores participantes y que luego sirviera para la acción festiva/reivindicativa *Alternatiben Herria* (personas alternativas). A raíz de ello, «más personas de Arrieta y posteriormente en Bilbao conocen y comparten el interés ecologista del grupo de transición» (Zuluaga Martín y Lertxundi Aretxaga comunicación personal, 20 de marzo de 2018).

## 2.10 EMPODERAR

Empoderar<sup>106</sup> es un antiguo verbo español que se ha retomado como traducción del inglés *to empower*, para recoger aquellas experiencias sociales en las que un grupo desfavorecido adquiere fuerza y puede ejercer presión social. Numerosos ejemplos responden a esta función, pero en Valencia destaca el caso del proyecto de intervenciones artísticas *Cabanyal portes obertes* (1998-2015)<sup>107</sup>. Surge frente a los planes urbanísticos de un ayuntamiento más interesado en la especulación inmobiliaria que en el bienestar de su vecindad. Tenía como objetivo defender el histórico barrio del Cabanyal, pero poco a poco se convirtió también en «un espacio para reflexionar sobre la ciudad, el modelo de desarrollo propuesto por la ideología neoliberal dominante [...]» (Martínez Arroyo, 2016, p. 145). Un amplio grupo de artistas relacionados con las luchas sociales y el activismo, organizados en el colectivo autogestionado Plataforma Salvem el Cabanyal-Canyamelar, junto a los vecinos y comerciantes, organizan —desde sus propias casas inclusive— una muestra artística que revela la realidad del barrio, llegando a los ocho mil visitantes en la última edición. Cada una de las convocatorias ha reunido entre 160 y 200 proyectos de artes plásticas, música, fotografía, vídeo, performance, teatro y danza repartidos por todo el barrio. En 2015, se consiguen sus objetivos: la retirada del proyecto de destrucción del Cabanyal

y el inicio de su rehabilitación, por lo que la plataforma decide su desaparición. Pero surgen herederos de su estela como los proyectos *Cabanyal Arxiu Viu* y *CraftCabanyal* (Martínez Arroyo, 2016). En nuestros casos de estudio de los capítulos tres y cuatro no se halla representada esta función salvo de forma anecdótica en el Almouseum y el mural de Almócita sobre la mujer rural y en *DUO*, aunque no obstante, no hemos querido dejar de considerarla en este listado.

## 2.11 CREAR RELATOS POSITIVOS DE CAMBIO

Como Slovic (2007) y otros autores argumentan, la imagen despierta mayor empatía que la información científica, y es entonces dónde el arte entra en juego: «Cuando los hechos y las cifras por sí solos no pueden catalizar todos los cambios necesarios en el mundo, las artes nos abren a diferentes formas de ver y sentir» (Neal, 2015, p. 75). Como hemos visto en el capítulo anterior, compartir relatos positivos fomenta la *symhedonia* (empatía por la buena fortuna de otro) lo cual, nos resulta más atractivo que los mensajes culpabilizadores y condenatorios clásicos del movimiento ecologista. No solo necesitamos relatos positivos imaginarios sino además que sean experiencias reales, factibles, verdaderas, como las que nos aporta el MCT. Y más difícil todavía, el gran cambio de paradigma que necesitamos no se limita a pequeños ajustes, sino que exige un alto nivel de creatividad para construir un nuevo modelo alineado con la ética ecológica y del que no tenemos precedentes históricos (José Albelda, 2017b). Las iniciativas de transición son conscientes del poder del relato optimista y el MCT se define principalmente como un movimiento de cambio positivo. Documentales transicionales como *Demain* (2015) o *In transition 2.0* (2012) lo demuestran si los comparamos con otros como *Home* (2009) o *Before the Flood* (2016) que realizan más hincapié en el desastre ecológico que en la acción positiva.

Entre nuestros casos de estudio destaca la experiencia de *Biodivers*, que está siendo registrada en un documental que verá la luz en 2018 y en el que se busca compartir una historia positiva de recuperación del entorno, la población y la identidad del pequeño pueblo de Carrícola, en parte, a través del arte. Estudiaremos este caso en profundidad en el capítulo cuatro.

106 El *Diccionario panhispánico de dudas* de la Real Academia Española en 2005 define empoderar (se): «calco del inglés *to empower*, que se emplea en textos de sociología política con el sentido de “conceder poder [a un colectivo desfavorecido socioeconómicamente] para que, mediante su autogestión, mejore sus condiciones de vida”. [...] El verbo *empoderar* ya existía en español como variante desusada de *apoderar*. Su resucitación con este nuevo sentido tiene la ventaja, sobre *apoderar*, de usarse hoy únicamente con este significado específico.»

107 Véase en: <http://www.cabanyal.com/nou/portes-obertes/?lang=es>

108 A pesar de que científicos como A. Turiel (CSIC) Antonio García Olivares (CSIC) o Pedro Prieto (AEREN) ya llevan tiempo anunciando la imposibilidad de las energías renovables de abastecer un futuro de 9.000 millones de personas con un consumo energético creciente (Prieto y García Olivares, 2017).

## 2.12 CONOCIMIENTO ÉTICO APLICADO

El filósofo Fernando Arribas lo expresa claramente: «El arte proporciona un conocimiento ético “aplicado” que las disciplinas científicas o la filosofía no pueden aportar» (2015, p. 207). Albelda destaca también las capacidades narrativas, simbólicas y de empatía de los discursos literarios y artísticos, para facilitar la comprensión del mensaje que la ética ecológica, el ecologismo y la ciencia llevan varias décadas advirtiéndolo (J. Albelda, 2017). La comprensión de la crisis ecológica por el gran público consumidor es creciente desde los setenta, cuando artistas como Alan Sonfist, García Uriburu, Agnes Denes o los Harrison comenzaron a trabajar en sus obras con un marcado compromiso ambiental. A pesar de que proliferan en las últimas décadas las exposiciones, concursos y artistas dedicados a la relación entre arte y ecología, no podemos dejar de realizar un ejercicio crítico con los resultados de estas propuestas. Como advierte T.J. Demos, existe el peligro de aceptar propuestas artísticas que ejerzan un «lavado de conciencia verde» que simplifique la complejidad del problema y no ataque verdaderamente a sus orígenes (2013). Un ejemplo que podríamos señalar al respecto es el documental *Before the Flood* (2016), en el que gran parte del discurso se asienta sobre la idea de consumir energías renovables<sup>108</sup>, en lugar de abogar por un descenso de nuestra dependencia energética y nuestro consumo. Otro peligro que sugiere Demos al que nos enfrentamos es la rendición de la crítica intelectual ante la urgencia del cambio climático, que nos hace vulnerables a las decisiones de los «expertos» y los gobiernos, que en muchos casos son dependientes de los mercados (Demos, 2009). La propia acción artística es todavía contradictoria con el enfoque ecológico. Existen honrosas excepciones, como el colectivo Platform, que desde sus inicios se plantea un ejercicio autocrítico de reducción de la huella ecológica. También merecen mencionarse la exhibición *Hybris* en el MUSAC de León o los recientes esfuerzos de la organización Julie’s Bicycle por introducir calculadoras de huella de carbono en la actividad artística. Sin embargo, muchos artistas, exhibiciones y concursos no se plantean sus efectos ambientales de un modo profundo. Por ejemplo, suele ser ignorada la cuestión de la huella de carbono de los visitantes del museo en sus desplazamientos al mismo. El mensaje es pues independiente y contradictorio con el medio y debemos preguntarnos si está justificado seguir haciendo exposiciones no sostenibles sobre arte y sostenibilidad. Como dice Demos: «Uno podría concluir que las exhibiciones de eco-arte son simplemente inviables desde una perspectiva ambiental» (Demos, 2013, p. 19). Por otra parte, ya es complicado atraer a las masas de público a los museos con propuestas tradiciona-

les, cuanto más con propuestas de enfoque ecológico de difícil comprensión y aceptación por el gran público. En este punto se plantea el dilema de si interesa invertir en exposiciones poco sostenibles pero que lancen un mensaje contundente y que gradualmente se vayan adaptando a las ideas que predicamos, o si interesa mejor no hacerlas. Desde luego, el arte siempre ha sido vanguardia de la sociedad, y cuanto más sostenible sea mejor podrá la ciudadanía mirar hacia otro nuevo horizonte.

Dentro de los ejemplos que manejamos, ninguno de ellos, tanto dentro como fuera del MCT en España o en Reino Unido, utiliza herramientas de calculadora de huella de carbono o de otro tipo en sus acciones. En cualquier caso, la mayoría afirma tener en cuenta su huella ecológica y tratar de reutilizar y reducir al máximo sus consumos, aunque en varios casos como The Stove, hemos considerado que podrían mejorar mucho fácilmente. Destacan positivamente los proyectos de Almócita y *Biodivers* II edición. En Almócita se han tenido muy en cuenta los materiales de los proyectos artísticos solicitando certificados ecológicos, de reciclaje o bien optando por materiales locales. En la segunda edición de *Biodivers* se ha optado por imponer unos requisitos sobre los materiales a emplear por los artistas admitiendo solo materiales «naturales»<sup>109</sup>, vegetales o minerales fácilmente biodegradables o en armonía con el entorno.

## 2.13 CONECTAR ÁREAS ALEJADAS DE CONOCIMIENTO

John Hartley (*Arts Council England*), con una dilatada experiencia en grupos interdisciplinares, comenta que, «los métodos establecidos y las perspectivas basadas en la separación y el aislamiento de los problemas han resultado insuficientes para responder a los problemas complejos e interconectados del cambio climático y la crisis ecológica» (The Chartered Institution of Water and environmental management, 2012, p. 26). El ingeniero y Profesor honorario de la Universidad de Glasgow Mike Bonaventura, añade, «otras medidas científicas no están consiguiendo sus metas en los períodos de tiempo planteados. No hay suficientes resultados. El siguiente paso es la cultura. La transformación viene a través de la cultura» (Bonaventura M., comunicación personal, 18 de julio de 2016). Pero no podemos obviar que el contexto cultural (y no solo el económico) influye en qué investigamos, qué enseñamos y cómo lo hacemos, desde qué perspectivas<sup>110</sup>. Como afirma el investigador en política medioambiental Dave Pritchard:

109 Nos referimos al concepto popular de natural, es decir, no producto de la transformación humana.

110 Un ejemplo claro sería el sistema de valoración académica de la investigación a través de factores de impacto calculados a partir de las publicaciones, que luego serán determinantes para obtener financiación para continuar o no investigando. Pero, estos sistemas de medida del impacto no se adaptan bien al respecto del trabajo creativo.

111 Por ejemplo hacia 1600, aparecen nuevas técnicas de pintura que aportaron cambios en la manera de tejer los paños. Se hacía necesario combinar las tareas de teñir y tejer —hasta entonces talleres y gremios independientes— para que cada oficio pudiera examinar lo que el otro sabía.

112 En el sentido que desarrolla Victor Turner en su obra *Procesos rituales* (1988) una fase intermedia o limbo (entre una fase preliminar y otra posliminal) caracterizada por la apertura, la ambigüedad, la antestructura y la antijerarquía donde los integrantes carecen de toda posesión o poder y establecen una relación de camaradería e igualitarismo.

«de hecho, toda una gama de factores intangibles, no mensurables, no lineales, impredecibles y centrados en el proceso desempeñan un papel en la toma de decisiones públicas, pero nuestros sistemas cada vez más tecnocráticos, basados en dólares y datos tienden a no reconocer esto» (The Chartered Institution of Water and environmental management, 2012, p. 5). Considerando el pensamiento complejo de Morin y sus ideas respecto al proyecto racionalista, centrado en el cálculo, que ignora a los individuos y explota la naturaleza, debemos retar a nuestro sistema de creencias al respecto de la función ecológica de la cultura. Es decir, debemos superar la visión compartimentada en disciplinas especializadas de la realidad y empezar a ver a la par el conjunto y el detalle. Las humanidades, que han sido relegadas a un papel secundario en la confrontación de la crisis ecosocial, reclaman un mayor protagonismo para comunicar la verdadera dimensión de la crisis, buscar sinergias inter y transdisciplinarias y crear nuevos relatos de referencia (José Albelda, 2017a). Pero, ¿puede el trabajo artístico ofrecer alternativas interdisciplinarias que identifiquen oportunidades? Comenta Sennet que, ya en los talleres de tejedores y tintoreros del Londres medieval, comenzó a darse lo que se podría llamar pensamiento interdisciplinar<sup>111</sup>. Esto pone de manifiesto que el taller, artesano en este caso, puede ser un buen lugar para la comunicación dialógica y la asociación informal (Sennet, 2012, p. 164). Lo mismo se podría decir de un laboratorio, un *think tank*, una obra artística colaborativa o una iniciativa de transición en la que confluyen personas de diferentes disciplinas y niveles educativos. La informalidad (especialmente en las obras artísticas y las iniciativas de transición) genera un espacio liminal<sup>112</sup> que permite un intercambio dialógico interdisciplinar, pero, ¿qué aporta el arte de especial? Podríamos apuntar que la flexibilidad y los límites difusos de la práctica artística (sobre todo si comparamos con otras especialidades más segmentadas como la medicina) le otorgan la capacidad de adoptar y adaptar lenguajes y métodos propios de otras disciplinas, de llegar a espacios distintos a los artísticos y, por tanto, de incorporarse a debates en torno a nuestra relación con el medioambiente también. El arte debe servir para abordar los problemas de la crisis ambiental desde un posicionamiento más holístico. Como Pritchard señala,

*No se trata de “usar el arte” simplemente como un medio para “comunicarse” sobre otra cosa. Se trata de adoptar un enfoque más “ingenioso” que nos conecte de una manera diferente con el mundo en el que nos encontramos, y avive las chispas de esa mayor creatividad que necesitamos como sociedad para los desafíos que*

*enfrentamos* (The Chartered Institution of Water and environmental management, 2012, p. 6).

Aprender a trabajar transdisciplinariamente supone superar el paradigma educativo dominante, cartesiano, lo cual es un profundo desafío cultural. Desde la Ilustración hasta ahora se ha fomentado una formación segmentada en sectores de información aislados unos de otros, sin aparente relación, hasta el punto de llegar a ponerse en cuestión la utilidad de asignaturas como la filosofía o la plástica. De continuar por ese camino, la relación arte y ecología es difícil que llegue a ser popularmente aceptada. Es por ello que Morin y otros autores (Kagan, Nicolescu) se plantean un cambio paradigmático de la lógica clásica que acepte distintas formas de conocimiento y estructuración de la realidad, el conocimiento y los métodos con que la ciencia opera y progresa. Desde la época medieval donde la música formaba parte indispensable del *quadrivium*, o el Renacimiento, donde se les consideraba *Artes Mayores*, no se ha vuelto a otorgar esa importancia a las Artes. Con la Ilustración la especialización volvió la espalda a la intuición, la emoción y otros métodos «no exactos» de conocimiento. Este hecho, que tanto nos permitió progresar científicamente superando la superstición en favor de la razón, apoyando las metodologías empíricas a la búsqueda de la uni-versidad en detrimento de la multi-versidad, ha llegado a su máxima expresión hoy en día. Ahora corremos el peligro de que *el árbol no nos deje ver el bosque* y el bosque está desapareciendo. Tanto Bonaventura como la política de CIWEM y muchos otros autores (Novo, 2009), señalan que es necesaria una visión de sistema completa, que reconozca la interdependencia de los sistemas naturales, socioeconómicos y culturales y que mejore la —insuficiente aún— investigación transdisciplinar combinando enfoques intuitivos y de improvisación con los métodos científicos. La obra de arte ecológico de los Harrison representa a la perfección este afán de reunir conocimiento científico, intuición y emoción. En *Serpentine Lattice* (1993), la poesía vertebrada un discurso científico-ecológico de suma importancia en la defensa del bosque húmedo de la costa oeste norteamericana, transmitiendo emoción, innovación, una nueva visión de conjunto y conocimiento interdisciplinar. Mucho más humildemente, en el contexto de la exposición de *Biodivers*, nuestra obra personal *El hogar del pan* —que se explicará en profundidad en el capítulo cuatro— pone en práctica la interdisciplinariedad, conectando artistas, arquitectos, habitantes, maestros de la piedra, aparejadores y panaderos en una obra común y colaborativa, donde cada uno aporta sus saberes y buen hacer.

En cuanto a las iniciativas de transición, no hemos identificado esta función en ninguno de sus proyectos a un nivel suficiente.

Hasta aquí hemos repasado de modo general las funciones de la actividad artística en la transición. Observamos que la calidad artística de los proyectos del MCT suele ser baja, pero no es objetivo de esta tesis evaluar su condición sino detectar su presencia y estudiar su utilidad para el cambio de paradigma. Hay que tener en cuenta, además, que hemos considerado no solo proyectos realizados por artistas profesionales, sino también todos aquellos que sus ejecutores entiendan como acción artística o hayan tenido esa intención, sin evaluar el resultado ni hacer juicios subjetivos en cuanto a qué es arte y qué no. Por otra parte, al ser participativos, en muchos casos hemos ampliado nuestras expectativas en cuanto al resultado. En los siguientes capítulos presentaremos estas y otras funciones en profundidad debido a que, por su relevancia, difícil identificación o novedad, serán estudiadas a través de nuestros casos de estudio.

## CAPÍTULO 3. ACTIVIDAD ARTÍSTICA EN EL MOVIMIENTO DE CIUDADES Y PUEBLOS EN TRANSICIÓN

### 1. REACTIVAR LA COOPERACIÓN DESDE EL ARTE Y EL MCT

Jacob Burckhardt, historiador del siglo XIX, definía los tiempos modernos como una era de «terribles simplificadores» (Jacob Burckhardt, 1929, citado en Sennet, 2012, p. 393). No podemos negar que esa es, y cada vez más, la tendencia actual de la globalización: primar la homogeneidad, que no la igualdad, en detrimento de la diversidad, que tanto nos ha ayudado como especie. Se potencia así el miedo o el rechazo a lo diferente, al extraño, al extranjero. Si bien el ser humano es en esencia interdependiente y ecodependiente, la sociedad individualista<sup>113</sup> actual se empeña en ignorarlo, promoviendo un modelo de enfrentamiento por encima de uno de colaboración, de aislamiento más que de cooperación, y de bienestar individual por encima del colectivo. En el terreno práctico, las nuevas formas de capitalismo priorizan el trabajo a corto plazo (que coarta el apoyo recíproco entre compañeros) y la fragmentación institucional y educativa, a la par que el poder y la élite se distancian de sus responsabilidades con respecto a la sociedad y el medio ambiente —que quedan a merced de las fuerzas «equilibradoras del mercado»— (Sennet, 2012). Esto, junto a las desigualdades estructurales, están promoviendo un tipo de sociedad no cooperativa, con sujetos que evitan actuar en comunidad debido a la ansiedad que les causa la responsabilidad del lugar que ocupan en el mundo, así como gestionar las existentes y complejas formas del compromiso social (Sennet, 2012). Del mismo modo que nos abruma el compromiso con nuestros semejantes, puede abrumarnos el compromiso con nuestro entorno natural. Es decir, como ya hemos visto en el capítulo uno, la ansiedad o la saturación frente a la información ambiental puede provocar un rechazo o desconexión de la información misma, tanto por la *ecofatiga*, como por los sentimientos de indefensión e ineficacia de la acción individual ante las dimensiones del problema del cambio climático (Huertas y Corraliza, 2016) Sennet comenta que ese retraimiento produce una ceguera con dos ingredientes psicológicos: el narcisismo y la autocomplacencia, características ambas que podemos reconocer en las acti-

113 Alexis de Tocqueville (1805-1859), francés, autor de *Democracia en América*, acuñó el término *individualismo* en el sentido actual para designar la condición de una persona retraída. «Cada persona, retirada en sí misma, se comporta como si fuera extraña al destino de todas las demás. Sus hijos y sus amigos cercanos constituyen para ella toda la especie humana. En cuanto a las relaciones con sus conciudadanos, puede mezclarse con ellos, pero no los ve; los toca, pero no lo siente; existe únicamente en sí misma y para sí misma. Y si bien en estas condiciones puede conservar una idea de familia, ya no le queda ninguna de sociedad» (Alexis de Tocqueville citado en Sennet, 2012, pp. 265–266).

114 Traducción de la autora del original: *Foundation for Community Encouragement*. Véase en: <https://www.fce-community.org/>

tudes al respecto del medio ambiente. El narcisismo nos distancia de todo lo demás, situándonos por encima (antropocentrismo), y la autocomplacencia nos reafirma en modelos conocidos y familiares (indiferencia o rechazo a aceptar la crisis ambiental para continuar como hasta ahora). «Cuando la autocomplacencia se une al individualismo, la cooperación se atrofia» (Sennet, 2012, p. 265). Por lo tanto, para comprender la magnitud de la crisis ambiental y contribuir a la transición a la sostenibilidad, es importante combatir el individualismo autocomplaciente y abrir los ojos y las manos a nuestro entorno y a los demás; en otras palabras, recuperar el sentimiento de responsabilidad que tenemos con la comunidad y el medio ambiente. Cuando se activa el compromiso con lo colectivo se acciona la cooperación. De esta manera, como contrapeso a la inercia individualista, aún subsisten fuerzas de asociación voluntaria, principalmente comunidades religiosas, sociedades de beneficencia, agrupaciones deportivas, asociaciones de amigos y, en general, grupos que comparten un interés común. Empero, estamos perdiendo nuestras habilidades para la cooperación abierta y dialógica. Las fuerzas institucionales son decisivas para hacer frente al individualismo (Sennet, 2012), pero cada vez hay menos confianza en nuestras instituciones y nuestros líderes. ¿Cómo podemos contribuir a reparar la cooperación y el daño ambiental?

*Estamos impelidos a relacionarnos con el otro para nuestra supervivencia. Pero aún no nos relacionamos con la inclusividad, realismo, conciencia propia, vulnerabilidad, compromiso, apertura, libertad, igualdad y amor de una comunidad genuina [...] Es nuestra tarea —nuestra esencial, central y crucial tarea— transformarnos a nosotros mismos de meras criaturas sociales a criaturas comunitarias. Es la única manera en que la evolución del ser humano puede proceder (Peck, 1998, p. 165).*

Como dice el psiquiatra y promotor de la Fundación para el estímulo de la comunidad<sup>114</sup> Scott Peck, una de las claves está en promover la acción comunitaria, lo cual encaja con los principios de las iniciativas de transición (Aiken, 2012). De hecho, la Red de Transición internacional se define como una respuesta «liderada por la comunidad» (Transition Network, 2018) y su propósito como: «Inspirar, alentar, conectar, apoyar y capacitar a comunidades de todo el mundo a medida que se organizan en torno al modelo de Transición» (Transition Network, 2018). En sus objetivos, el MCT hace énfasis en fomentar el compromiso comunitario como fuerza de movi-

lización y transformación (Aiken, 2012): «La participación de la comunidad es absolutamente crucial para el éxito de la transición en su comunidad»<sup>115</sup> (Hopkins y Thomas, 2016, p. 23). Así, dicho compromiso puede llegar a desempeñar un triple papel: un proceso, un agente clave de cambio o principio fundamental (Aiken, 2012), y un resultado, objetivo<sup>116</sup> de algunos grupos de transición (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017). En términos generales, la cooperación en el MCT se ve reducida cuando no hay compromiso comunitario, y éste depende del contexto (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017, p. 1547). «Las desigualdades en los ingresos y la educación a menudo son influencias negativas en los niveles de participación ciudadana» (Putnam 2000, Oxendine 2004 citados en Fernandes-Jesus *et al.*, 2017, p. 1548).

Por tanto, podemos decir que las iniciativas de transición se orientan a reparar tanto la cooperación en el seno de nuestras sociedades como el daño ambiental: asumen nuestra interdependencia, aceptan la gravedad y urgencia de los problemas ambientales, crean espacios de posibilidad alternativos a las economías neoliberales dominantes (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017, p. 1547), proponen nuevas formas de actuación informal y colectiva desde la base y no rechazan alianzas con las administraciones. Esta última estrategia caracteriza al movimiento de transición y lo diferencia de otros movimientos de la izquierda como el decrecimiento, que, en muchos casos, rechazan este tipo de coaliciones con las instituciones<sup>117</sup>. Sin embargo varios estudios apuntan que el MCT necesita desarrollar una reflexión profunda sobre sus procesos de participación comunitaria, que tenga en cuenta la complejidad de la noción de comunidad y participación, el conflicto, la exclusión y las estructuras de poder (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017); (Smith 2013, Brodsky 2017). Las iniciativas de transición parecen desarrollar principalmente lo que se puede llamar «modos débiles de participación», es decir, sus actividades se utilizan para difundir información sobre transición y para que las personas conozcan los principios y objetivos del movimiento, pero no para crear verdaderos espacios para la participación ciudadana, que partan de sus necesidades, aspiraciones y deseos (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017, p. 1555). En el estudio de iniciativas en Portugal se observa el traslado del discurso de la Red de Transición internacional (anglosajona) sin adaptación al contexto portugués, obviando las diferencias económicas, educativas y culturales de cada país (2017, pp. 1156–1157). Las autoras del estudio sostienen que «las estrategias para la participación de la comunidad deben ser específicas de los contextos sociales en lugar de ser internacionalmente uniformes y estar basadas en aproximaciones participativas» (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017, p. 1547). También observan una tendencia a evitar dialogar acerca de los problemas de la crisis ambiental y centrarse en la transición individual que

115 Traducción de la autora del original: «Community involvement is absolutely crucial to the success of Transition in your community» En esta cita observamos dos significados que el MCT otorga a la *comunidad*. El concepto puede tener múltiples definiciones geográficas, culturales, políticas y / o simbólicas (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017). Según Aiken, la Red de Transición define la comunidad en primer lugar como el «antídoto del individualismo» (Aiken, 2014, p. 93) con todo lo que ello comporta (antropocentrismo, autocomplacencia, etc. frente al problema ambiental) pero también como un lugar físico donde trabajar juntos como grupo (Aiken 2012). Hay un tercer uso «más sutil y subjetivo de “comunidad”. Debido a su atractivo, rara vez es cuestionada y frecuentemente es invocada para legitimar lo que se hace en su nombre» (Aiken, 2014, p. 94).

116 Llegando a superar incluso objetivos ambientales o de creación de resiliencia como se aprecia en el reciente estudio de las iniciativas de transición en Portugal: «Participación de la comunidad en el movimiento de transición: puntos de vista y prácticas en iniciativas portuguesas» (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017).

117 Por ejemplo en Totnes se ha logrado implicar al Ayuntamiento local de modo que «podías encontrar a la alcaldesa de Totnes vendiendo entradas para el cinefórum del grupo de transición» (Estíbaliz Delgado, comunicación personal, 8 de enero de 2018). Pero además el MCT está consiguiendo financiación gubernamental en Reino Unido (Aiken, 2012, p. 96) y ha tenido impacto en el *Plan de transición de carbono* del gobierno laborista de dicho país en 2009. Incluso el entonces secretario de Es-



tado, Ed. Milliband, asistió a la Conferencia de la Red de Transición (Aiken, 2014, p. 48). El gobierno de Cameron identificó el MCT como un modelo de acción desde la base, dentro de la idea de la *gran sociedad* de la derecha social, (consistente básicamente en que los grupos de voluntarios, los organizadores comunitarios, las empresas sociales y las organizaciones caritativas intervengan para sustituir al Estado en ciertos ámbitos, y para tomar un mayor control de los servicios permitiendo al gobierno recortar el gasto público).

118 *Emergence* (Traducido por la autora como aparición, afloramiento, emergencia), es un proyecto colaborativo que defiende las prácticas creativas para un futuro sostenible mediante sus obras artísticas y la celebración de eventos y reuniones artísticas. Véase en <http://www.emergence-uk.org/#the-emergence-vision>

119 Traducción de la autora del original «Both Transition and the arts elicit intrinsic values of connection and cooperation». Los valores intrínsecos, según recoge la autora, serían los valores profundos que nos reafirman y nos motivan un sentido de comunidad, conexión a los amigos, familia y el mundo natural que trascienden el interés propio. Los valores extrínsecos perpetúan un punto de vista materialista y consumista (2015, pp. 9-10).

transforma a la comunidad, sin un debate sobre las razones por las cuales cambiar sus estilos de vida. «Si las personas no entienden la necesidad del cambio, es más probable que los estilos de vida alternativos alienen que inspiren» (Portwood-Stacer, 2013; citada en Fernandes-Jesus *et al.*, 2017, p. 1554).

¿Cuál es el papel del arte y los artistas en estas iniciativas? La artista Fern Smith fundadora de *Emergence*<sup>118</sup> y una de las autoras del informe *Cambio cultural: cómo los artistas están respondiendo a la sostenibilidad en Gales* (Allen *et al.*, 2014) contesta, «Los artistas siempre han sido líderes del cambio. Ellos siempre han sido pioneros en esos cambios de paradigma dentro de la sociedad» (Hopkins, 2015). En cuanto a la cooperación concretamente, Neal afirma: «Ambos, la transición y las artes, desencadenan valores intrínsecos de conexión y cooperación»<sup>119</sup> (2015, p. 10). Dedicaremos este capítulo a describir y ejemplificar cómo los artistas están aportando a la sostenibilidad y, en segunda instancia, al fomento de la cooperación, dentro de los grupos de transición. Para comenzar, señalaremos qué características de la cooperación encontramos en los grupos de transición y qué pueden hacer los artistas por favorecerlas.

**Informalidad en los grupos:** «Los momentos de crisis como este dejan al descubierto la fragilidad de la organización formal y, en consecuencia, la fortaleza de la colaboración informal» (Sennet, 2012, p. 219). Es decir, que, ante la urgencia de la crisis ambiental, no es suficiente confiar en la capacidad de los gobiernos o la ciencia para solucionar el problema, pues tienen limitaciones muy serias (burocracia, lentitud en sus reacciones, dependencia del mercado o de los electores, y por tanto, discontinuidad de sus programas, entre otras). Además se hace necesaria la actuación de otras fuerzas al margen de la organización formal de las instituciones con una capacidad de reacción y una independencia mayores, como el MCT y otros movimientos sociales. En estos grupos se disfruta con la informalidad, al igual que en el trabajo artístico, y precisamente es la falta de una normativa y una estructura rígida, lo que les da capacidad de diversificarse y adaptarse a las circunstancias locales particulares. La misma, es uno de los instrumentos que permiten según Sennet, que la cooperación sea un placer sostenible, ya que permite «sosegar-se, sentirse cómodo en un lugar, dejar las presiones en suspenso y pasar el tiempo con otros por el mero placer de estar con ellos: todo eso contribuye a incrementar por medios informales el compromiso con un proyecto colectivo» (2012, p. 381).

**Apoliticismo y trabajo con la diferencia:** El MCT, tal y como en su origen el asociacionismo decimonónico (que luego dio lugar a la moderna organización conocida como *grassroots*),

no se corresponde con ninguna ideología política concreta<sup>120</sup>. En lugar de concentrarse en la protesta contra el sistema o el gobierno o ejercer presión en las altas esferas de poder político como otros grupos ecologistas, su acción se centra en enfoques positivos, en la cotidianidad, la colaboración, y en el fortalecimiento del tejido comunitario (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017). Esa falta de ambición política es muy criticada por otros movimientos (Chatterton y Cutler, 2008), (Instituto de Transición Rompe el Círculo, 2015) que insinúan que su efecto sería mayor de ser más políticos. Pero esta sustitución de la protesta por la acción positiva puede entenderse también como una posición política (Aiken, 2012, p. 96) (del Río, 2009, pp. 39-42) que complementa a la protesta y, a la vez, permite acoger —al menos en potencia— una mayor diversidad, lo cual favorecería la resiliencia. La red será más fuerte, cuanto mayor es el mosaico que la constituye. Pero la cooperación se enfrenta entonces a un problema de *socialidad*<sup>121</sup> ya que vivimos en una sociedad compleja, llena de diferencia. En el movimiento de transición se intenta hacer frente mediante el contacto informal, pero existe el peligro de que los encuentros sean fugaces, poco dialógicos y a largo plazo no conduzcan a nada. Por otro lado, diversos autores están poniendo de manifiesto un problema aún mayor en estas iniciativas. Autores como Connors y Mc Donald (2011) y Grossman y Creamer (2016) señalan su «acercamiento pasivo a la diversidad y la inclusividad» (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017, p. 1547). Es decir, tienden más a actividades de vinculación, que favorecen reforzar identidades exclusivas y grupos homogéneos (Grossmann y Creamer, 2016), que a actividades puente (que abarquen personas de diversas clases sociales) (Putnam, 2000). El estudio realizado recientemente en grupos de transición en Portugal señala esa homogeneidad ya que, en su gran mayoría, los integrantes del grupo motor de estas iniciativas suelen constar de 3-5 individuos con un perfil similar: entre 30-45 años, nivel de estudios universitario o superior y en muchos casos perfil profesional relacionado con el medio ambiente (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017), lo cual no es representativo de la diversidad de la población portuguesa<sup>122</sup>. Numerosos autores demandan pues, una postura más crítica del MCT, que busque activamente incluir la diversidad de la sociedad (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017).

Otra crítica al MCT relacionada con la anterior es que evita tratar con la distribución del poder en la comunidad a mayor escala que la individual. En las iniciativas, la transición interior se considera condición fundamental para conseguir cambio colectivo: «Cada individuo se considera un actor de cambio, y es responsable tanto de una transición individual, como de una más amplia al propagar los ideales de la transición: la transición interna alimenta el cambio colectivo» (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017, p. 1553). Ese enfoque hacia el empoderamiento de los

120 Sin embargo, siguiendo a Sennet, interpretamos que estos grupos de transición, aunque se declaran apolíticos, encajan mejor con las ideas de la izquierda social. «Cualquier organización de base que abarque voces diferentes, a veces conflictivas, a veces incoherentes, es heredera del espíritu de la vieja izquierda social» (Sennet, 2012, p. 71). La izquierda social duda de que las pequeñas comunidades sean económicamente sostenibles con autonomía y también de que el capitalismo provea de lo necesario, sino que la ciudad o comunidad seguirá dependiendo en cierta forma de un Estado, de una caja común. Esto es muy diferente de las ideas de la derecha social, que apoyan vivamente el trabajo voluntario y el asociacionismo, confían en la potencia del pueblo y hablan de la resistencia al Estado pero en un sentido diferente, en el de que las fuerzas del mercado son mejores equilibradoras que el Estado (Sennet, 2012, p. 352). Esto se traduce en Gran Bretaña hoy como conservadurismo moderno: «hace hincapié en las virtudes de la vida local, pues en las comunidades los pobres cuentan con el apoyo de los voluntarios más que con el de los burócratas del Estado del Bienestar; el ex primer ministro David Cameron llama este localismo la «Gran Sociedad», con lo que quiere decir grandes de corazón, aunque escasa de financiación estatal [...] Por esta razón, pienso, es justo comparar la idea de la «Gran Sociedad» de David Cameron con el colonialismo económico tal como lo describe Sassen: lo mismo que sucede con la colonia, primero se despoja a la comunidad local de su riqueza y luego se le pide que compense esta carencia con su esfuerzo» (Sennet, 2012, pp. 352-355).

121 «La socialidad no es el acto de tender la mano a los otros; es conciencia mutua, no

acción conjunta. La socialidad es otra cosa que solidaridad [...] La socialidad pide la aceptación del extraño como una presencia valiosa en el medio propio» (Sennet, 2012, pp. 62-63)

122 «Varios académicos han argumentado que el movimiento sufre una incapacidad para expandirse mucho más allá de los participantes habituales de clase media y media alta, mediana edad, altamente educados, blancos progresistas posmaterialistas, que tienen el tiempo y el privilegio de participar en el activismo ambiental y que ya son conscientes del medio ambiente» (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017, p. 1550).

123 Al respecto de la creatividad, recientemente se ha comprobado que el porcentaje de personas creativas en el mundo del arte es mayor que en la comunidad científica debido en parte a unos circuitos cerebrales que el neurólogo inglés Mark Lythgoe llama inhibidores latentes. Estos inhibidores, nos permiten eliminar cualquier distracción para concentrarnos en la tarea que estamos ejecutando, algo muy útil en el mundo científico. «Son unos circuitos cerebrales fabulosos para sobrevivir pero —y este es el nuevo y sorprendente hallazgo— incompatibles con el pensamiento creativo. Los artistas son, en promedio, más creativos que los científicos, simplemente porque no les funcionan bien los inhibidores latentes. En lugar de concentrarse en el objeto de su investigación, [...] los artistas mantienen la mente abierta al vendaval de ideas, consistentes las unas y enloquecidas otras, que les llegan del mundo exterior. [...] Ahora resulta que el pensamiento creativo necesita de este vendaval» (Punset, 2007, pp. 115-116).

individuos en la comunidad es más accesible a determinados sectores de la población con mayor educación y recursos, como demuestra el anterior estudio, donde el nivel educativo de los integrantes está muy por encima de la media portuguesa (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017, p. 1553). Fernandes señala una excesiva orientación a la responsabilidad individual y su consideración de independencia en relación a una serie de estructuras (2017, p. 1557). Al atomizar la acción y no tratar cuestiones de poder, se limita la capacidad de transformación, pues los individuos no tienen todos la misma potencia de acción, ni los mismos recursos y algunas cuestiones no dependen de nuestra facultad individual para transformar la sociedad (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017, pp. 1553-1554).

El desafío para los artistas aquí es dar sentido a la cooperación activa más que a la simple tolerancia, y eso no es fácil cuando se trabaja con personas de distintas tendencias políticas y procedencias. Otro riesgo importante es que la informalidad conduzca a la desorganización. Pero aun cuando se logre sortear, existe la posibilidad de que la acción del grupo de transición se quede en una mera colección de anécdotas y no en un verdadero cambio de actitud, en una guía para la vida sostenible. Por ello los grupos prestan especial atención a la transición interior, como una profunda transformación de nuestra conducta y no solo una experiencia de puertas para fuera. Además es crucial que la vinculación que se establece en la comunidad tenga un objetivo, conduzca a alguna parte. La acción necesita una mínima estructura para ser sostenible.

**Estructura flexible y creatividad:** A este respecto el MCT sí que goza de unos objetivos claros, que hemos enumerado ya en el capítulo uno apartado 1.3 y que dotan a la acción de cierta solidez. Es bastante común que partan de un grupo inicial que impulsa el proyecto en sus primeras fases pero que tiene, desde el principio, una fecha de disolución, de modo que evitan las posiciones de poder y replicar estructuras jerárquicas. Obviamente, la creatividad<sup>123</sup> artística puede desempeñar un papel importante en esos primeros momentos como impulsora inicial. Diversos estudios (Carson, Higgins y Peterson, 2003) confirman que las mentes creativas, son más receptivas a estímulos externos que la mente científica, por lo que el artista puede aportar mucho no solo al inicio, sino también a lo largo del proceso, en el papel de mediador que asiste, no que dirige. Es una tarea que exige grandes dosis de observación, paciencia y escucha atenta. «El papel del artista es reunir o atrapar la poesía en lo que los otros aún tienen que observar o pueden despreciar» (Neal, 2015, p. 91).

**Importancia de lo colectivo:** «El aislamiento es el enemigo obvio de la cooperación» (Sen-

net, 2012, p. 236). La anomia, es decir la sensación de no ser nadie, es uno de los estados de ánimo más frecuentes que podemos encontrarnos de cara al problema ambiental. La reacción de muchas personas es la desafección o indiferencia. Ya que la transición promueve valores culturales que trascienden el interés propio, unirse a un grupo de transición puede contrarrestar esta sensación. En la comunidad «se pueden nutrir la valentía y el coraje para encarar los retos globales los cuales, nos pueden hacer sentir desprovistos de poder para afrontarlos por nosotros mismos [...] en este contexto las personas actúan de modo diferente; se ven a sí mismos como integrados en, y parte de, un todo celebratorio mucho mayor» (Neal, 2015, p. 84). En los grupos de transición la acción colectiva local está en sus principios definitorios como camino hacia la resiliencia, pero también como su meta (Aiken, 2012). Al mismo tiempo, es lógico pensar que la cooperación comunitaria pueda contribuir a reforzar la identidad pero además, cuando se hace local, la naturaleza misma de la identidad se modifica, pasando a depender de referencias directas a las experiencias compartidas con otras personas a las que conocemos directamente, lo que crea una identidad compartida. «Estas conexiones renuevan la sensación de que las relaciones sociales son experiencias corporales profundas» (Sennet, 2012, p. 310). La creación artística en estos casos contribuye mediante la creación de símbolos identitarios o los propios procesos colaborativos, a reforzar el sentimiento de identificación como hemos visto en el capítulo anterior.

**Proceso dialógico:** lo ideal es que las iniciativas de transición trabajen la cooperación dialógica más que el trabajo jerárquico, lo cual entraña un tipo especial de apertura, que pone a su servicio la empatía más que la simpatía, aunque ambas son necesarias. De este modo, el trabajo conjunto en una creación colectiva, como veíamos en el caso de Lacy en el capítulo uno, es el resultado de pequeños «dramas de concesión y afirmación» (Sennet, 2012, p. 31) en los que las habilidades de facilitación del artista pueden contribuir enormemente a que el proceso fluya. El artista tiene la difícil tarea de mantener viva la conversación, a la par que ser un buen oyente. Sennet estudia cómo el trabajo en el taller puede crear conducta social dialógica de varias formas y podemos aplicar algunas de sus conclusiones al trabajo artístico en un grupo de transición, especialmente en el campo de la resolución de conflictos durante la creación colectiva: «El artesano sabe algo importante en lo tocante al trato con la resistencia: que no debe luchar contra ella, [...] lo más eficaz es emplear la mínima fuerza posible» (Sennet, 2012, p. 295). El artista colaborativo de enfoque ecológico debe asimismo trabajar con la resistencia (en este caso diferencias sociales, conflictos personales, egos,...) con habilidad y no con la fuerza. El uso de una excesiva energía contra una resistencia puede hacer que, para la otra parte que

124 Véase más información del encuentro en: <http://musac.es/#programacion/programa/?id=1840>

se resiste deje de interesarle participar, o bien, desviar nuestra atención más en liberarnos del problema, que en comprender en qué consiste bloqueándonos. «Es preciso tratar el error como un hecho interesante así el problema terminará por desbloquearse» (Sennet, 2012, p. 297). De esa manera, las cosas o las personas que se resisten, pueden llegar entonces a interesarnos por sí mismas, nos hacen más sensibles y nos conectan. Una consecuencia de ello es la pericia en la gestión de conflictos que aplican los artistas cuando actúan de facilitadores o mediadores en proyectos colaborativos.

Todas estas características que los artistas pueden ayudar a desarrollar en el seno de las iniciativas de transición hacen frente a la inercia individualista y fomentan la cooperación. Pasaremos a continuación a ejemplificar cómo algunas de estas propiedades se pueden encontrar en los panoramas español y anglosajón de iniciativas de transición y qué papel cumple el arte en las mismas.

## 2. PRESENCIA Y FUNCIÓN DEL ARTE EN LA RED DE TRANSICIÓN ESPAÑOLA

### 2.1 METODOLOGÍA

Para analizar en profundidad la presencia artística y su función en los grupos de transición de España, hemos optado por una metodología de investigación acción participativa incluyendo la realización de un curso de transición, un estudio cualitativo, entrevistas semiestructuradas, encuestas, participación en un encuentro sobre transición en el MUSAC de León<sup>124</sup>, visitas a iniciativas de transición en persona y análisis de páginas *web*, vídeos y perfiles o páginas de *facebook*. Esta aproximación cualitativa nos ha permitido contrastar opiniones desde distintos puntos de vista ya fueran sus protagonistas, fundadores, nuevos miembros o exmiembros.

### 2.2 PARTICIPANTES

Tras la realización del *IV Curso Oficial de Transición en Línea*<sup>125</sup> y con el apoyo de la Red de Transición española<sup>126</sup>, hemos sondeado diversas iniciativas en España para detectar aquellas en las que el arte ha tenido cierto papel. Se han contactado las veinticinco iniciativas en activo<sup>127</sup> entre octubre 2017 y junio de 2018. Tres de éstas no han contestado, por lo que no podemos asegurar que estén activas y no las consideraremos en el estudio. Así mismo, otras cuatro<sup>128</sup> tienen menos de un año de vida, por lo que aún no han asentado su actividad y por tanto no se han incluido tampoco. Las restantes dieciocho que representan un 72% de las veinticinco registradas «en activo», han participado en el estudio respondiendo encuestas, concediendo entrevistas o incluso invitándonos a visitar sus iniciativas, siendo la más antigua de la que tenemos datos *Transició VNG*, creada en 2009 en Vilanova i la Geltrú (Barcelona), y estando la media de antigüedad alrededor de los 4,5 años. En total hemos realizado una veintena de entrevistas en persona, por videoconferencias o telefónicas y diez encuestas escritas.

### 2.3 PROCEDIMIENTO

En esta parte de la investigación la mayor parte de los datos han sido recogidos mediante métodos cualitativos. El primer contacto se inicia generalmente por correo electrónico o mensaje en sus redes sociales y se descarta seguir profundizando en aquellas iniciativas que manifiestan no tener ninguna relación con el arte. Por el contrario, sí se continúa con la fase de encuesta y entrevista con las que admiten tenerla. La encuesta contiene preguntas generales sobre cada grupo y sus actividades, además de siete bloques de preguntas relacionadas con temas específicos de nuestra investigación: su relación con el arte, la intención, la efectividad, los puntos de tensión y puntos clave, la participación, la ética y estética, y la función del arte en sus actividades. Las preguntas son formuladas con un lenguaje general y en formato abierto<sup>129</sup> para facilitar a los encuestados expresarse sin restricciones. Las respuestas han sido en muchos casos consensuadas dentro de los grupos (Granollers, VNG, JET, Butroi), pero en otros casos hemos tomado la palabra de un miembro en representación de toda la iniciativa de transición, por lo que habrá que interpretar todos los resultados con cierta cautela. Las entrevistas han tenido una

125 Véase en <http://www.reddetransicion.org/4-curso-online-transicion-castellano/>

126 Agradecemos la cesión de datos del mapeo de iniciativas en activo en España realizado por Lisa Cassanet, de la Red de Transición española y transmitidos por comunicación personal.

127 Véase tabla anexo 1.

128 Reus en transició (Barcelona), La Alquería de Qentar (Granada), Jesús en Transición (Islas Baleares) y Algarbía en transición (Málaga).

129 Véase un ejemplo en el anexo 2.

duración suficiente (desde veinte minutos, hasta casi las dos horas, siendo una hora de duración lo más común) para permitir matizar aspectos que, de otro modo, hubieran quedado poco claros en una encuesta escrita. Todas las entrevistas han sido realizadas en castellano (lengua nativa) grabadas y transcritas.

Además se ha visitado en persona la iniciativa de Activar la Transición en Almócita, (Almería), por ser la que más relación declara tener con el arte y donde hemos podido entrevistar a cinco personas del grupo de transición, además de una artista y otros colaboradores.

## 2.4 RESULTADOS

De las dieciocho iniciativas en las que centraremos nuestro estudio, ocho (44%) reconocen no tener ninguna relación con el arte. A raíz de plantear la cuestión, varias han reflexionado al respecto y han manifestado su intención futura de acercar aún más la creatividad artística en sus actuaciones, como es el caso de Jaén en transición (JET), que comentan: «Después de leer y responder al cuestionario nos hemos dado cuenta de que el arte debería tener un papel más destacado. En los manuales de Hopkins y Juan del Río se menciona frecuentemente, pero hasta el momento no hemos asumido su importancia. Sería importante conocer alguna forma de introducir la representación artística dentro de los movimientos en transición, a través de un formato asequible (folleto, guía o artículo)» (JET, comunicación personal, 8 de enero de 2018). Así mismo, merecen mencionarse los casos de Jesús en Transición y Segovia en Transición, este último impulsado desde sus inicios por el proyecto artístico en la naturaleza Tamanka Chavida la Escuelita<sup>130</sup>. En ambos existe una fuerte pulsión artística, aunque por su reciente creación (menos de un año) aún no se ha podido manifestar en proyectos del grupo y no los hemos podido considerar.

Por otra parte, diez iniciativas (56%), sí consideran tener cierta relación con el arte en sus actividades y han sido encuestadas. Pero, ¿cuál es la trascendencia que le dan? Con mayor frecuencia (el 40%) otorgan a los proyectos artísticos una importancia media dentro de sus programas, como podemos ver en el siguiente gráfico de sectores.

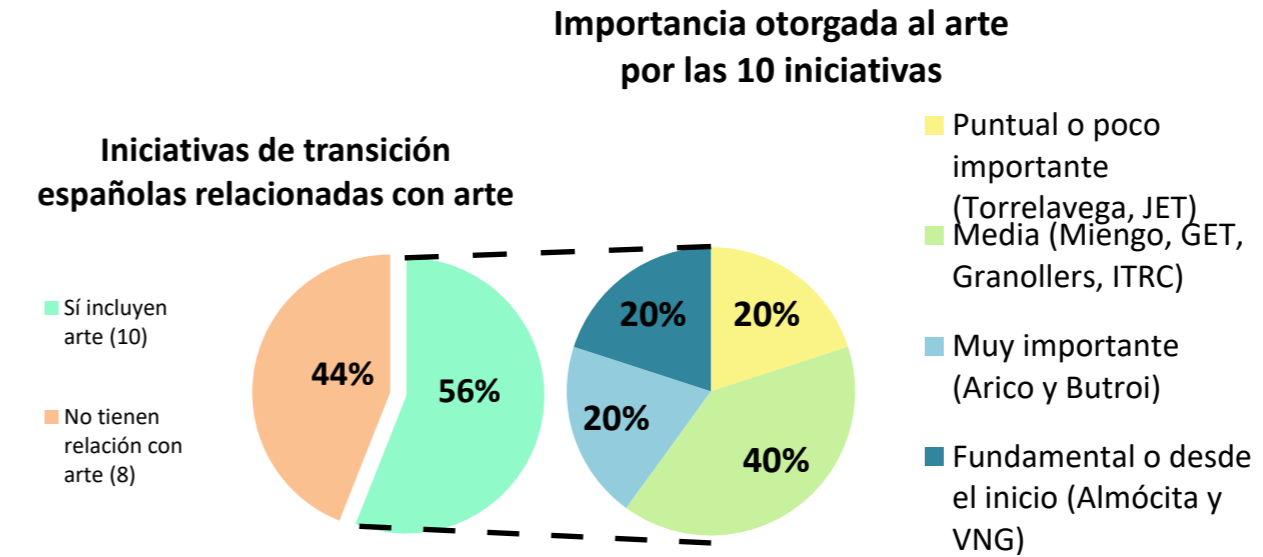


Figura 2. Gráficos de sectores con distribución de importancia otorgada al arte en iniciativas de transición españolas. Fuente: elaboración propia.

En otros cuatro casos, Activando la Transición en Almócita (Almería), Arico en transición (Santa Cruz de Tenerife), Butroi en Transición (País Vasco) y Transición VNG (Barcelona), sus integrantes consideran muy importante, o incluso fundamental, el arte en sus actividades. Así que podemos decir que el arte ocupa un lugar importante o fundamental en el 22% de las dieciocho iniciativas de transición españolas y medio o puntual en el 33%.

Centrándonos en los resultados de los diez casos relacionados con el arte, extraemos los siguientes resultados destacados:

1. En general están formados por un grupo nuclear de entre ocho y nueve personas de media (mínimo uno en Torrelavega y máximo quince en GET) más un número mayor de personas variable según el proyecto (hasta cincuenta incluso).
2. En un 40% de los grupos hay miembros que han realizado algún curso de transición.
3. Los proyectos artísticos han consistido en los siguientes que mencionamos brevemente. Analizaremos en profundidad el caso más llamativo, Activar la transición en Almócita:

INICIATIVA	PROYECTOS ARTÍSTICOS REALIZADOS
<b>Activar la transición en Almócita</b>	Museo fotográfico al aire libre Almouseum <a href="https://www.youtube.com/watch?v=bdUOKLxj8is">https://www.youtube.com/watch?v=bdUOKLxj8is</a> Festival arte en la calle La noche con alma, <a href="https://www.facebook.com/almocitafestivalalma/">https://www.facebook.com/almocitafestivalalma/</a> Festival musical La noche de los candiles. <a href="http://lanochedeloscandiles.blogspot.com.es/">http://lanochedeloscandiles.blogspot.com.es/</a>
<b>Torrelavega en transición</b>	Tu basura por cultura: proyecto de huerto vertical en colegio al que se añade fomento del compostaje a cambio de talleres gratuitos de música, teatro e ilustración. <a href="https://torrelavegaycomarcaentransicion.wordpress.com/2016/01/25/tu-basura-por-cultura/">https://torrelavegaycomarcaentransicion.wordpress.com/2016/01/25/tu-basura-por-cultura/</a> <a href="https://torrelavegaycomarcaentransicion.wordpress.com/2016/01/28/1a-jornada-en-infantil-de-tu-basura-por-cultura/">https://torrelavegaycomarcaentransicion.wordpress.com/2016/01/28/1a-jornada-en-infantil-de-tu-basura-por-cultura/</a>
<b>Miengo en transición</b>	Concurso de fotografía, taller de decoración navideña, taller de paquetería ecológica, cinefórum, tour fotográficos.
<b>Jaén en transición (JET)</b>	Exposición fotográfica denominada “Semillas de Resiliencia” durante la campaña Andalucía Resiliente: 22 fotografías en formato 50x70 cm. representativas de distintas iniciativas de transición presentes a lo largo de la comunidad autónoma andaluza. <a href="http://andaluciasresiliente.net/mision/galeria-fotografica">http://andaluciasresiliente.net/mision/galeria-fotografica</a>
<b>Granada en transición (GET)</b>	Taller de reciclaje creativo La recicreativa <a href="https://granadaentransicion.wordpress.com/proyectos-en-transicion/recicleria/">https://granadaentransicion.wordpress.com/proyectos-en-transicion/recicleria/</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=chTyH7JIhGQ">https://www.youtube.com/watch?v=chTyH7JIhGQ</a> Cine en transición <a href="https://granadaentransicion.wordpress.com/proyectos-en-transicion/cine-en-transicion/">https://granadaentransicion.wordpress.com/proyectos-en-transicion/cine-en-transicion/</a> Coro

<b>Arico en transición</b>	Conciertos de música en la naturaleza o en el huerto, reciclaje, decoración y acondicionamiento de espacios con actitud artística, talleres de costura creativa. Taller con lana 2018 <a href="https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/28576728_768841366643246_243699245053656620_n.png?oh=2d2aa38044e65e642718ba563101de1c&amp;oe=5B42E87D">https://scontent-mad1-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/28576728_768841366643246_243699245053656620_n.png?oh=2d2aa38044e65e642718ba563101de1c&amp;oe=5B42E87D</a> RECYCLED ART MUSIC <a href="https://www.facebook.com/avacanaria/videos/637018289825555/">https://www.facebook.com/avacanaria/videos/637018289825555/</a>
<b>Granollers en transició (GenT)</b>	Ciclo cine en transición más intervención mural colaborativa en el espacio público EnaMURa't 1r Ciclo de cine: <a href="https://granollersentransicio.wordpress.com/2016/11/11/no-mexpliquis-pel%C2%B7licules-actua/">https://granollersentransicio.wordpress.com/2016/11/11/no-mexpliquis-pel%C2%B7licules-actua/</a> EnaMURa't: <a href="https://granollersentransicio.wordpress.com/2016/11/21/exit-de-participacio-a-lenamurat/">https://granollersentransicio.wordpress.com/2016/11/21/exit-de-participacio-a-lenamurat/</a> Performances y video dentro del festival cultura In-Cult: Video Carril Bici de la Transició: <a href="https://granollersentransicio.wordpress.com/2014/11/26/carril-bici-de-la-transicio-a-lin-cult/">https://granollersentransicio.wordpress.com/2014/11/26/carril-bici-de-la-transicio-a-lin-cult/</a> Instalación artística en el espacio público La buidor de l'abundància: <a href="https://twitter.com/GTransicio/status/871038325100040196/photo/1?utm_source=fb&amp;utm_medium=fb&amp;utm_campaign=GTransicio&amp;utm_content=871038325100040196">https://twitter.com/GTransicio/status/871038325100040196/photo/1?utm_source=fb&amp;utm_medium=fb&amp;utm_campaign=GTransicio&amp;utm_content=871038325100040196</a>
<b>Transició Vilanova i la Geltrú (VNG)</b>	Concurso anual de diseño de imagen de la moneda social La Turuta. <a href="https://communities.cyclos.org/turuta/#page-content!id=7762070814181563711">https://communities.cyclos.org/turuta/#page-content!id=7762070814181563711</a> Coro: <a href="http://transiciovng.blogspot.com.es/2018/01/el-cor-de-la-turuta-ret-homatge-pete.html">http://transiciovng.blogspot.com.es/2018/01/el-cor-de-la-turuta-ret-homatge-pete.html</a> <a href="https://transiciovng.blogspot.com.es/2018/03/nou-exit-de-participacio-ciudadana-en.html">https://transiciovng.blogspot.com.es/2018/03/nou-exit-de-participacio-ciudadana-en.html</a>

<p><b>Instituto de transición rompe el círculo (ITRC)</b></p>	<p>El ejercicio de visualización Será una vez Móstoles 2030 realizado entre 2014 y 2015 da lugar a una acción poética en el espacio público en 2016, <a href="https://institutodetransicion.rompeelcirculo.org/sera-una-vez-mostoles-2030-el-movimiento-en-transicion-entra-en-campana/">https://institutodetransicion.rompeelcirculo.org/sera-una-vez-mostoles-2030-el-movimiento-en-transicion-entra-en-campana/</a> plasmada en el video: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=zyUquZUzBJc&amp;t=3s">https://www.youtube.com/watch?v=zyUquZUzBJc&amp;t=3s</a></p> <p>Esta acción da lugar a una exposición en 2017 <a href="https://institutodetransicion.rompeelcirculo.org/sera-una-vez-mostoles-2030-la-exposicion/">https://institutodetransicion.rompeelcirculo.org/sera-una-vez-mostoles-2030-la-exposicion/</a> acompañada de visitas guiadas <a href="https://institutodetransicion.rompeelcirculo.org/event/visita-guiada-exposicion-mostoles-2030-4/">https://institutodetransicion.rompeelcirculo.org/event/visita-guiada-exposicion-mostoles-2030-4/</a> En 2017, los miembros del grupo de educación del Centro de arte dos de mayo (Ca2m) visitaron la exposición <a href="https://institutodetransicion.rompeelcirculo.org/iniciativas-en-transicion/sera-una-vez-mostoles-2030/">https://institutodetransicion.rompeelcirculo.org/iniciativas-en-transicion/sera-una-vez-mostoles-2030/</a> y decidieron comenzar a hacer realidad la idea del cambio con la creación de un Hamacódromo: <a href="https://institutodetransicion.rompeelcirculo.org/hamacodromo-2030/">https://institutodetransicion.rompeelcirculo.org/hamacodromo-2030/</a></p>
<p><b>Butroi en transición</b></p>	<p>Acción de pintar con menores un mural sobre el entorno de Lurraren Eguna; acción de pintar pallets con menores (Arrieta) para posterior acción festiva/reivindicativa en Alternatiben Herria; decoración de pallets pintados y recipientes reutilizados en jornada medioambiental (Lurraren Eguna); realización de espantapájaros en Huerta Gamiz, diseño de carteles e información vía email con carácter artístico; exposición y venta de cuadros de artista/pintora local desde el inicio, exposición y venta de artesanía local desde el inicio; realización de prácticas en Arteterapia enero 2018</p>

Tabla 4. Proyectos artísticos realizados por cada iniciativa de transición española. Fuente: recopilación de la autora.

4. En la mitad de los proyectos se ha contado con artistas invitados y en la otra mitad los artistas forman parte del grupo.
5. La mitad de los proyectos continúan la colaboración con artistas o bien la repiten anualmente.
6. Entre los resultados de estos proyectos destacan el caso de Butroi, VNG, Arico y Almócita por su especial consideración del arte como herramienta para la transición. Maurizio Longano, de Arico, comenta: «Todo esto ha animado el pueblo, se ha generado economía. Hasta se han abierto cuatro tiendas de escalada en el municipio de Arico de 6.000 habitantes y concretamente una en Villa de Arico de 1.000 habitantes» (M.Longano, comunicación personal, 7 de diciembre 2017). También desde VNG resaltan: «Compartir música

y cantos anima a entender que una sola voz es limitada, todas las voces juntas son bellamente potentes. Esta actividad es un gran cohesionador que empodera a las personas a título individual» (Carme Dastis Alonso y Ton Dalmau Llagostera, comunicación personal, 10 de marzo 2018).

7. La implicación con el público es calificada como buena en todos los casos aunque, en su mayor parte, su implicación es como espectador o ejecutor. Solo en los casos de Almócita, Butroi, VNG, ITRC y Arico, el público tiene un papel de mayor responsabilidad.

### TIPOS DE PARTICIPACIÓN DEL PÚBLICO

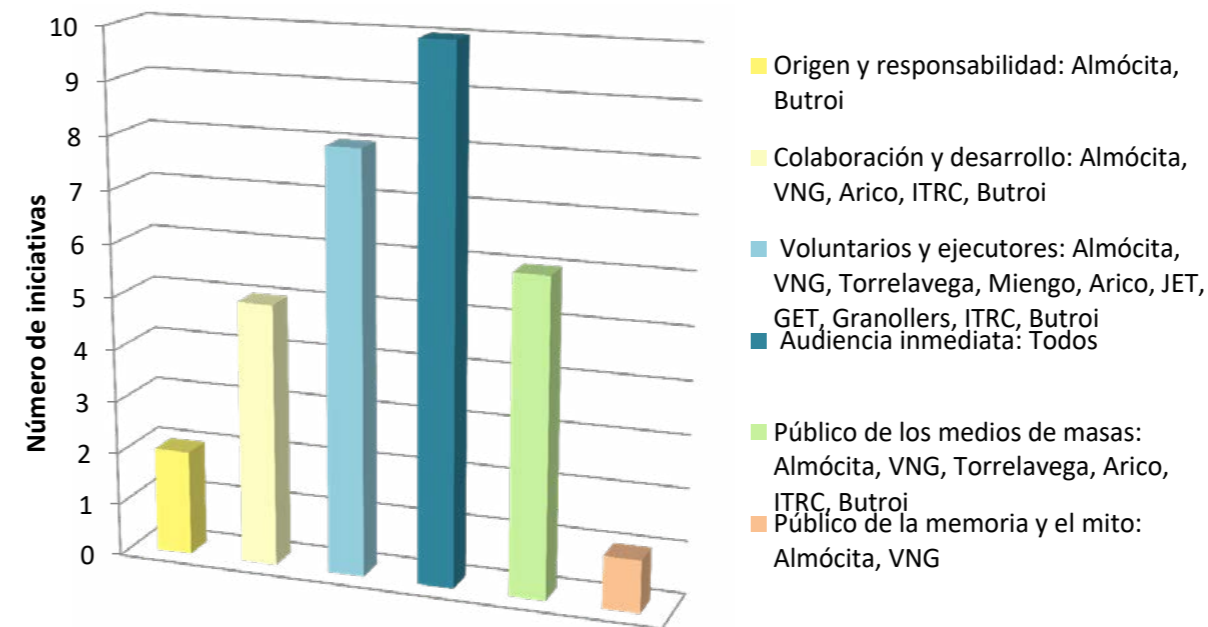


Figura 3. Distribución de la participación del público clasificada en categorías de participación de Lacy en iniciativas de transición españolas. Fuente: elaboración propia.

8. Entre las funciones más habituales de la creación artística en los diez grupos encuestados se menciona en un 80-100% de los casos:

- Conectar personas, crear comunidad, diálogo, reflexión, hacer redes, mediar o facilitar,
- Ilustrar, representar, comunicar, difundir,
- Concienciar,
- Ofrecer soluciones, mostrar alternativas reales o proyectos piloto, laboratorios de pruebas,
- Celebrar,
- Reforzar la identidad, crear símbolos.

En un 60-80% de los casos reconocen:

- Fomentar la ciudadanía crítica, agitar, denunciar,
- Premiar, agradecer,
- Facilitar la comprensión del mensaje de la ética ecológica aplicándola,
- Desarrollar empatía,
- Empoderar.

Entre el 40-60% de los casos se identifican las funciones de:

- Conectar áreas alejadas de conocimiento,
- Construir consensos,
- Conectar personas con espacios, entornos o lugares
- Motor iniciador/generador de proyectos.

Por último, en menos del 40% de los casos se detectan las funciones de:

- Revitalizar el territorio (Luchar contra el éxodo rural, dinamizar el territorio, activarlo),
- Restauración o recuperación de un entorno

- Recaudar fondos
- Aumento de la resiliencia

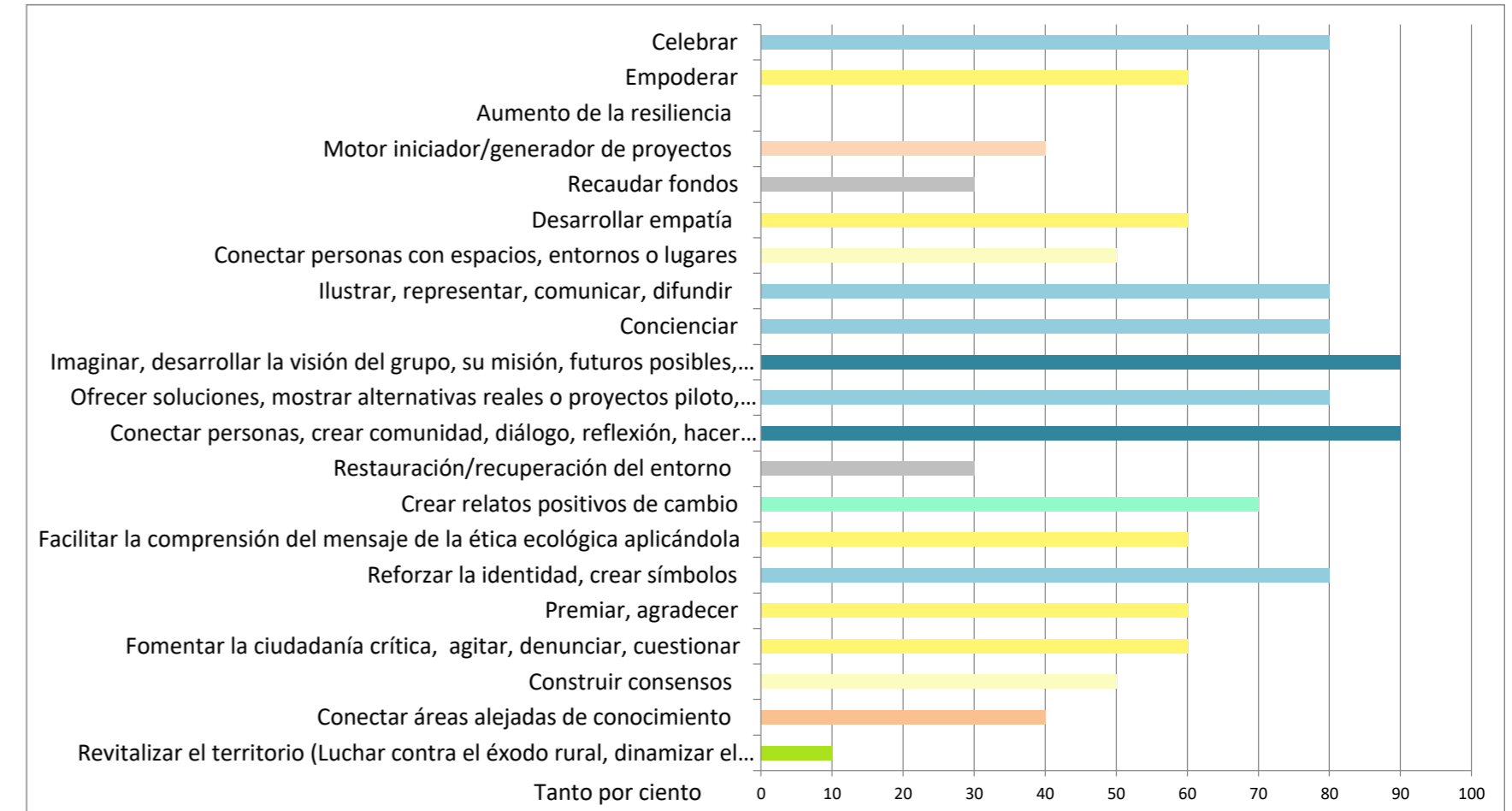


Figura 4. Gráfico de barras con funciones detectadas dentro del MCT. Fuente: elaboración propia.

La mayoría de las funciones anteriores son relativamente esperables y han sido revisadas en el capítulo dos. Pero de entre ellas queremos hacer hincapié en una de las menos comunes por ser menos previsible: la función de ignición, es decir, de generador de otras

131 Por ejemplo los proyectos de la red Periféricos (Córdoba) de la Fundación provincial de artes plásticas Rafael Botí entre los que destacamos Scarpia, un proyecto de arte público relacional y medioambiental en el pueblo de El Carpio desde 2002. Véase en: [http://fundacionrafaelboti.com/?page\\_id=67](http://fundacionrafaelboti.com/?page_id=67)

132 «Varios constructores propusieron hacer 30 o 40 viviendas, o sea la mitad del pueblo otra vez y se negó. Solo se dejó hacer un proyecto de cuatro casas ahí atrás y otro de cinco al final del pueblo [...] se negó porque no se quería perder la identidad. La identidad era un valor en alza, las casas al final se venden, si no se vende, no se vende y no hay más, pero la identidad es lo más importante. [...] el Pleno del Ayuntamiento decidió no darle la licencia porque no querían ni cambiar el PGOU evidentemente para hacer más viviendas, ni querían ese tipo de construcción en el pueblo» (Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017).

acciones y proyectos. El caso de Almócita, nos servirá para profundizar en como el arte puede actuar como motor de empuje para propiciar el desarrollo de otros proyectos paralelos en línea con la transición.

### 3. ESTUDIO DE CASO: ACTIVAR LA TRANSICIÓN EN ALMÓCITA

#### 3.1 EL ARTE COMO MOTOR DE DINÁMICAS DE CAMBIO O IGNICIÓN

El presente estudio de caso pretende mostrar una función del arte diferente a las señaladas en el capítulo dos, pero mencionada en los principios del arte transicional de Neal: la ignición. Buscamos poner de manifiesto la capacidad de la acción artística de actuar como precursora o desencadenante de dinámicas de cambio hacia la sostenibilidad en la sociedad. A pesar de que ya existen números ejemplos de arte público en entornos rurales con intenciones similares al que presentamos<sup>131</sup>, hemos escogido el caso de Almócita por ser el único dentro de la Red de Transición, pero además, porque revela una cadena de procesos que resulta difícil de identificar y visualizar en otros proyectos, por lo que este caso resulta especialmente valioso. Almócita es una población de menos de 150 habitantes en las Alpujarras almerienses. Como muchos municipios rurales en España, se enfrenta a un fenómeno de despoblación preocupante, que ha motivado a la alcaldía de la población a repensar su futuro, planteándose la unión del arte y la sostenibilidad como herramientas alternativas de desarrollo, evitando la explotación urbanística<sup>132</sup> del entorno natural y el consecuente riesgo de pérdida de identidad. Según Sergio Pineda, (Técnico del Ayuntamiento y Guadalinfo) «todo lo que estamos haciendo de renovación en el aspecto ético tiene un trasfondo final que es la despoblación» (Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre, 2017). Desde 2015 forman parte de la Red de Transición española con un grupo de unas 35 personas (siendo de ocho a diez personas el grupo motor). Pineda expone que el arte ha sido la pieza fundamental desde el inicio de esta andadura cuando en 2009, realizaron un campo de trabajo internacional con participantes de diversos países de procedencia y que dio como fru-

to la realización de un mural colaborativo llamado *Almócita* y una poesía pintada sobre fachada, acciones ambas que se han sucedido cada año desde entonces. «El proyecto de inicio del arte y de la poesía en las calles nos ha dado una identidad [...] ha cohesionado al pueblo y ha sido motor para otros proyectos globales» (Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre, 2017).

A partir de ese momento, diversas propuestas fueron sucediéndose e impulsándose unas a otras. Propuestas artísticas como La Noche con Alma, el *Almouseum* y los murales o poesías de sus paredes encaladas se engarzan con otros proyectos en torno a la sostenibilidad: banco de tierras, domo de paja, huertos públicos, gallinero comunitario, grupo de consumo, *Ecoencuentros I y II*, proyecto de compostaje de basuras, proyecto de generador eólico, entre otros por realizar. Tanto las obras artísticas como las programaciones que se han originado alrededor de éstas, son un atractivo y un pilar fundamental por el que Almócita se ha dado a conocer en la comarca. El festival La Noche de los Candiles es el acontecimiento que más visibilidad les ha dado a nivel internacional y nacional. Surge en 2009 como un proyecto reivindicativo contra el excesivo consumo eléctrico y en el que se lleva a cabo un apagón general en el pueblo. Durante una tarde entera solo se iluminan con candiles y antorchas. Poco a poco, se le han ido uniendo actividades culturales, artísticas (música, artesanía, murales colaborativos) y asociadas al reciclaje (crear candiles reciclados). Cuentan desde 2013 además, con el candil más grande del mundo, certificado como récord *Guinness* y que funciona con los aceites reciclados cedidos por una almazara (de 500 a 600 l. de aceite). La Consejería de Turismo les ha reconocido como modelo de renovación turística de nueva creación. Se estima que entre 4.000-5.000 personas acuden a esta noche, y toda la comarca se beneficia de ello copando los alojamientos, lo cual estrecha lazos entre los pueblos vecinos (Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre, 2017). Además se disponen medios de transporte entre municipios (coches compartidos, trenes, microbuses) para hacer la velada lo más sostenible posible. Actualmente se plantean un proyecto de Ecomuseo global en el que las piezas fundamentales son la ecología y el arte. Todas estas acciones con un pie en la sostenibilidad y otro en la creatividad, construyen un perfil ético que atrae a ciertos sectores de población cercanos al ecologismo, la agroecología, la espiritualidad o las prácticas artísticas. Constituyen en conjunto una estrategia que pretende *enamorar* al visitante. El resultado es que, en este año, cinco familias se han establecido o tienen prevista su inminente instalación en el pueblo, aumentando la población y rejuveneciéndola. A continuación presentamos un estudio más detallado y centrado en la influencia del arte en este proceso de cambio.



134 En el proyecto y la construcción del domo se ha prestado especial importancia al uso de materiales naturales y locales, que tuvieran certificado ecológico o, al menos, con certificado de reciclaje. Por ejemplo se ha utilizado un producto menos contaminante que el cemento, el *opus caementicium* (hormigón romano que usa yeso y cal como aglutinante y mortero de piedras de todo tipo, siendo el panteón de Agripa un ejemplo) para el suelo y la cimentación, la cal posee certificado ecológico y el hierro certificado de reciclaje así como el resto de materiales.

### 3.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

El caso del grupo de transición *Activar la transición en Almócita*, ha sido seleccionado por cumplir con nuestros criterios señalados en el capítulo dos. En concreto, en este capítulo nos centraremos en aquellos casos de estudio que se consideran a sí mismos una iniciativa de transición. Almócita pertenece a la Red de Transición desde 2015 y a la red Terrae<sup>133</sup>. El grupo surge, según comenta Pineda —uno de sus miembros— por la necesidad de organizar en líneas de trabajo concretas todas esas ideas que ya venían trabajando desde el ayuntamiento (Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017). En este punto remarcamos que sus actividades comenzaron mucho antes de conocer el concepto *transición*, que fue introducido recientemente gracias a nuevos pobladores, atraídos por su línea de actuación en consonancia intuitiva con las ideas y principios de la transición a la sostenibilidad. Podemos decir que las acciones que aquí comentamos surgen de la propia casuística del lugar, que marca, limita y modela la implementación en lo local. En general, su extrapolabilidad, les hace valiosas como relatos positivos de cambio y tienen la particularidad de hacer uso del arte (y en concreto del arte colaborativo) como herramienta fundamental de transformación. En el desarrollo de sus planes declaran su preocupación por la huella ecológica —como en el caso de la construcción del edificio del Domo destinado a centro de terapias alternativas<sup>134</sup>— pero aún no han hecho hincapié en ello en otros proyectos artísticos y carecen de métodos de medición. Por último también se ocupan de temas relacionados con la ecología y la transición, como la agroecología, el ahorro energético, la equidad o la bioconstrucción.

En cuanto a los principios generales de la transición, Almócita realiza las siguientes acciones:

#### Descarbonización de la economía

- Promover la sensibilización en cuanto al consumo energético con el festival La Noche de los candiles.
- El Ayuntamiento ha dejado de utilizar herbicidas y pesticidas en los espacios públicos.

- Creación reciente de huertos comunitarios en ecológico, sin uso de fertilizantes ni pesticidas.
- Peatonalización del centro del municipio para favorecer el paseo a pie y la seguridad peatonal.

#### Compromiso del movimiento ambiental con la equidad y la justicia

- Festival anual Almomed: Medita por los Buenos Tratos, en noviembre desde 2011.
- Acciones simbólicas como el mural *Homenaje a la mujer rural*.

#### El desafío de la conservación

- En colaboración con las Universidades de Granada y Almería se han realizado varios cursos de formación relacionados con la conservación de fauna y flora como el reciente curso sobre libélulas de río.
- El pueblo celebra el día del árbol y realiza plantaciones puntuales. Tienen en proyecto iniciar un bosque mediterráneo en colaboración con varios expertos biólogos.
- En cuanto a los cuatro principios del movimiento de transición, Almócita responde de la siguiente manera:

#### Planificación ante el colapso energético: ahorro energético reutilización, reciclaje y reducción de residuos:

- Festival Noche de los Candiles: nace como un acto reivindicativo contra el excesivo consumo eléctrico que trata de sensibilizar a los habitantes. El apagón general durante una tarde entera se acompaña de antorchas, música, talleres y arte.
- Proyecto *Residuo cero*: se trata de un proyecto de compostaje de los residuos orgánicos en el que ya están participando siete familias que portan sus residuos orgánicos al avicompostero del gallinero comunitario y recogen a cambio los huevos. J. Alberto Bretones, miembro del grupo de transición, calcula que en un año han ahorrado una tonelada y media de residuos orgánicos a los servicios de limpieza (Bretones, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017). El objetivo a la larga es tener un espacio

municipal de compostaje, con compostera y trituradora, implicar a todo el pueblo, y usar el compost para la regeneración de suelos y la agricultura.

- Proyecto de bioconstrucción: actualmente realizado el domo, primer edificio de bioconstruido con paja y adobe. En proyecto varios más con distintas técnicas.
- Conversión a agroecológico de parte de los agricultores.
- Proyecto de instalación de generador eólico y placas solares (aún en proceso) para dotar de electricidad al edificio del domo y con el objetivo final de ser autosostenibles energéticamente en todo Almócita.
- Fomento de la movilidad sostenible: 24 ediciones del día de la bici. Se plantea como un evento lúdico y familiar, centrado más en la concienciación que en lo deportivo.
- *Ecoencuentros I y II* (2016 y 2017) coorganizados con la asociación Trotamundos.

#### Medidas para el aumento de la resiliencia:

- La Noche de los Candiles beneficia a toda la comarca copando los alojamientos hoteleros en 30 km a la redonda y creando lazos con los pueblos vecinos con un concepto de turismo cultural de cercanía.
- Banco de tierras: gracias a la cesión de tierras, nuevos agricultores como Matías se instalarán pronto en la población.
- Apuesta por turismo sostenible, ético y activo (club de senderismo de Almócita, escalada, bicicleta de montaña) como fuente de conocimiento externo, de disfrute con la naturaleza y también de atracción de otro perfil de turistas al municipio, sin perder la identidad del pueblo ni convertirlo en la única fuente de ingresos. Carriles bici entre los pueblos, tres rutas de bicicleta de montaña homologadas, cuatro rutas de senderismo homologadas por la Federación Internacional.
- Organización de la travesía de resistencia de la Federación Andaluza de montaña. Se ha elegido este tipo de prueba por ser solidaria, colaborativa, primando el trabajo en equipo por clubes por encima de la competitividad a nivel individual, lo cual, encaja

con el perfil del Ayuntamiento de Almócita, declaran.

Los siguientes indicadores que nos otorgan pistas sobre el aumento de la resiliencia están seleccionados del *Compendio de iniciativas de transición*, (Brangwyn *et al.*, 2010, pp. 26-27):

- Porcentaje de alimento producido localmente: La mayoría de las familias disponen de su propio huerto para nutrir el núcleo familiar y, para las personas que no tienen tierras, se ha habilitado el huerto comunitario y se dispone también del banco de tierras. Además, el huerto comunitario dispone también de un gallinero común del que se alimentan y hacen cargo actualmente siete familias.
- Número de empresas de propiedad local: El Ayuntamiento dispone de dos locales para servicio de bar, un camping y un restaurante municipales que se licitan. En concreto el alquiler del restaurante puede reducirse hasta en un 45% si se cumplen las siguientes condiciones:
  1. comprar a los agricultores locales
  2. estar empadronados y residir en el municipio
  3. disponer en la carta de una parte vegana
  4. contratación local
  5. productos ecológicos
- Cantidad de materiales de construcción renovables: Cuentan con un edificio construido con paja y adobe (domo) para la realización de talleres y tienen en proyecto realizar otros con superadobe, domos de madera para alojamientos del camping, adobe y tapial que se sumen al proyecto de Ecomuseo global.
- Distancia media a la escuela por parte de los estudiantes de la población: A pesar de su escasa población, Almócita no ha querido prescindir de su propia escuela. Al asociarse con los pueblos vecinos de Padules, Illar, Instinción y Rágol pueden disfrutar de un colegio rural con aulas comunitarias en cada población entre las que rota el

135 Guadalinfo es una red 100% pública de centros de acceso ciudadano a la sociedad de la información en Andalucía. Cuenta con alrededor de 800 centros físicos enraizados en sus comunidades y con 800 Agentes de Innovación Local al frente que conocen las necesidades de su más de un millón de usuarios. Para más información véase: <http://www.guadalinfo.es/que-es-guadalinfo>

profesorado, lo cual evita desplazamientos de los nueve niños actuales a otras poblaciones. En su lugar, son los profesores especialistas los que rotan entre varios pueblos.

- Proporción de residuos compostables y compostados realmente: El Ayuntamiento tiene la intención de introducir en los negocios locales de su propiedad (camping y bares) materiales compostables para evitar todo tipo de plásticos. De hecho, han comenzado a utilizar platos y cubiertos en sus eventos comunitarios como en la pasada celebración del día de Andalucía en 2018 y se prevé también incorporarlos en los próximos festivales. Las familias implicadas en el gallinero comunitario se comprometen a incorporar estos residuos al avicompostero. También se van a repartir en 2018 las primeras papeleras para residuos orgánicos compostables.

#### Acción local y colectiva:

- Tejido asociativo: la población cuenta a pesar de su pequeño tamaño con varias asociaciones y centros representados también en el grupo de transición como: la Asociación de Mujeres, el centro Guadalinfo<sup>135</sup>, la asociación El Árbol de la Vida y la asociación Trotamundos con su grupo de consumo Trotahuertos.
- El pueblo dispone de dos tipos de rutas guiadas. Una audioguía, producto de un programa del plan turístico de la Alpujarra almeriense, que trata de compensar la ausencia de oficinas de turismo en las localidades alpujarreñas; y otra ruta más personal, sensorial y cercana que la anterior, ideada y guiada por Sergio Pineda en directo, a solicitud de cualquier visitante, para poner en valor los diferentes espacios que se están trabajando desde hace años y que se adapta a los diferentes eventos. (Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017). Varios grupos de colegio han visitado el pueblo, y en su recorrido se les informa de la conciencia municipal al respecto de la sostenibilidad entre otros temas.
- Proyecto de horno comunitario con adobes tradicionales que está en la fase inicial de elaboración de adobes a finales de 2017.
- La apertura e implicación activa de los habitantes en las diversas actividades revitaliza la población y facilita el éxito de las mismas: La Noche con Alma, La Noche

de los Candiles, la escultura del árbol de la música, los murales colaborativos, el día de la bici, el belén de crochet entre tantas otras.

### 3.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Como hemos mencionado, los problemas de despoblación y el rechazo del Ayuntamiento de Almócita a refugiarse en el recurso de la urbanización, han conducido a esta población hasta la transición a la sostenibilidad. Fueron unos recientes pobladores, Paco García y Eva Ramírez, los que identifican los pasos —que sus habitantes ya llevaban años dando de modo intuitivo— como característicos de los pueblos en transición. Así introducen el término y se inicia en 2015 el grupo que hoy en día participa de los siguientes proyectos junto al resto de habitantes:

#### 3.3.1 Festival La Noche con Alma

Este festival es el contexto donde surgen y se desarrollan las actividades artísticas colaborativas de Almócita. Nace como resultado de un campo de trabajo internacional propuesto por el grupo de terapia Gestalt Cetha<sup>136</sup> en 2009 y dirigido por José Valdivia (actualmente gestor de La Noche con Alma). El motivo: preparar el pueblo para acoger en 2010 el Festival de Música Tradicional de las Alpujarras. Le seguirán otros dos campos de trabajo en 2010 y 2011, todos financiados por la Junta de Andalucía. En ellos participan voluntarios de diversos países de procedencia organizados por monitores locales como la artista Celia Coe o Eva Ramírez entre otros. En todas las actividades se buscó y contó con la implicación de los habitantes y llevar el arte a las calles es uno de los pilares y germen de La Noche con Alma (E. Ramírez y J. Valdivia, comunicación personal, 2 y 4 de abril de 2018). El encuentro, que se realiza la última semana de julio, agrupa acciones artísticas en el espacio público, actividades circenses, poesía y música. Durante el festival, al que acuden unas mil personas, se pintan poemas de autores famosos o bien de habitantes del pueblo



Imagen 25. Cartel del VII festival de La Noche con Alma. Fuente: Ayuntamiento de Almócita.

136 Véase en: <http://ceha.es/>

y murales colaborativos en las fachadas.

Además se organizan talleres de poesía, canto y danza entre otros. El grupo Cetha es el encargado de seleccionar a los artistas invitados basándose en criterios de cercanía y nuevos talentos. El Ayuntamiento asume los gastos de estancia y materiales de los artistas invitados y solicita a cambio que la temática de los murales esté relacionada con Almócita, su naturaleza o el entorno del pueblo. Mostramos a continuación una selección de estas obras:



Imagen 26. Mural Almócita: trabajo colaborativo realizado durante el campo de trabajo en 2009. Fuente: Fotografía de la autora 2017.



Imágenes 27 y 28. Detalles del mural colaborativo realizado durante el campo de trabajo en 2009. Fuente: fotografías de la autora 2017.

**Mural Almócita:** orquestado por Cetha y dirigido por Valdivia, colaboran artistas como Coe, voluntarios de otros países implicados en el campo de trabajo y vecinos. Pineda considera este proyecto y la participación de los artistas y colaboradores como «fundamental para el proyecto global que tenemos hoy en día. Ese proyecto que le dio el toque artístico al campo de trabajo es la cuna de todo lo demás» (Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017). A partir de la experiencia de realizarlo, se proponen otros espacios y surge el proyecto de la poesía en sus fachadas. Es uno de los murales más llamativos por tener varias técnicas —incluyendo el tejido de un tapiz con trapos donados por los habitantes— pero al no haber realizado un tratamiento de consolidación previo se está perdiendo.

**Mural vista del pueblo:** Realizado en 2012 por Miguel Ximénez y Gabriella Berlilgeri, en colaboración abierta con los vecinos y visitantes durante la Noche con Alma, aunque el diseño original era de Ximénez.



Imagen 29. Mural con vista general del pueblo y poesía. Fuente: fotografía de la autora, 2017

**Mural homenaje a la mujer rural:** Realizado por el grafitero Moxaico<sup>137</sup> (pseudónimo del artista Daniel Fernández), en colaboración con las vecinas de Almócita a propuesta del Ayuntamiento. Una asamblea de mujeres decide los motivos e ideas que quieren representar y Moxaico elabora tres propuestas de las que escogen una, añadiendo algunas modificaciones.



Imagen 30. Mural homenaje a la mujer rural. Fuente: Sergio Pineda 2018.

Otros murales son: el homenaje a la uva de barco (2010) y los trabajos de grafiti del artista Sovri: *Abejaruco* (2015), *En un lugar de Almócita* (2016) y *La niña* (2016).

**Poesías:** Hasta diez poesías jalonan las calles de Almócita. La mitad de ellas, de autores reconocidos, y la otra mitad, de los propios habitantes. Son los mismos autores los que dibujan su poesía en las fachadas seleccionadas o bien con ayuda de otros vecinos y organizadores del festival La Noche con Alma. Cada edición se pinta una al menos.

### 3.3.2 Árbol de la música

Este proyecto realizado también con el campo de trabajo en 2011, trató de rescatar al habitante más anciano de Almócita: un acebuche de 300 años. El árbol se debía trasplantar para



Imagen 31. Una de las diez poesías que jalonan las paredes de Almócita. Fuente: fotografía de la autora, 2017

138 Grizedale es un bosque en el distrito de los lagos en el Norte de Inglaterra, donde diversos artistas han diseminado hasta cuarenta esculturas *site specific* desde 1977 que pueden visitarse a pie o en bicicleta. Véase <http://www.grizedalesculpture.org/>

permitir la construcción de la nueva carretera pero no sobrevivió. Sin embargo, en honor a su longevidad y con la intención de honrar al bosque mediterráneo, se propuso darle un nuevo uso artístico por el grupo de trabajo. Actualmente es una de las piezas artísticas más queridas y, a lo largo del año, acoge las celebraciones del día del árbol y el taller de meditación y yoga para niños en noviembre, dentro del festival Almomed Medita por los Buenos Tratos. El viento abundante en este punto y los juegos de los niños, dan vida a los numerosos instrumentos musicales que cuelgan de sus ramas.



Imágenes 32 y 33. Escultura Árbol de la música con instrumentos musicales en Almócita y su equivalente en el bosque de Grizedale llamado Clockwork Forest (bosque de mecanismos). Fuente: Fotografías de la autora, 2017 y 2016 respectivamente.

Encontramos en nuestra estancia de investigación en Escocia una obra relacionada con ésta en el famoso parque de esculturas en el bosque de Grizedale<sup>138</sup> realizada por el colectivo de

artistas londinense Greyworld<sup>139</sup>. En el caso de la obra de Almócita, aunque más sencillo en su diseño, presta mayor libertad de interacción y opciones a la creatividad: el simple viento puede activar la obra que cobra vida por sí misma, y/o bien una o varias personas pueden activarla a la vez y crear música diversa e irrepetible. De este modo el público se siente atraído en repetidas ocasiones por esta escultura escuchando un resultado diferente cada vez. Se trata, pues, de una obra cambiante que mantiene unido a la vida del pueblo un habitante arbóreo muerto.

### 3.3.3 Festival La Noche de los Candiles

Se trata de un festival de música pagana de un fin de semana de duración que comenzó como una acción de protesta y concienciación sobre el consumo eléctrico en 2011 y se ha convertido en el festival de mayor afluencia. Durante su celebración, se realiza un apagón generalizado toda una tarde y el pueblo se adorna con iluminación de velas y candiles. Entre las actividades de este encuentro (talleres de reciclaje y música, visitas guiadas, conciertos, mercadillo, danzas) destaca el encendido de la pieza artística *el Candil más grande del mundo*, obra considerada principal pieza escultórica de la población y realizada por el herrero y habitante: Francisco García.



Imagen 34. El candil más grande del mundo. Fuente: Fotografía de la autora 2017.

139 La obra data de 2011 y también aún música, árboles e interacción humana. En varios árboles se instala un mecanismo a modo de caja de música. Cuando los paseantes giran alguna de las varias llaves, generan una melodía que se puede escuchar desde las ramas durante unos segundos. Esta obra permanente también instalada al aire libre, fue encargada por la Comisión Nacional Forestal. Véase <http://greyworld.org/>



Imagen 35. Cartel del festival de la Noche de los Candiles. Fuente: Ayuntamiento de Almócita

140 Véase proceso de creación en: <https://www.youtube.com/watch?v=bdUOKLxj8is>



Imagen 36. Coe en Almouseum. Fuente: Fotografía de la autora 2017.



Imagen 37. Fragmento extraído del video de Almouseum.

### 3.3.4 Almouseum, arte en la calle y Voces con historia

Almouseum<sup>140</sup> es un museo al aire libre situado en las calles de Almócita y producto de la convocatoria artística de la Diputación de Almería *Alnomalía* 2016-2017. Las cajas metálicas que lo forman se pueden abrir para acoger diversas exposiciones de fotografía. Actualmente exhibe la colección fotográfica *Voces con historia*. Esta primera exposición se basa en una obra colaborativa anterior que hunde sus raíces nuevamente en los campos de trabajo. La artista Coe, encargada por entonces de la sección de difusión y desarrollo del campo de trabajo, propone virar el enfoque desde el estudio de la influencia del Festival de Música Tradicional de las Alpujarras, hacia el rescate de las tradiciones y la sabiduría del pueblo. Para ello realizan numerosas entrevistas a mayores de 75 años que representan aproximadamente el 70% del pueblo, es decir, de unas sesenta a ochenta personas. También toman cientos de fotografías en situaciones cotidianas, en blanco y negro, que luego serán retocadas con un detalle de color. Esta multivocalidad se recoge en numerosos escritos que fueron reservados hasta la convocatoria de 2016-2017. El recorrido fotográfico es fruto de las conversaciones que recogieron anécdotas, charlas, tradiciones, costumbres, curiosidades y refranes. Se seleccionaron algunas de las fotos más significativas donde sus habitantes se abren al mundo para acoger al visitante. Todo un homenaje a aquella generación narrado por sus mismos protagonistas.



Imagen 38. Fragmento extraído del video de Almouseum realizado por Coe con imágenes de Ana Morales Ibáñez. Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=bdUOKLxj8is>

### 3.3.5 Domo

En Almócita consideran este espacio como una obra artística y planean realizar una exposición de su construcción. Formará parte del Ecomuseo global en el que las piezas fundamentales son la ecología y el arte. El edificio está pensado para la conexión con la naturaleza, talleres de yoga, meditación y terapias alternativas de uso público. Ha podido realizarse gracias a la financiación del Ayuntamiento y el apoyo del Programa de Empleo Rural (PER) de la Junta de Andalucía.



Imágenes 39, 40 y 41. El exterior e interior del domo. Fuente: Fotografías de la autora, 2017

141 Véase en: <http://www.ideal.es/almeria/provincia-almeria/almocita-culto-candil-20180504130659-nt.html>

142 Véase en: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=36&v=1sbU46Zg3Qo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=36&v=1sbU46Zg3Qo)

143 Véase en: <http://www.iaph.es/web/canales/formacion/cursos/Redactivate/almocitaentransicion.html>

### 3.4 ANÁLISIS

#### 3.4.1 Participación

La participación, al menos como espectadores, es alta y diversa en todos los proyectos. Incluso las personas de avanzada edad demuestran un inesperado interés en las nuevas actividades, declaran Coe y Pineda. La colaboración ha abarcado todas las categorías de Lacy en función de cada proyecto, a excepción del tipo seis (público del mito y la memoria). Por ejemplo, en los campos de trabajo que dan lugar a los murales y las poesías, los vecinos e invitados al grupo de trabajo inicial decidieron en común dónde intervenir, qué hacer y posteriormente qué pintar y, por tanto, los podemos considerar en la categoría uno: decisores y promotores desde el inicio. Además los habitantes colaboraron en su diseño (tipo dos) y ejecución (tipo tres) y por supuesto son parte del público espectador (tipo cuatro). En cuanto a los murales, encontramos todas las posibles combinaciones, los hay que se hacen en colaboración total entre vecinos y artistas desde el diseño (tipo uno) a la ejecución (tipo tres) —como el mural del campo de trabajo—, los que se diseñan previamente pero se ejecutan con participación vecinal (murales de *La mariposa* y *Vista del pueblo*), los que son diseñados en colaboración con el pueblo (tipo uno y dos) pero ejecutados por artistas (mural del *Homenaje a la mujer rural*) y otros en los que el pueblo es solo espectador y los artistas lo realizan (Mural *En un lugar de Almócita*). Respecto al público de los medios de masas, La Noche con Alma o la Noche de los Candiles son acontecimientos conocidos en la comarca, seguidos en las redes sociales, las agendas de ocio comarcales y los periódicos provinciales como El ideal<sup>141</sup>. Pero además, durante el resto del año numerosos visitantes acuden a visitar sus fachadas, ya que aparecen difundidas en varios blogs de senderismo y videos de *youtube*<sup>142</sup>. A nivel oficial también la Consejería de Cultura se ha hecho eco de sus acciones artísticas<sup>143</sup> en el I Encuentro Patrimonio de Proximidad.

Respecto a la exposición *Voces con historia* del Almouseum, la participación de los habitantes era el material en sí de la obra, por lo que fue crucial e imprescindible su colaboración, y se puede entender, en ese sentido, como del tipo uno (origen y responsabilidad). Aunque a nivel individual, realmente la no participación de algún miembro no habría impedido el desenlace de la obra, como define el tipo dos (colaboración y codesarrollo). En cambio, la ejecución ha corrido en su mayor parte por la artista y cuenta con espectadores y el público de los medios de masas

que pueden seguir su montaje en *youtube*<sup>144</sup>.

En conclusión, podemos decir que Almócita destaca, respecto a las obras artísticas analizadas en otros grupos de transición, por lo participativo de sus acciones que invitan a todo el pueblo a tomar parte y consigue su implicación. Podemos afirmar que es el más participativo de todos los ejemplos estudiados dentro de la Red de Transición española.

#### 3.4.2 Puntos de tensión y puntos clave

La financiación es un punto clave aunque no imprescindible, para desarrollar cualquier proyecto. Por lo general, Almócita es un municipio con bajo presupuesto y declaran tener dificultades para encontrar artistas que acudan, ya que solo pueden hacerse cargo del alojamiento, transporte y materiales. La inversión ha sido básicamente municipal aunque dependiendo del proyecto ha recibido el aporte de:

- Campos de trabajo 2009, 2010 y 2011. Financiados por la Junta de Andalucía.
- En La Noche con Alma, en 2017, por primera vez, se ha conseguido financiación por micromecenazgo a cambio de inscripción en talleres de poesía o danza.
- En la Noche de los Candiles colabora La Diputación de Almería.
- En el Ecoencuentro colaboran la asociación trotamundos con la mitad del presupuesto y una pequeña inversión de la Diputación de Almería para publicidad.
- El proyecto de Almouseum ha contado con la financiación de la Diputación de Almería al ser seleccionado en el proyecto *Alnomalía 2016-2017* con 4.100 €.
- El domo ha contado con la ayuda del programa PER de la Junta de Andalucía.
- Por último la concejalía de turismo ya ha mostrado interés en mencionarlos como referente de recursos turísticos de nueva creación incluyéndoles en sus publicaciones.

Un punto importante de tensión observado en otros grupos de transición es la colabo-

144 Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=bdUOKLxj8is>



ración con la administración pública. En este caso el denominado *efecto teflón* de Lacy no ha tenido lugar, sino todo lo contrario. Es precisamente el Ayuntamiento quien ha sido el principal impulsor de las actividades artísticas y en pos de la sostenibilidad. Por tanto, las críticas hacia la colaboración con las administraciones públicas de otros grupos ecologistas o las reticencias de muchas iniciativas de transición a iniciarlas, contrastan con el caso de Almócita, que debe gran parte de su éxito al impulso del equipo municipal.

Un reto común a la hora de la creación colaborativa es el equilibrio entre colaboración-estética y ética. La artista Coe explica, por ejemplo, que ha debido enfrentarse a los requerimientos de algunos paisanos en relación a la localización en el espacio expositivo de las fotografías de *Voces con historia*. No obstante, los criterios estéticos y artísticos han prevalecido, aunque admite haber tenido que jugar un papel de liderazgo creativo y tomar decisiones por el bien de la estética de la obra, tales como renunciar a las cartelas.

### 3.4.3 Intención

Para valorar adecuadamente estas obras artísticas en su contexto es útil conocer las intenciones con las que fueron planificadas. Podemos decir que ha habido propuestas con una intención clara y definida desde el inicio, como en el caso del domo o el candil más grande del mundo, y otros casos en los que la intención inicial ha evolucionado y crecido de la mano de los artistas y colaboradores como en *Voces con historia*, el *Árbol de la música* o en *La Noche con Alma*. En cualquier caso, declara Pineda, los resultados han superado sus expectativas. En general, la postura del equipo municipal al respecto de sus propósitos es clara: luchar contra el despoblamiento y atraer a nuevos habitantes con un programa global atractivo encaminado a la sostenibilidad. Todos los proyectos, declaran, han de tener una base ética de respeto al medio ambiente y las tradiciones (Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017). Cuando se solicita la colaboración de artistas, se insiste en que se adapten a estas intenciones, respetando la personalidad propia de cada invitado. Respecto de las intenciones particulares de cada proyecto o artista, podemos decir que son diversas, pero se pueden resumir en las siguientes: desarrollar la visión del pueblo, atraer al público, estimular la imaginación, reforzar la identidad, embellecer, crear comunidad, conectar, restaurar el entorno construido, empoderar, agitar, de-

nunciar, celebrar, construir consensos, concienciar, crear espacios de conexión, mostrar alternativas reales y servir de proyecto piloto.

En el caso de la artista entrevistada, Coe señala su voluntad en *Voces con historia* claramente: dar voz a las personas más ancianas del pueblo para valorar su pasado como fuente de conocimiento y antecedente del pueblo. Considera que la implicación del público en la obra puede contribuir a la transformación social y resalta por ello el objetivo cumplido de hacer que a los jóvenes les resuene la voz de los mayores. Afirma que el resultado ha sido acorde con las intenciones iniciales, pero no ha sido medido. En su práctica artística trata de seguir criterios de sostenibilidad, pero sus obras no se enfocan directamente a la concienciación o la transición a la sostenibilidad. Por tanto, su aporte hay que entenderlo dentro del conjunto general de proyectos de Almócita que sí busca un modelo de desarrollo diferente.

### 3.4.4 Efectividad

En nuestro estudio de Almócita hemos realizado una visita, observaciones, siete entrevistas y dos encuestas. Realizaremos este análisis mediante los datos extraídos de la visita y las entrevistas, pero sin haber tenido ocasión de encuestar a la población ni participar en sus actividades. Es por ello que no podemos ofrecer una lectura profunda de las implicaciones o la transformación del comportamiento y actitudes de los participantes, pero sí una idea general aproximada.

Respecto al impacto de las obras artísticas en esta comunidad, podemos decir que, en especial el proyecto artístico inicial del campo de trabajo, fue el germen de otros proyectos como *La Noche con Alma* y la poesía. En opinión de Pineda a nivel general: «si ha habido un cambio en la actitud, la forma de mirar, la forma de pensar, en la forma de escuchar. Yo sí pienso que ha habido un cambio en la forma de valorar el propio pueblo, [...] A través del arte se ha sabido revalorizar rincones patrimoniales que lo eran en sí, una calle con la fachadas blancas, con las flores,...» (Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017).

La asimilación de otros conceptos más relacionados con la sostenibilidad no se han medi-

145 «Los niños de aquí, cada vez más, tienen idea de los conceptos de reciclaje, de la agricultura del vecino y de la agricultura con cariño y de los espacios artísticos diferentes, de aprender a mirar. Para ellos no es raro ver un dibujo en una fachada, para ellos no es raro leer una poesía en la calle. Yo creo que son como pequeñas dosis de cultura que se le van metiendo y que después afianzan su identidad» (Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017).

do, pero Pineda hace una observación curiosa. En su opinión, están trabajando con la tradición, pues realmente las personas mayores siempre han tenido un estilo de vida sostenible en el pueblo. Por ejemplo, en relación a los residuos orgánicos, cada familia los aprovechaba para su pequeño corral particular. Ahora se les vuelve a solicitar que hagan lo mismo pero para un bien común. En el caso de los jóvenes, Pineda cree que están contribuyendo a cambiar levemente el concepto educacional dentro de sus límites<sup>145</sup> (Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017).

En cuanto a los resultados más patentes, podemos destacar que gracias a todas las medidas adoptadas por el Ayuntamiento dirigidas hacia la sostenibilidad, han atraído a cinco familias para instalarse como el caso de J. Alberto Bretones y Francisca Alpañez, (técnico deportivo y profesora de yoga respectivamente), miembros del grupo de transición desde su inicio y fundadores de la Asociación Árbol de la vida. Buscaban una nueva sede para su asociación acorde a sus valores y comentan:

*Nosotros estábamos viviendo en Almería y buscando un entorno rural que fuese en esa línea; no solamente el irte a la naturaleza, sino que tuviera esos valores, así que estuvimos viendo muchos pueblos de Almería de distintos sitios hasta que nos hablaron de Almócita. Vinimos aquí a hablar con Paco (alcalde) y vimos que la idea que nosotros teníamos la tenían ellos aquí, o sea, ellos estaban en la misma línea intentando llevar hacia delante todos esos proyectos (F. Alpañez, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017).*

También es el caso de Paco García (Alcalde actual) y Eva Ramírez junto a su hija, que buscaban una sede rural para su grupo de consumo. Para Pineda, sin duda, el perfil ético que están desarrollando sus proyectos es la clave que asienta a estos nuevos habitantes, pero la imagen estética del pueblo constituye la primera fase de atracción de la localidad: «lo primero es que en Almócita te enamoras porque es muy bonito, los suelos, el arte, todo lo que hay» (F. Alpañez, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017).

Otros resultados materialmente constatables son: la mayor visibilidad de los rincones del

entorno urbano, la restauración de espacios y fachadas abandonadas o descuidadas y la mejora inconsciente<sup>146</sup> de la limpieza de las mismas. Pineda observa un cambio en la actitud de los habitantes desde las primeras intervenciones murales que se veían como ajenas y extrañas, a la actualidad, que se ha activado el ofrecimiento de los vecinos a acogerlas (Pineda, comunicación personal, 28 de marzo de 2018). A consecuencia de lo anterior, observa Pineda, incluso se ha fomentado el debate artístico entre los vecinos.

En lo que atañe a las cuestiones ecológicas, se ha incrementado el número de interesados en las mismas, no solo por los nuevos pobladores, sino también por los agricultores oriundos, que han comenzado a interesarse por la agroecología. Así mismo, 30 familias se han unido al proyecto de compostaje de residuos orgánicos.

En general, las iniciativas que se han tomado tienen un gran valor como relato positivo de cambio, puesto que son extrapolables a otras poblaciones rurales. A la par, los proyectos que se plantean tienen en su mayoría efectos a largo plazo, son susceptibles de crecer y evolucionar en cada contexto de modo distinto. Almócita seguirá embelleciendo sus calles y ganando atractivo con cada festival de La Noche con Alma, cada exposición en el Almouseum o cada mural. La línea ética que desarrollan con construcciones como el domo y las que vendrán, o el proyecto de compostaje seguirá atrayendo a nuevos pobladores en consonancia. El Ecomuseo global que planean que acoja muchos de estos proyectos y otros nuevos (parque de esculturas, bosque mediterráneo, parque de arbustos amadrinados y otros en proceso) será un escenario demostrativo perfecto de como arte y sostenibilidad pueden impulsarse mutuamente.

### 3.4.5 Estética y ética

Ya hemos comentado en el apartado sobre la intención, que el equipo municipal presta mucha importancia a la base ética de respeto al medio ambiente del proyecto. Sin embargo, admiten que aún deberían incorporar medidas de reducción y medición de la huella ecológica. Según Pineda, la prioridad en la creación de proyectos es el contenido, pero la parte estética es también fundamental: «yo creo que es totalmente incomprensible Almócita con el proyecto actual, sin esos toques artísticos». Por ejemplo, cita el proyecto de panel solar y generadores

146 Los vecinos parecen encontrarse ahora más motivados a mantenerlas en buen estado ya que sus fachadas ahora son parte de su identidad.

147 «Una anécdota muy graciosa es que, [...] en la noche de los candiles, tenemos un perfil muy peculiar de música. Música pagana, antigua, música compleja de escuchar muchas veces, y para nosotros no tanto, pero para la gente de ochenta años es muy compleja. Y además normalmente van asociados a estéticas un poco diferentes: la barba negra, larga, tatuajes, de negro, [...] complejo, es un tema complejo para este pueblo. Bueno pues mujeres de ochenta y tantos años nos han llegado a decir a mí: “oye los de la barba estos con los tambores tan raros, ¿cuándo vienen? Que tengo yo ganas de escucharlos, que hace tiempo ¿no? ¿Cuándo tocan?” [...] Entonces ese tipo de detalle —que no se pone en ningún libro digámoslo así— es lo más importante, porque estas abriendo espacios. Entonces yo creo que a través de todas esas cosas se ha conseguido que el municipio sea peculiar en ese aspecto y sea cariñoso. Pues por ejemplo, me han contado anécdotas [...] de los primeros encuentros de yoga, [...], que son unos encuentros en silencio. [...] Entonces tú imagínate por un instante, por aquí la gente andando [...] pues había una actitud de respeto y es una cosa que no es fácil entender» (Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017).

al que van a dotar de un recubrimiento artístico aún por realizar. Aun siendo prioritarios los generadores eléctricos, afirman que no renunciarían al lado estético del proyecto.

Respecto a la atmósfera y el espacio estético, dentro de las dinámicas de creación en Almócita, el equipo organizador de los diversos festivales hace hincapié en su interés por crear un ambiente agradable, de respeto y cariñoso con los artistas invitados. Diversas anécdotas que Pineda señala<sup>147</sup> ponen de manifiesto como la diversidad de habitantes acoge con avidez las manifestaciones artísticas. El hecho de que tanto los niños, como los mayores participen (aún a riesgo de perder calidad técnica)—ya sea como público espectador en conciertos, pintando los murales o creando poesías— aporta riqueza a las obras y solidez al proyecto global, que se apoya en toda la comunidad, y no solo en unos pocos.

En el proyecto de Almouseum, la artista declara tener un fuerte compromiso de responsabilidad con la estética y, de hecho, solicita al Ayuntamiento participar en la revisión de proyectos que vayan a exponerse en un futuro: «para mí no todo cabe aquí», comenta Coe (Coe, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017). La estética ha de cumplir con ciertos criterios éticos de relación con el pueblo, de contenido, tener una historia de trasfondo. La colaboración tiene valor especial dentro de esa ética como muestra la exposición *Voces con historia*. La artista entiende el modo de realizar la obra (mediante entrevistas distendidas) y su contenido, como parte fundamental de la estética. Su compromiso abarca también la elección de materiales (con ciertos criterios de sostenibilidad), así como la imagen final en blanco y negro y su localización e integración en el delicado contexto de las calles típicas alpujarreñas de Almócita. También hemos resaltado la importancia del diálogo en los procesos colaborativos. Coe confirma la importancia de esos coloquios que ha mantenido con los protagonistas, que le han permitido crear momentos de apertura y recoger «auténticos tesoros» de información. Así mismo, manifiesta la influencia que la calidad de la conversación ha tenido en el resultado fotográfico haciendo que sea mucho más natural, mucho más real (Coe, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017).

La elección de exponer el trabajo artístico en la calle es una declaración de intenciones. Por un lado acoger al visitante, abrirle las puertas a su intimidad, a su historia, a sus emociones plasmadas en la poesía y las imágenes. Por otro, dinamizar el espacio público, valorar y honrar a la mayor parte de la población que es de avanzada edad, darles un motivo para salir de casa. El marco de trabajo no podía ser otro que la propia comunidad.

La imagen del proyecto ha respondido a la intención estética y ética. Como artista, Coe considera importante el equilibrio entre ceder y mantenerse firme, pero sin dejarse llevar por las peticiones de los lugareños en cuanto a la estética o el sentido de la obra. Por otra parte, los materiales elegidos para el Almouseum están en consonancia con el entorno y con ciertos criterios de sostenibilidad (ahorro de materiales, reutilización y apuesta por lo local).

### 3.4.6 Papel de los artistas y funciones del arte en Almócita

Comenta Neal que, dentro del compromiso optimista del MCT, encuentran múltiples papeles que los artistas juegan como: «los que se arriesgan, disruptores, retenedores de espacio, celebradores, narradores de la verdad, hacedores del fuego, poetas, soñadores, críticos, activadores de atención, solucionadores de problemas, constructores de puentes y creadores de modelos alternativos del mundo» (Neal, 2015, p. 79). En nuestro caso, tanto Pineda como Coe identifican los siguientes roles del arte y los artistas en los diversos proyectos nombrados (Pineda y Coe, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017):

- De liderazgo.
- De atractor del público, llamada de atención.
- Secundario, acompañamiento del proyecto con valor estético, decorativo.
- Transversal, difuso.

Almócita resulta ser el ejemplo dentro de la Red de Transición española donde el papel de la creación artística está más presente y obtiene una valoración más alta. Coe y Pineda identifican las siguientes funciones a nivel general:

FUNCIONES DEL ARTE EN ALMÓCITA	JUSTIFICACIÓN
Ilustrar, representar, comunicar, difundir	Sí, por ejemplo los murales de la hoja de barco ilustran su relación pasada con este cultivo, el mural homenaje a la mujer rural comunica valores de género y el Almouseum representa a la generación más anciana
Concienciar	Sí, con el mural homenaje a la mujer rural se transmiten valores de igualdad de género o el festival de la Noche de los Candiles recalca el ahorro energético por citar algunos ejemplos.
Desarrollar empatía	Sí, la escultura del árbol de la música por ejemplo pretende conectar a las personas con el mundo natural.
Imaginar, desarrollar la visión del grupo, su misión, futuros posibles, utopías o ficciones	Sí, en los campos de trabajo de los que surgen los murales Ayuntamiento y vecinos comienzan a cambiar su visión de Almócita.
Ofrecer soluciones, mostrar alternativas reales o proyectos piloto, laboratorios de pruebas	Sí, el domo o el museo al aire libre son proyectos que consideran artísticos y muestran otras formas distintas a las convencionales de construir y contribuir con la cultura.
Conectar personas y/o lugares, crear comunidad, hacer redes, crear espacios de relación, mediar o facilitar	Sí, ambos festivales que acogen artistas crean una atmósfera de colectividad y un espacio de relación que se sale de la normalidad de Almócita.
Restauración/recuperación del entorno	Sí, en este caso el entorno urbano se ha rehabilitado incrementando el respeto al mismo gracias a los murales en sus fachadas.
Reforzar la identidad, crear símbolos	Sí, las fachadas pintadas son un símbolo mediante el que se identifican los lugareños.
Fomentar la ciudadanía crítica, agitar, denunciar	Sí, sobre todo persiguen agitar la vida en el pueblo.
Empoderar	Sí aunque anecdóticamente. Pineda y Coe creen que, por ejemplo, el Almouseum sirve para dar visibilidad y voz a la tercera edad.
Crear relatos positivos de cambio	Sí, a través de las intervenciones artísticas han creado una historia compartida nueva.
Facilitar la comprensión del mensaje de la ética ecológica aplicándola	Sí, por ejemplo el domo aplica los conocimientos sobre materiales y responde a una ética de compromiso con el entorno.
Conectar áreas alejadas de conocimiento	No lo consideran.

Motor iniciador de un proyecto	Sí, los murales fueron el detonante de un cambio de actitud y refuerzo de identidad que ha devenido en el festival La Noche con Alma y otras acciones en el municipio.
Celebrar	Sí, alrededor de la creación artística han surgido estos festivales de tono celebratorio.
Recaudar fondos	No lo consideran.
Construir consensos	Sí, por ejemplo en cuanto al tema de la lucha contra el maltrato se realiza el proyecto de arte comunitario Homenaje a la mujer rural, entre la Asociación de Mujeres y un artista invitado.
Premiar, agradecer	Sí, lo consideran pero no aportan ejemplos.

Tabla 5. Funciones del arte identificadas por Pineda y Coe en el caso de Almócita. Fuente: elaboración propia.

### 3.5 LA IGNICIÓN Y OTROS PRINCIPIOS DEL ARTE TRANSICIONAL EN ALMÓCITA. CONCLUSIONES PARCIALES.

Como ya adelantamos en la introducción de este caso, de entre las funciones anteriores destacamos en Almócita la función del arte como motor o generador de otras dinámicas o proyectos, lo cual coincide con el principio de ignición del arte transicional. Veamos a continuación si nos encontramos ante un ejemplo de arte transicional y su función de ignición en particular.

1. Intención: Como ya hemos comentado, para nuestros criterios de selección, la intención expresa de los artistas de realizar arte ecológico o de contribuir expresamente a la transición no es un criterio determinante. Para Neal, existe una disposición del artista a crear las condiciones para el cambio, pero tampoco hay necesidad de expresarlo o cumplir un plan previo, sino que se trata más bien de trabajar con apertura a la improvisación y el aporte de otros. No obstante, tanto para Neal como para nosotros, en el trasfondo sí que deben subyacer las cuestiones que la ética ecológica plantea. En este caso, los artistas invitados no tienen la intención expresa de contribuir a la transición, ni tienen esas narrativas en concreto en cuenta a la hora de crear sus obras. Sin embargo, sí existe cierta intención de cambio social en algunas obras, que se manifiesta

con una actitud abierta y que indirectamente contribuye a la transición.

2. Marco: en este caso los artistas no crean el marco sino que es el pueblo quien marca la ruta a seguir.
3. Trabajar con la comunidad: sin duda el trabajo artístico es con, desde y para la comunidad de Almócita.
4. Mediación: En algunas obras, como aquellas donde ha intervenido Coe, sí ha existido esa labor de mediación entre los habitantes y los voluntarios del campo de trabajo por ejemplo, o la Diputación de Almería, financiadora del Almouseum, pero en general, es el Ayuntamiento o el grupo de transición el que cumple el papel de facilitación.
5. Mantener un espacio: Las obras artísticas han contribuido a la mejor imagen del pueblo, han focalizado sus energías en un objetivo común y ahora se sienten más motivados en mantener sus fachadas en buen estado como parte de su identidad.
6. Conexión: La realización de las obras conecta a los lugareños entre sí y con los artistas, en especial en la obra *Voces con historia*.
7. Trabajar desde lo común: en diversas ocasiones Pineda pone de manifiesto los contrastes entre los habitantes y los artistas invitados a sus festivales u obras. Eso no impide el diálogo ni el encuentro, lo cual lleva a despertar el espíritu hospitalario de sus gentes. Por ejemplo, la asociación de mujeres y el grafitero Moxaico salvan sus diferencias trabajando por unos valores en común contra la violencia de género.
8. Colaborar: desde la experiencia del primer campo de trabajo, la colaboración artista-habitante ha sido una constante.
9. Cambio: existe una clara predisposición a cambiar manifestada por ejemplo en el Almouseum o algunos murales que aspiran a influir en la transformación social. Por ello trabajan en colaboración con el pueblo y los miembros del grupo de transición.
10. Ignición: según Pineda y Coe, el arte fue el germen de toda la actividad. Hasta aquí hemos visto cómo Almócita está iniciando su particular y humilde apuesta por el arte en el espacio rural. Su colección es modesta aún, comparada con otras experiencias

de mayor antigüedad como Malpartida o Genalguacil, y otras que veremos en el capítulo cuatro. Pero, ¿qué diferencia la experiencia de Almócita de cualquier otro pueblo volcado en el arte como Fanzara<sup>148</sup>? Para un transeúnte turista en Almócita, resultaría difícil percibir la conexión entre las obras de arte y otras iniciativas como el domo, el compostaje, la agroecología o el banco de tierras. Sin embargo, los efectos de un proyecto no siempre se manifiestan directamente y de forma física. Más allá de lo visible, se hallan las intenciones originarias y los resultados inesperados que han excedido las expectativas iniciales. Lo artístico en Almócita ha resultado ser una chispa inesperada, un motor de ignición que ha activado otras propuestas en la vía de la sostenibilidad, que ha dinamizado el cambio hacia la transición. Tal y como los entrevistados mismos declaran, el arte en sus calles ha dotado de identidad al pueblo, constituyendo ahora su aspecto más llamativo. El éxito de esos otros cambios (domo, proyecto de compostaje, nuevos pobladores, etc.) en la localidad, habría sido distinto sin el efecto cohesionador que ha tenido lo artístico. Pineda llega a considerarlo una *imagen de marca* pero no solo en cuanto al resultado, también en cuanto al proceso de creación colaborativo que implica y que ha despertado una actitud más abierta en sus habitantes. Mientras en Fanzara los artistas son invitados a crear su obra, aquí el artista ayuda al pueblo a crear la suya.

El lugar que ocupa el arte en el proyecto global de Almócita es insustituible, comenta Pineda, pero en nuestra opinión no se puede entender como arte transicional por sí mismo fuera de su contexto, aunque haya sido valioso para empujar otros procesos en línea con la transición. El arte es una herramienta inesperadamente potente para afianzar los cambios, pero no son los artistas quienes lideran o guían ese cambio hacia la transición, sino que sus obras artísticas, en ese contexto concreto, tienen un efecto de ignición. No consideramos que se hayan cumplido todos los principios señalados por Neal (ni la intención ni la mediación) y, sin embargo, el arte es considerado una pieza clave en la dirección de la transición a la sostenibilidad en Almócita. Curiosamente la web de la Red de Transición no menciona en absoluto las obras artísticas de esta iniciativa, pero sí otras acciones como el horno, el gallinero y el huerto comunitarios, etc.

Comenzamos este capítulo comentando la influencia del arte en la creación de comunidad. Todos los encuestados coinciden en señalar que a través de las actividades conjuntas de creación artística en el campo de trabajo, los habitantes tomaban conciencia de que sus facha-

148 Fanzara en la provincia de Castellón, es un pueblo de menos de 300 habitantes que ha visto sus calles poblarse de grafitis a raíz de una protesta contra un vertedero de residuos peligrosos. Con tres ediciones desde 2014, la iniciativa Museo Inacabado de Arte Urbano (MIAU) reúne a más de sesenta artistas internacionales y nacionales. Más información en <http://miau32.wixsite.com/miaufanzara-2016>

149 «Claro, eso trae nuevos pobladores eso está claro, eso es la primera llamada de la persona que viene al pueblo y a partir de ahí empieza a preguntar, empieza a mirar,[...] hay veces que simplemente le llama la atención y después empieza a hacer otras cosas [...] el proyecto de inicio del arte y de la poesía en las calles nos ha dado una identidad. Igual que se conoce el pueblo por la línea de la Noche de los Candiles [...] hay otra línea de trabajo de artistas que lo conocen porque saben que hay cosas expuestas en las calles. O sea que sí ha favorecido porque además eso ha unido mucho para después hacer otros proyectos globales».

das adquirirían notoriedad, lo cual ha despertado un sentimiento participativo y de comunidad muy destacable. Esto nos lleva a preguntarnos si la presencia del arte en el pueblo ha sido un factor para decidir a los nuevos pobladores a instalarse. Pineda opina que sin duda sí<sup>149</sup> (S. Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017). Consultados Alpañez y Bretones — una pareja de nuevos pobladores— confirman lo mismo, puesto que la primera impresión del pueblo es muy impactante y «enamora» al visitante (F. Alpañez, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017). Por otro lado, el perfil ético que Almócita lleva desarrollando ha atraído a pobladores como Matías o Francisco García y Eva Ramírez que llevan colaborando dos ediciones en el Ecoencuentro y por fin se han decidido a instalar su grupo de consumo en Almócita. El motivo principal para ellos es la coincidencia en objetivos y la apertura del equipo municipal. Como ellos dicen «hay Ayuntamientos del sí y Ayuntamientos del no. Almócita es de los del sí» (Pineda, comunicación personal, 29 de diciembre de 2017). De hecho, comparado con el resto de grupos de transición estudiados en España, el caso de Almócita es el único en el que la institución de gobierno está involucrada directamente en la iniciativa de transición. Parece que el respaldo del Ayuntamiento a estas actividades desde dentro y fuera del grupo de transición potencia la participación y por tanto los resultados. Pero, ¿qué aporta esta actividad artística directamente al mensaje de la transición a la sostenibilidad? a raíz de todo este movimiento varios grupos de niños y adolescentes han visitado Almócita, o han participado en talleres de realización de adobe invitados por la Diputación de Almería. Durante estas visitas sin prisa, pero de forma didáctica, se les dan pinceladas sobre la conciencia municipal, declara Pineda.

En conclusión, la aportación del arte en este caso hay que entenderla a nivel de conjunto más que de forma directa, como una forma de impulsar los ánimos para emprender otros proyectos alternativos y atraer a pobladores en línea con la sostenibilidad, que compensen el despoblamiento y envejecimiento.

## 4. EL PAPEL DEL ARTE EN EL MOVIMIENTO DE CIUDADES Y PUEBLOS EN TRANSICIÓN (MCT) EN REINO UNIDO

«Cada movimiento, cada reunión de personas para lograr un cambio positivo, necesita sus banderas, sus íconos. La transición no es una excepción» Rob Hopkins (2016, p. 39).

Como ya se ha mencionado, la mayoría de las publicaciones sobre el MCT se centran en el norte de Europa. Dentro de la abundante bibliografía anglosajona al respecto, encontramos varios textos sobre el papel del arte en la sostenibilidad (Allen *et al.*, 2014; International Institute for Applied Systems Analysis, 2017; Julie's Bicycle, 2010) o la transición en sentido amplio (Neal, 2015); pero ninguna investigación específica como la que llevamos a cabo en esta tesis sobre la presencia del arte en el MCT. La investigación más cercana a nuestros objetivos es la del Instituto holandés DRIFT titulada, «Situando el arte en ARTS»<sup>150</sup>. Explora la conexión entre científicos y miembros de iniciativas de transición a través del arte en Reino Unido, Alemania, Suiza, Bélgica y Hungría. Sin embargo, el matiz que lo diferencia de nuestro estudio es que, en este caso, los artistas son invitados a contribuir al proceso de co-creación con los investigadores para mejorar la conexión entre ambos (científicos y grupos). Pero el acercamiento entre artistas e iniciativas de transición no es un fenómeno previo existente, sino provocado por una subvención de mil euros por cada uno de los cinco proyectos. Las conclusiones destacan que el resultado superó las expectativas en cuanto a mejorar la investigación, conectar y catalizar el cambio, siendo el tiempo (tres meses) y la financiación, los factores limitantes para todos los casos. El estudio destaca el valor del arte como herramienta de compromiso y disseminación de mensaje y resultados. Los investigadores ampliaron su percepción de lo que el arte puede lograr en la mejora de la comunicación con el público, las diferentes metodologías y formas de explorar que pueden adoptarse, la multifacética forma de comprender y actuar de los artistas y su libertad de movimiento de unos métodos a otros. Para finalizar, reconocen la necesidad de incorporar a los artistas en el proceso inicial de investigación para encontrar sinergias y dimensionar más adecuadamente el tiempo y el presupuesto a invertir —evitando tener que recurrir al altruismo—, pero no aportan ningún resultado desde la perspectiva de las iniciativas de transición.

Desde la Red de Transición y su web se pueden extraer algunas pinceladas dispersas al respecto del arte en la transición que han ido aumentando con el tiempo. Durante su evolución desde Kin-

150 Traducción de la autora del original: *Putting Art into ARTS*, dentro del proyecto ARTS que son las siglas de *Accelerating and Rescaling Transitions to Sustainability* (traducido por la autora como «Acelerando y re-escalando la transición a la sostenibilidad») financiado por la Unión Europea, es un proyecto del Instituto holandés para la investigación en la transición (DRIFT) que reúne a investigadores, artistas y profesionales para estudiar el papel y el impacto de las iniciativas de transición en las ciudades.

sale, el MCT—como experimento social (Brangwyn *et al.*, 2010)— ha ido madurando, evolucionando y autodefiniéndose. Si comparamos la primera versión del *Compendio de iniciativas de transición* de 2008 con la última guía de 2016 titulada: *La guía esencial para hacer transición*, comprobamos que algunas de las características que han ido cobrando importancia en este crecimiento han sido: la transición interior, la creatividad y la celebración. Como Hopkins expresa: «Cuando llevas a cabo la transición en tu comunidad, invita siempre a la creatividad, el diseño y las artes» porque «Comienzan conversaciones. Personifican la sensación de que un futuro en transición puede ser más divertido que las alternativas que ahora mismo se ofrecen. Incorporan la posibilidad. Es atractivo» (Hopkins y Thomas, 2016, p. 39). Como ejemplo remarca el éxito más allá de sus fronteras —y de todo pronóstico— que ha tenido el diseño del billete de diez libras de Totnes con la imagen de David Bowie.



Imagen 42. Billeto de la libra de Totnes con David Bowie. Fuente: (Hopkins y Thomas, 2016, p. 39)

La Red de Transición resalta el rol vital del arte en funciones típicas como la sensibilización, la narración, la grabación, la documentación, la comunicación, la inspiración, el desarrollo de visiones

y el desafío (Transition Network, 2010). Pero más allá de contribuir al atractivo de la imagen estética, algunas experiencias de la Red de Transición inglesa nos hacen conscientes de que la acción artística puede ser profundamente emocionante y transformadora. Enfocándonos en obras artísticas de iniciativas de transición anglosajonas que incorporen la participación y el fomento de la cooperación en la comunidad, podemos mencionar la obra colaborativa *Ciudad en transición en cualquier parte*<sup>151</sup> (Ben-Tovim, 2012), (Neal, 2015, p. 97) o la *Tienda de transición de Tooting*<sup>152</sup> (Neal, 2012) con nada que vender pero mucho que ofrecer. Ambas facilitan espacios de diálogo e interconexión nuevos, invitan a imaginar y a buscar nuestro lugar en el mundo que queremos vivir. La artista Ruth Ben-Tovim define su papel en estas propuestas: «Esto es lo que hago, esta es mi práctica, diseñar y facilitar procesos participativos creativos que dejen volar nuestra imaginación, viajes que inviten a las personas a experimentar cómo podría ser realmente vivir en un futuro sostenible, qué papel podrían desempeñar y los pasos que podríamos tomar para llegar allí juntos» (Neal, 2015, p. 98). Como comenta Hopkins es algo más que arte y diseño, se trata de crear puertas de entrada hacia otras alternativas (Hopkins y Thomas, 2016, p. 40).

En todo caso, la actividad artística relacionada con la transición en Reino Unido ha sido profundamente estudiada por la creadora británica Lucy Neal en colaboración con otros autores<sup>153</sup>, lo que les ha llevado a definir el *transitional art* y sus principios, como ya hemos visto en el capítulo uno, apartado 2.3. Neal recopila en el libro *Playing for time. Making art as if the world mattered* hasta 69 proyectos artísticos, aunque la mayoría de ellos no pertenecen a las más de 300 iniciativas de transición de Reino Unido. Remitimos a esta publicación para una visión profunda del papel del arte en la transición desde la perspectiva inglesa, y extraemos de ella uno de los ejemplos más llamativos que cumple nuestros criterios de selección que estudiaremos a continuación.

## 5. ESTUDIO DE CASO: TOOTING TRASHCATCHERS' CARNIVAL

Entre los numerosos ejemplos citados en este libro haremos mención a *Tooting Trashcatchers' Carnival*<sup>154</sup> 2010, realizado por la propia Neal en colaboración con otros artistas y la comunidad de Tooting (Londres), para ilustrar una de las importantes funciones que el arte está cumpliendo en los grupos de transición: la celebración.

151 Traducción de la autora del original: *Transition town anywhere*. Basada en la obra teatralizada de Neal de 2009 *Plan de descenso energético para cualquier parte en dos horas* (*Two Hour Energy Descent Plan for Town Anywhere*), esta obra fue realizada por las artistas Ruth Ben-Tovim, Lucy Neal, Sophy Banks, Jo Hardy, Chrissie Godfrey con la colaboración de Rob Hopkins, en la conferencia de la Red de Transición de 2012 en Battersea (Londres). Durante un día los participantes, bajo las indicaciones de las artistas, imaginaron y crearon un nuevo centro de la ciudad más sostenible y habitable con cartón, hilos y pizarras. La obra es recordada como la pieza con mayor éxito de la Conferencia debido a la red de conexiones y emociones promovidas. Véase en <https://www.transitionculture.org/2012/11/19/the-evolution-and-practice-of-the-transition-town-anywhere-activity/>

152 Traducción de la autora del original: *Tooting Transition shop*. Obra colaborativa de Ruth Ben-Tovim, Ruth Nutter y Lucy Neal 2012. Realizada por encargo de la iniciativa de transición *Transition Town Tooting* (Londres) para el Festival de arte *Wandsworth*. Financiada por *Wandsworth Big Society* y *Cultural Wealth Fund*, constituye el octavo encuentro de este tipo desde 2003. En esta «tienda» las artistas crean el espacio para fomentar la interconexión entre los habitantes del barrio que podían reflexionar sobre sus vidas, recordar sus pasados, conectarse e imaginar su futuro. Véase el video de Emilio Mula <https://vimeo.com/48938206> o <http://transitiontowntooting.blogspot.com.es/p/tooting-transition-shop.html> o <http://www.encounters-arts.org.uk/index.php/tooting-transition-shop-2012/> para más información.

153 «Hasta 58 “artistas transicionales” en este libro muestran cómo se pone en marcha» (Neal, 2015, p. 76) Traducción de la autora del original: «Until “58 ‘transitional arts practioners’ in this book show how this plays out».

154 Aunque se usará su nombre original en inglés abreviado *Trashcatchers' Carnival* en adelante, se apunta aquí la traducción de la autora: *Carnaval de recogedores de basura de Tooting*.

155 Con esto nos referimos a trabajar con nuestros valores, creencias e historias personales que determinan nuestro comportamiento individual y colectivo. Pueden incluir tanto acciones de *mindfulness*, meditación y autoconocimiento como actividades de grupo de facilitación, evaluación, reflexión, debate y resolución de conflictos entre muchas otras.

156 Véase en <http://transitionnetwork.org/resources/action-reflection-cycle-inner-transition-guide/>

157 Véase en <https://transitionnetwork.org/resources/putting-annual-celebration-guide/>

## 5.1 EL ARTE EN LA FUNCIÓN DE CELEBRACIÓN EN LOS GRUPOS DE TRANSICIÓN

Una de las claves de la estabilidad de los grupos de transición es trabajar la transición interior<sup>155</sup> de sus miembros. Habitualmente el carácter voluntario de su implicación, los diferentes ritmos de vida y los picos de intensa actividad favorecen que surjan conflictos y algunos miembros abandonen. Es también bastante común que los grupos pasen más tiempo haciendo y planificando que evaluando su trabajo como grupo, reflexionando sobre los logros conseguidos o celebrándolos. Es por ello que desde la red *transition network*, han elaborado una guía para ser conscientes de esta tendencia y aprender a integrar el descanso, la reflexión<sup>156</sup> y la celebración<sup>157</sup>. La experiencia de Hopkins en los últimos diez años en transición concluye que: «Reflexionar sobre lo que tu grupo está haciendo y celebrar lo que habéis conseguido es una parte esencial de la transición» (Hopkins y Thomas, 2016, p. 41). Así, la dinámica habitual del grupo soñar-planificar-hacer ha de completarse también con una importante fase de celebración que nutra a los individuos emocionalmente. La intervención artística tiene la capacidad de responder a esa necesidad de comunicación de las emociones, así como aunar información y reflexión desde una perspectiva sensible que contemple toda la diversidad de visiones. Además, ya mencionamos en el capítulo uno que el relato o la experiencia vivencial estéticamente atractiva nos emociona, y posee mayor poder empático que las cifras y estadísticas (Slovic y Slovic, 2005). Por tanto, tiene además el potencial de atraer a nuevos participantes. Por estos motivos, entre otros, la intervención artística en la celebración es una herramienta habitual. Un caso especialmente destacado es el de *Transition Town Tooting* (en el municipio de Wandsworth al sur de Londres) un grupo de transición en funcionamiento desde 2008. En 2010 realizaron el proyecto comunitario *Tooting Trashcatchers' Carnival* que se apoyó en la diversidad de religiones y culturas del barrio involucrando escuelas, mezquitas, templos, iglesias y otros grupos, para realizar un carnaval que celebrara su relación con la tierra. *Trashcatchers' Carnival* revolucionó este barrio del sur de la ciudad de Londres el 4 de julio de 2010. Recurrieron al acto de transformar sus residuos en algo bello y divertido como una metáfora del cambio de visión que necesitamos sobre nuestra conexión con la tierra (Neal, 2015, pp. 316-320). Se emplearon media tonelada de materiales que fueron recolectados durante un período de seis meses: alrededor de un millón de bolsas de plástico, medio millón de bolsas

de patatas fritas además de media tonelada de mimbre y mucho otro material, para crear una celebración brillante y colorida, alimentada por esa comunidad particularmente tan diversa (Transition Network, 2010) y (Thorne, 2010). El propio Hopkins resalta la importancia de la diversidad y la conmemoración: «La diversidad abre la puerta a celebrar las diferentes formas que tenemos de expresar lo que tenemos en común. La celebración permite a las personas moverse cómodamente fuera de su zona de confort [...] deleitarse con la vida y la expresión creativa» (Hopkins y Thomas, 2016, p. 25).

## 5.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

En este capítulo nos centramos en aquellas obras artísticas que parten o se desarrollan por los grupos de transición. En este caso el grupo de transición de Tooting es uno de los más antiguos en funcionamiento y las artistas Neal y Hilary Jennings se hallan entre sus fundadoras. Entre los motivos para seleccionarlo se encuentran los siguientes:

Es un proyecto específico de ese municipio que asume y aprovecha la diversidad humana local para aumentar la variedad de recursos y simbología en el carnaval y fomentar la convivencia. Durante su desarrollo, se tienen en cuenta los principios de la transición y se aprovechan los talleres de realización para ahondar en cuestiones como el pico del petróleo o el cambio climático<sup>158</sup>. De hecho, se llegan a realizar talleres específicos sobre estas cuestiones. El arte está presente en todas sus fases, desde el planeamiento por los artistas de los colectivos Emergency Exit Arts (Lucy Neal) y Project Phakama (Fabio Santos) junto a otros artistas colaboradores, hasta la organización del desfile. En el proceso de realización son temas fundamentales la reducción de residuos y la huella ecológica. Es más, uno de los objetivos del carnaval es reducir los residuos o, al menos, alargar su vida útil reutilizándolos. La protagonista verdadera del carnaval y motivo de celebración es la tierra, y nuestra relación con ella. Por tanto podemos decir que se ocupa de asuntos ecológicos y busca la concienciación y la transformación social.

En cuanto al cumplimiento de los principios de la transición en sentido amplio o los de la Red de Transición mencionamos:

158 Véase por ejemplo el siguiente video donde unos niños asistentes al taller de tambores explican a su manera el problema con los plásticos y el petróleo. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=63&v=\\_SZ1QpBmhww](https://www.youtube.com/watch?time_continue=63&v=_SZ1QpBmhww)



159 BATCA es la abreviatura de Balham and Tooting Community Association (Balham y Asociación comunitaria de Tooting). Dicha asociación fue creada en 2005 a raíz de los atentados de Londres para celebrar la diversidad de este barrio y todos los años celebra el *Funday* para fortalecer la conexión de sus vecinos.

#### Descarbonización de la economía

- Concienciación en cuanto al consumo de productos envasados.
- Uso de mecanismos no dependientes de energía eléctrica en el desfile.

#### Compromiso del movimiento ambiental con la equidad y la justicia

- El acto se estructura y apoya en la diversidad de nacionalidades, edades y religiones. Una de las *carnivalistas* más anciana, Jaya Patel, comenta: «Lo mejor de este carnaval es que ha traído a la comunidad entera desde todas las secciones, jóvenes y mayores, desde todos los orígenes étnicos» (Thorne, 2010).

#### El desafío de la conservación

- No hemos detectado acciones de conservación relacionadas.

#### Planificación ante el colapso energético: ahorro energético reutilización, reciclaje y reducción de residuos:

- Se fomenta la reducción de residuos, su reutilización y el ahorro energético.

#### Aumento de la resiliencia:

- El carnaval ha demostrado a este barrio de lo que pueden ser capaces cuando se unen. Esto dota a sus vecinos de una sensación expandida de cohesión y comunidad que puede fortalecer su resiliencia.

#### Acción local y colectiva:

- La actividad ha sido pensada desde y por esta comunidad, y desarrollada en colaboración con sus vecinos y el grupo de transición *Transition Town Tooting* así como otros colectivos (BATCA<sup>159</sup>, policía, agrupaciones religiosas, entre otras).

### 5.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Los orígenes del proyecto se remontan a una acción de carnaval anual en junio, llamada *Funday* (día divertido)<sup>160</sup>, desarrollada por la asociación BATCA y la comunidad de Tooting. Incluye un pasacalles festivo organizado en 2009 por Neal y Santos. Este proyecto piloto se presentó como *Carnaval de recogedores de basura en Tooting* al programa de comisariado *TippingPoint*<sup>161</sup>, cuya comisión lo seleccionó de entre 178 solicitudes a nivel nacional, como uno de los cuatro proyectos que se financiarían en 2010. «La idea era simple pero ambiciosa: los desafíos ambientales se enfrentarían cara a cara. Historia, arte, ciencia y celebración aprovecharían el ingenio colectivo de los residentes locales para imaginar una historia colectiva positiva del futuro, algo que se pudiera transmitir a los hijos, nietos y bisnietos acerca de cómo era vivir en 2010» (Neal, 2010).

El Secretario de Estado de Energía y Cambio Climático, Ed Miliband, concedió 20.000 £ destinadas a los colectivos artísticos Project Phakama<sup>162</sup> (con Fabio Santos) y Emergency Exit Arts (EEA)<sup>163</sup> (con Lucy Neal). Ambos lideraron este proyecto de un año de duración en Tooting junto a la iniciativa Transition Town Tooting. La misión: usar los residuos, el arte, el carnaval, la celebración y el ingenio colectivo de toda la comunidad para crear un desfile a gran escala en el solsticio de verano de 2010. Usando el reciclaje como una metáfora, el objetivo es construir una visión futuro con un bajo consumo energético para Tooting y procurar que el proceso fuera atractivo (Transition Town Tooting, 2010a). Su preparación implicó a sesenta artistas y más de quinientos residentes de Tooting (Julie's Bicycle, 2010). Se realizaron talleres de costura, teñido, teatro, tejido, decoración, canto, panadería, tambores, danza, creación de complementos, música con instrumentos del día a día, creación de figuras e incluso de historias, con materiales reciclados, donde se exploraba nuestra relación con la tierra, incluyendo actividades de sensibilización sobre cuestiones relacionadas con el cambio climático y el pico del petróleo (Neal, 2010). Además también se realizaron talleres específicos sobre ambos temas<sup>164</sup> que formaron parte de un ciclo de cuatro fases de trabajo inspirado en la espiral creativa de Joanna Macy<sup>165</sup>.

160 Véase en: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=91&v=nkDmTfOkXc](https://www.youtube.com/watch?time_continue=91&v=nkDmTfOkXc)

161 Desde su inicio, *TippingPoint* (Punto de inflexión) tiene como objetivo conectar los mundos de las ciencias del arte y el clima comisionando obras de arte para desarrollar una masa crítica de trabajo creativo en el contexto del cambio climático. Originalmente fundado por Peter Gingold en 2005, actualmente se ha convertido en parte de *Julie's Bicycle* en 2017. En el corazón de su trabajo se encuentra un programa internacional de reuniones entre artistas e investigadores para conversar, inspirarse y desarrollar una investigación conjunta que explora el clima y la cultura desde estas dos amplias perspectivas. Véase en: <https://www.juliesbicycle.com/tippingpoint>

162 Project Phakama (que significa ponerse de pie o capacitarse, en el lenguaje Xhosa de Sudáfrica) se fundó en 1996 como una iniciativa de intercambio de arte para jóvenes de LIFT (Festival Internacional de Teatro de Londres) en colaboración con la asociación de teatro comunitario sudafricana Sibikwa Community Theatre de Johannesburgo. Actualmente como organización benéfica independiente con sede en la Universidad Queen Mary de Londres, Phakama continúa haciendo performance participativas arriesgadas en lugares inusuales que crean espacios compartidos donde lo que parece imposible se vuelve posible. Se enfocan en procesos de fortalecimiento y reconexión de comunidades a través de un proceso de dar y recibir innovador, no jerárquico, que afirma la vida y que permita a los jóvenes crecer y desarrollarse. Véase: <http://projectphakama.org/>

163 Fundada en 1980, EEA es un colectivo

de artistas, una compañía de artes al aire libre de renombre y actualmente también una organización benéfica con el objetivo de transformar radicalmente lo ordinario en extraordinario. Es pionera y sigue inspirando el cambio a través de la creatividad desde su sede en Londres. El edificio cargado de historia y construido originalmente para ser utilizado por la comunidad, mantiene orgullosamente esta tradición. Véase: <https://eea.org.uk/>

164 Por ejemplo cuarenta *carnivalistas* asistieron a la charla del profesor Mark Maslin sobre cambio climático en la primavera 2010.

165 La autora ha desarrollado un esquema de trabajo en talleres basado en la ecología profunda con cuatro fases sucesivas: afirmación y gratitud, trabajar la desesperanza, observar el cambio y seguir adelante (Macy y Young Brown, 2003).

**TRASHCATCHERS WORKSHOPS**

The Tooting Cluster of Schools is delighted to be working with Transition Town Tooting and artists from Project Phakama & Emergency Exit Arts to create the Trashcatchers Carnival which will take place in Tooting next summer. We will therefore be running some creative workshops where children/young people can come and start giving their input to the Carnival!

<p><b>Music making</b> A professional musician will lead the group through a process of creating music out of unusual objects. You will learn how to make music instruments out of everyday items. You will perform a piece of music on Friday 31st where you can share your new music skills with your family and friends. (MATERIAL WILL BE PROVIDED)</p>	<p><b>Making 1</b> You will work with a visual artist to create a large creature out of recycled material. The 'Trashcatchers Creature' will be made collectively. You will learn how to manipulate this larger-than-life puppet bringing it to life to share with your family and friends on Friday. (PLEASE BRING PLASTIC BAGS TO ADD TO THE 'TRASHCATCHERS CREATURE')</p>
<p><b>Making 2</b> A visual artist will teach the group how to make accessories (that can be worn or carried) out of recycled material. You will learn how to transform news papers, magazines, plastic bags &amp; plastic bottles into hearts, corsages, bracelets, necklaces, masks &amp; puppets. You will create an exhibition of your work to share on Friday 31st. (PLEASE BRING NEWSPAPERS, MAGAZINES, PLASTIC BAGS &amp; PLASTIC BOTTLES TO CREATE YOUR ACCESSORIES)</p>	<p><b>Story Telling / Drama</b> A theatre director will teach you how to explore your imagination further to create your own stories. Some of the fairy tales, folk stories, myths, legends and fables that you may already know, can be recycled, transformed and reinvented to create new stories to be shared with your family and friends on Friday 31st. (PLEASE BRING WITH YOU A PIECE OF CLOTHING, A HEART, A MASK OR ANYTHING TO HELP YOU CREATE A CHARACTER)</p>

Workshops run daily from 27th to 30th October  
 Session 1: 11am—1pm  
 Session 2: 2—4pm  
 Friday 30th October 3pm: Sharing of work for family & friends to attend  
 For children/young people in school year 6 & above  
 Workshops will take place at: **Graveney School, Welham Road SW17**

To book a place call Faye on 020 8682 5676 or email: [fmaher@graveney.wandsworth.sch.uk](mailto:fmaher@graveney.wandsworth.sch.uk)  
 Places will be limited so book now to avoid disappointment!

Logos: Transition Town Tooting, TippingPoint, and another circular logo.

Imagen 43. Cartel anunciando algunos de los talleres de: música con instrumentos reciclados, creación de complementos y figuras para el carnaval, teatro y cuentacuentos. Fuente: (Transition Town Tooting, 2010a) <http://trashcatchers.blogspot.com.es/2009/>

El carnaval se dividiría en cuatro secciones: la memoria, la tierra, el agua y los recogedores de basura en sí. Poco a poco, la narrativa fue surgiendo de los propios participantes y sus historias: La tortuga gigante lideraría la sección del agua. La *Lady of Tooting* con un traje de seis metros de altura hecho de recuerdos e imágenes de las habitantes del barrio, acompañaría a cientos de niños en la sección de la memoria. Los vecinos se implicaban tanto en la ejecución como en las decisiones de diseño y resolución de problemas como podemos ver en el folleto siguiente realizado por Transition Town Tooting en 2010 donde dice: «Podrías ser un carnavalista [...] esto incluiría: coser, dar puntadas, diseñar, conseguir financiación, publicitar, [...] Podrías ser un campeón *Trashcatcher* [...] son un grupo clave en Tooting y Wandsworth que nos ayudan a pensar el proyecto de manera creativa y colectiva. Trabajando colectivamente a través de diversos sectores resolvemos los retos del carnaval más rápidamente».

Caroline Jones/Lord Mayor's Festival '08

**Be a part of it! There's so much you can do...**

**You could be a carnivalista**  
 A carnivalista is anyone who is excited by the idea of the Carnival and would like to take part. This might include: sewing, stitching, designing, fundraising, publicising, singing, dancing, building, teaching, cooking cakes, making refreshments and being there on the day.

**You could be a Trashcatcher champion**  
 Trashcatcher champions are a group of key players in Tooting and Wandsworth who help us think through the project in creative 'joined-up' ways. Working collectively across the sectors we solve the carnival challenges more quickly.

Imagen 44. Extracto del folleto realizado por Transition Town Tooting para atraer a *carnivalistas*, voluntarios, donantes y colaboradores. Fuente: (Transition Town Tooting, 2010a) <http://trashcatchers.blogspot.com.es/2010/01/>

La llamada transmitida incluso por algunos periódicos como Your Local Guardian, finalmente llegó hasta mil personas de distintas comunidades de Tooting, que se implicaron de uno u otro modo.



Imagen 45. Noticia en el periódico del 20 de mayo de 2010 local Wandsworth Guardian Fuente: (Transition Town Tooting, 2010a) <http://trashcatchers.blogspot.com.es/2010/05/green-guardian-covers-trashcatchers.html>

El concepto inspirador es una leyenda del este de África basada en el pájaro Sankofa, una criatura mítica que porta en un huevo la semilla del porvenir y que puede mirar hacia el futuro y el pasado a la vez, tal y como los participantes hacen en este carnaval. La historia procede del rey Adinkera, de la tribu de los Akan, del oeste de África, y viene a expresar que debemos mirar hacia atrás y extraer un aprendizaje para poder dar pasos hacia delante. Todo lo que hemos dejado atrás, perdido, olvidado, puede ser reclamado, revivido, preservado y perpetuado. De este modo, todos los residuos, los retales olvidados, los objetos perdidos, son rescatados para crear un futuro nuevo (sin dependencia del pe-

tróleo y con adaptación al cambio climático) con ilusión para Tooting (Neal, 2015, p. 316), (Transition Town Tooting, 2010a).



Imagen 46. Extracto del segundo folleto lanzado en mayo desde Transition Town Tooting en preparación del Carnaval. Fuente: (Transition Town Tooting, 2010a) <http://trashcatchers.blogspot.com.es/2010/06/>

Finalmente, el 4 de julio los cerca de mil participantes celebraron que un nuevo y buen futuro en la tierra podría ser posible atravesando la arteria principal de la ciudad, que suele acoger un tráfico de diez millones de coches al año.

# Tooting Trashcatchers' CARNIVAL

2pm 4 July 2010



**Imagine...** a summer's day. The colourful Sankofa bird floats over Tooting, searching for a haven to hatch the egg beneath its wing. Sankofa's gaze falls upon a carnival parade... stories of the living earth and water that sings. The Trashcatchers' Carnival, makes Tooting history and... has come to town.

**"At Fish Ponds I will find my flock and fly in formation and nest on our Rock"**

**Come and make at the Carnival Factory...**  
... at Broadway Studios, 28 Tooting High Street. Drop by between 11am and 5pm daily for Carnival making. Make your own design or help with larger structures. We are making the whole Carnival from clean trash, so please bring coloured plastic bags, plastic bottle tops and containers, coloured fabrics, jewellery, cardboard packaging and shiny silver foil. Children under 16 to be accompanied by an adult.

**Lots of Tooting community groups and schools are taking part. We still need carnivalistas though. Come and see us at the Carnival Factory. Makers, face painters, stitchers, volunteers all welcome.**

The procession finishes with food and friendliness on Fishponds Playing Field at a Sharing Picnic. Please bring your picnic along and something for the Sharing Picnic Table. Bring picnic containers you can take away with you - we will tread lightly and leave no trace.

If you live in streets in the immediate area around Upper Tooting Road, do come and see us at the Carnival Factory - and on the day walk down and join the carnival. There will be some temporary disruption to local traffic just for a short while around the time of the Carnival, between 1pm and 3pm. Local police and traffic management plans will be working to keep this to a minimum. **Please come and join us.**

**... imagine a positive vision of a low carbon future. Tooting's Big Launch will be eight days after the Carnival on Monday 12th July 7pm at The Samaj Hall. [transitiontowntooting@gmail.com](mailto:transitiontowntooting@gmail.com) [www.transitiontowntooting.org](http://www.transitiontowntooting.org)**

The Tooting Trashcatchers' Carnival is a TippingPoint Commission with support from the Department of Energy and Climate Change produced by Transition Town Tooting led by artists Project Phakama and Emergency Exit Arts with support from Arts Council England, Grassroot Grants, Tooting Town Centre Partnerships, Wandsworth Council and the Big Give. Transition Town Tooting is a voluntary and community approach to the twin challenges of peak oil and climate change. Tooting is part of a broader transition network of hundreds of transition towns, springing up around the world to imagine a positive vision of a low carbon future.



**Carnival Factory**  
Broadway Studios  
28 Tooting High Street



Imagen 47. Cartel preparatorio de Tooting Trashcatchers' Carnival. Fuente: (Transition Town Tooting, 2010a) <http://trashcatchers.blogspot.com.es/2010/07/>

Tras unas tensas negociaciones con la empresa Transporte para Londres, el comandante del condado de policía, miembros de la gran asamblea de Londres para el Transporte e incluso Scotland Yard<sup>166</sup>, la calle se paralizó durante dos horas al paso de los carnavalistas. «Los policías tomaron fotografías y las tiendas se vaciaron para mirar. Entregamos paquetes de semillas (reales) de Sankofa para el futuro. La gente se asomaba desde las ventanillas de los coches y autobuses con deleite» (Neal, 2015, p. 319).

166 Traducción de la autora del original: Transport for London, Police Borough Commander, Greater London Assembly members for Transport and Scotland Yard



Imagen 48. El pájaro Sankofa durante el desfile de carnaval en Tooting. Fuente: Fotografías de Rachel Wheeley.

El desfile acabó en una jornada distendida entre bailes, paseos en bicitaxi y fotografías en el parque de juegos abierto especialmente para la ocasión, Fishponds Playing Field, donde todos pudieron admirar el carnaval en su conjunto y compartir un picnic con más de 1.000 comidas



Imágenes 49 y 50. La Lady of Tooting y El gigante durante el desfile de carnaval. Foto: Rachel Wheeley.

servidas por generosos restaurantes de Tooting (Neal, 2010). Una niña de nueve años cantó desde la tortuga gigante el himno que habían aprendido todos: Senzeni na, traducida como ¿Qué hemos hecho? una canción anti-apartheid *folk* de sudáfrica cantada en funerales y manifestaciones. «Los carnavalistas sentían que eran parte de algo profundo, transformador e importante para sus vidas: una manera práctica de dedicar sus vidas al futuro de la tierra» (Neal, 2010).



Imagen 51. El club de natación Lido de Tooting. Fuente: Fotografías de Rachel Wheeley.

La importancia del mismo trascendió más allá del grupo de transición. Demostró a los habitantes de Tooting de lo que eran capaces trabajando juntos, inspirándoles a imaginar una visión positiva del futuro, conectándoles y tendiendo puentes de un modo sorprendentemente divertido. El arte y la creatividad crearon el espacio, aunque temporal, para compartir la expe-

rimentación y el aprendizaje en el uso de los recursos, lo cual afectaría a participantes y público para siempre removiendo sus consciencias (Neal, 2015, pp. 316-321).

167 Por ejemplo 400 niños de una escuela declararon que querían disfrazarse de animales para que la gente comprendiera que los humanos no somos los únicos animales en la tierra.

## 5.4 ANÁLISIS

### 5.4.1 Participación

Numerosas asociaciones (Transition Town Tooting, SHARE Jardines Comunitarios, La Asociación de Ancianos Asiáticos, Asociación de la Comunidad Furzedown, El grupo juvenil Hub, etc.) ocho escuelas, varias tiendas, los hospitales de Springfield y St George's, el Gran coro *Gustos*, el Centro de arte Sprout, el club de natación de Tooting Bec Lido, el servicio de limpieza de calles municipal de Wandsworth entre muchos otros colectivos contribuyeron de algún modo a la celebración (Transition Town Tooting, 2010a). Pero también a nivel individual la colaboración de la comunidad es imprescindible en esta obra. Sin sus habitantes y entusiasmo no se habría podido llevar a cabo. En cuanto a los tipos de participación de Lacy, figurarían todas las categorías desde el tipo dos al seis, puesto que los participantes —incluso hasta los niños que fueron un punto central de esta fiesta— tomaban decisiones en cuantos a los motivos que querían representar en el carnaval<sup>167</sup> (colaboración y codesarrollo) y el evento ha pasado a la posteridad en libros como el de Neal (público del mito y la memoria). Como Santos dice:

*La forma en que Phakama trabaja, la forma en que yo trabajo, es realmente escuchar, se trata de escuchar las sugerencias, ideas, reflexiones, opiniones, experiencias de todos y ponerlo todo en una olla [...]. Así que la estructura ofrece a las personas la oportunidad de explorar las formas de trabajar realmente. En la búsqueda de este fin de semana, lo que pretendemos hacer es eso, decirles: chicos tenemos que hacer un carnaval, una oportunidad emocionante y un proyecto emocionante, pero no vamos a estar haciéndolo nosotros mismos, no vamos a*

*deciros los colores, la forma, los olores, las historias, nos lo vais a decir vosotros y juntos vamos a construirlo* (Transition Town Tooting, 2010b, sec. 01:00).

Los artistas plantean la idea del carnaval (origen y responsabilidad) pero dejan abierta la negociación de cómo llevarlo a cabo. Han desarrollado por tanto, un papel de facilitadores o mediadores más que de protagonistas de la creación.

Destaca la diversidad de la participación tanto en edades, como en procedencias, nacionalidades y religiones y, de hecho, el barrio es reconocido por esta pacífica mescolanza de culturas. Los artistas que han sabido aprovecharla, han dirigido la acción y el tema de fondo, aunque han demostrado una gran habilidad consiguiendo involucrar a tantos habitantes en el desarrollo narrativo del carnaval y no solo en su ejecución. Un logro, sin duda, difícil de igualar, que sirve de ejemplo de integración y confianza.

#### 5.4.2 Puntos de tensión y puntos clave

Dos cuestiones destacan en el proceso de desarrollo de esta obra. En primer lugar llama la atención que, en contraste con nuestro anterior ejemplo, la financiación ha sido mucho más abundante en este caso. Inicialmente reciben un empuje de 20.000 £ de la Comisión Tippingpoint. Además este carnaval fue el primer proyecto de transición en recibir fondos del Arts Council of England (Neal, 2015, p. 316). Pero también ha recibido aportaciones de otras entidades como Tooting Town Centre Partnership; Wandsworth Arts, Cultural Wealth Fund, Grassroots Fund, Extended Schools y The Big Give (Transition Town Tooting, 2010a). En total se recaudaron 80.000 £ en fondos y recursos (Neal, 2015, p. 318).

Por otro lado, la relación con la empresa de transportes de Londres, Transport for London, fue tensa en los últimos momentos. Teniendo en cuenta el tráfico que soporta la carretera Upper Tooting Road, un corte en la misma supone un gran trabajo previo con los servicios de emergencia, empresas de transporte, policía e incluso bomberos. A pesar de todas las reuniones precedentes, la petición de los *carnivalistas* de cortar la calle al tráfico

fue denegada por la empresa de transportes a solo dos días de la acción. Los artistas comenzaron a pensar en la opción de transformar el desfile festivo en una cabalgata-protesta. «No estoy seguro de cómo me siento sobre la primera revuelta de la transición» (Neal, 2015, p. 318) manifestó Hopkins al ser informado. Finalmente se autorizó la procesión, a pesar de la negativa de la empresa de transportes, gracias a la intervención del concejal Edward Lister, el miembro del parlamento Sadiq Khan y el miembro de la Asamblea de Londres Richard Tracey (Liddle, 2010). Scotland Yard dotó a la policía de Tooting de permisos especiales para llevar el control del acto (Neal, 2015) y el desfile pudo celebrarse en el tono pacífico y festivo que se había planeado. Una vez más se demuestra la importancia del apoyo institucional en las iniciativas de transición.

#### 5.4.3 Intención

La intención inicial queda expresada desde el inicio del proyecto: celebrar nuestra relación con la tierra de un modo positivo en la comunidad de Tooting. Aunque en el trasfondo de esta intención se hallan ideas más profundas como dotar de poder de decisión a la comunidad, imaginar y construir soluciones diferentes y positivas al reto de construir una sociedad con bajo consumo de carbono, y demostrar que cada persona cuenta para el cambio. También pueden identificarse otras subintenciones, como expandir las ideas de la iniciativa de transición que produce el carnaval, contribuir a la concienciación ecológica, construir consensos en una sociedad muy diversa y ofrecer soluciones parciales al problema de los residuos. En cualquier caso, las dimensiones en participantes y financiación satisficieron las expectativas (Liddle, 2010). Sin embargo, no podemos evaluar la coherencia de los resultados en comparación con las intenciones iniciales pues no tenemos datos sobre los efectos, por ejemplo en el cambio de actitud, la reducción de residuos, o en el consumo de envases en la zona. Como ocurre en muchos casos, la puesta en marcha de la obra artística agota las fuerzas del grupo y no se evalúan a posteriori sus efectos. Aun así hemos logrado recopilar los resultados que presentamos en el apartado siguiente.

168 entre ellos las noticias de las seis en punto en ITN, el periódico local *Your Local Guardian* y el blog de la Red de Transición *Transition Culture*.

169 El texto reflexiona sobre la capacidad del arte de explorar nuevas formas de hacer frente al reto del cambio climático.

170 El carnaval fue nominado al mejor evento como parte de los Premios de la semana del Clima de 2011 patrocinados por la cadena de supermercados Tesco, (el cual se alegran de no haber ganado) (Neal, 2010, p. 444). Lucy Neal ganó el premio del municipio de Wandsworth *Green Champion* por ayudar a transformar *Transition Town Tooting* en una fuerza motriz para el cambio (Your Local Guardian, 2010)

171 «Steven Cooper, de la Policía Metropolitana, pensaba que el carnaval era una idea fantástica y que le gustaría que volviera a suceder el año próximo» (Thorne, 2010).

«¿Y para qué se hizo todo esto? Reuniendo diferentes partes de Tooting, ilustrando cómo la basura puede ser reutilizada para hacer cosas bellas y que las calles principales no siempre tienen que ser carreteras: también pueden ser espacios comunitarios. Al hacer algo fuera de lo común, el equipo de Lido ha ayudado a demostrar que las personas y los lugares pueden cambiar, que hay otras formas de vivir en un futuro con bajas emisiones de carbono». Sue Rentoul, South London Swimming Club» (Neal, 2010).

El miembro del parlamento de Tooting Saadiq Khan manifestó a la prensa: «El Carnaval superó todas las expectativas. La respuesta

#### 5.4.4 Efectividad

Al respecto del impacto del carnaval en la consideración del arte como herramienta de transformación, Neal comenta que una semana después, a raíz de las energías generadas por el carnaval, la iniciativa *Transition Town Tooting* presentó su visión para un futuro sostenible dentro de 20 años, teniendo en cuenta el uso de la energía, la educación, el bienestar, el uso de la tierra, el cultivo de alimentos, el transporte, la salud y, como novedad, el arte. «Se reconoció que las comunidades locales (¡y los artistas!) tienen un papel clave que desempeñar en la configuración de nuestro mundo» (Neal, 2010). Añade que una gran cantidad de proyectos de arte han salido a la superficie en Tooting fruto de esta acción. Además, el carnaval fue considerado en el debate sobre culturas futuras en la Conferencia sobre cambio climático de las Naciones Unidas de Copenhague en 2009, que exploró cómo las artes pueden influir en un cambio de perspectiva sobre el cambio climático (Your Local Guardian, 2010).

Otra consecuencia post-carnaval fue la celebración, al día siguiente, del Simposio: ¿Cómo aprenden las sociedades? Como indicamos en el apartado 5.1, la celebración y la reflexión sobre los logros conseguidos son necesarias para mantener una actividad sana en las iniciativas de transición. Este simposio constituyó un espacio para la meditación sobre lo aprendido en el evento desde un contexto más amplio. Hizo énfasis en la necesidad de la actuación tanto individual como colectiva, y acogió reuniones y debates entre participantes e invitados dirigidos por la Dra. Barbara Heinzen (experta en manejo de la incertidumbre en organizaciones) y Anna Ledgard (experta en aprendizaje creativo). Una de las conclusiones es que «las artes y la creatividad crean un espacio para la experimentación que puede ser temporal, pero que afecta nuestro aprendizaje para siempre» (Neal, 2015, p. 320).

El acto fue objeto de seguimiento por parte de diversos medios<sup>168</sup>, dio lugar a un artículo escrito por Neal junto a Zoe Svendsen<sup>169</sup> (Svendsen, Neal y Town, 2009) y obtuvo varios premios<sup>170</sup>.

A pesar de no contar con datos sobre el cambio de comportamiento de la población a posteriori, algunas opiniones a nivel individual de sus integrantes, espectadores y políticos relacionados prueban cierta influencia en los participantes<sup>171</sup>. Un ejemplo destacable sería el caso de Dave Mauger, que a raíz de esta actividad cambió su carrera de diseñador gráfico a gestor

de eventos comunitarios, «ya que me permite involucrarme con la comunidad [...] y dedicar mi tiempo (con suerte) a lograr un cambio ambiental y social positivo a nivel local. Y pensar que nada de esto hubiera sucedido sin esa tortuga gigante ...» (Mauger, 2014).



Imagen 52. La tortuga del carnaval de Tooting. Foto: Rachel Wheelley

#### 5.4.5 Estética y ética

La obra estuvo supervisada en todo momento por los artistas de Emergency Exit Arts y Project Pakhama, junto a otros artistas que colaboraron puntualmente en los diferentes talleres.

de los transeúntes que saludaban sonrientes en la acera fue muy alentadora. Lo que *Transition Town Tooting* ha logrado concluir con éxito aquí es increíble. Durante los últimos nueve meses han reunido nuestras escuelas, grupos comunitarios, empresas y una comunidad más amplia de una manera impresionante. Realmente espero que esto se convierta en un evento anual» (Liddle, 2010).

Dave Mauger, participante invitado, comenta el enorme efecto de este carnaval en su vida a tres años vista: «Habiéndome criado y nacido en el suroeste de Londres y habiendo pasado la mayor parte de mi vida aquí, nunca antes había experimentado esta rareza: un verdadero sentido de comunidad, un evento al que tantas personas se habían unido para señalar el creciente problema del cambio climático, y pasar un buen rato celebrando con su comunidad mientras lo hace. El Carnaval *Trashcatchers* me impulsó a asistir a más reuniones y eventos y asumir el control del Festival de comida Tooting Foodival en 2013. También me he diversificado como voluntario en el Jardín Comunitario TTT con niños de la escuela local, además de tomar un papel activo en Food Cycle Wandsworth» (Mauger, 2014).

172 *Give and Gain* (dar y recibir) se trata de una metodología que está presente desde el inicio de *Project Phakama* (1996) y que consiste en exponer en una rueda visible durante todo el proceso, lo que cada participante puede aportar y lo que espera recibir. Se convierte así en el compromiso materializado por el que todos acuerdan trabajar juntos en un objetivo común (Neal, 2010).

Estos dos colectivos fueron clave desde el inicio, al tener la iniciativa de presentar el proyecto a la Tippingpoint Commission. Una vez conseguida la subvención, aportaron sus metodologías como la rueda de dar y tomar de Project Phakama<sup>172</sup> y su dilatada experiencia en guiar prácticas artísticas participativas. «Ellos fermentaron ideas para las historias, músicas, disfraces, y carrozas» (Neal, 2015, p. 316). En general, la estética diversa y colorida corresponde precisamente a la variedad de participantes propia de esa comunidad y a la atmósfera de libertad creativa facilitada por los artistas. Por otra parte, los materiales fueron en su mayoría cedidos o rescatados de la basura en acuerdo con la ética del proyecto.

#### 5.4.6 Papel y funciones del arte en *Tooting Traschcatchers ' Carnival*

Producto de la revisión del proyecto a través de libros y páginas web hemos deducido que el arte cumple, sobre todo, un papel de liderazgo en esta ocasión, a la par que de acompañamiento estético. De dichas fuentes también se deducen e identifican las siguientes funciones del arte en este caso:

FUNCIONES DE LA OBRA TOOTING TRASHCACHERS ' CARNIVAL	JUSTIFICACIÓN
Ilustrar, representar, comunicar, difundir	Sí, se trata de un carnaval que ilustra la historia del pájaro Sankofa, comunica las ideas del grupo de transición de Tooting y difunde su existencia.
Concienciar	Sí, trata de comunicar un nuevo tipo de relación con la tierra.
Desarrollar empatía	No es una función claramente detectada pero supuesta en los talleres de cambio climático y pico del petróleo.
Imaginar, desarrollar la visión del grupo, su misión, futuros posibles, utopías o ficciones	Sí, usando el reciclaje como una metáfora, el objetivo es construir una visión futuro con un bajo consumo energético para Tooting y procurar que el proceso fuera atractivo (Transition Town Tooting, 2010a)

Ofrecer soluciones, mostrar alternativas reales o proyectos piloto, laboratorios de pruebas	Sí, se emplearon media tonelada de materiales que fueron recolectados durante un período de seis meses: alrededor de un millón de bolsas de plástico, medio millón de bolsas de patatas fritas además de media tonelada de mimbre y mucho otro material, para crear una celebración brillante y colorida, alimentada por esa comunidad particularmente tan diversa pero no es una solución a largo plazo.
Conectar personas y/o lugares, crear comunidad, hacer redes, crear espacios de relación, mediar o facilitar	Sí, la actividad fortaleció el sentimiento de cohesión y comunidad hasta el punto de impresionar a algunas personas como manifiesta Dave Mauger.
Restauración/recuperación del entorno	No se detecta al menos una restauración directa.
Reforzar la identidad, crear símbolos	Sí, las distintas comunidades de la sociedad de Tooting estaban representadas en el carnaval mediante sus particulares simbologías para reforzar la identidad plural de esta comunidad al sur de Londres.
Fomentar la ciudadanía crítica, agitar, denunciar	No es tanto una función de denuncia o crítica como de reflexión propia sobre los recursos.
Empoderar	Sí. Los individuos se hacen conscientes del poder que tienen como tales y como comunidad: «individualmente podemos parecer insignificantes, pero cuando nos conectamos en una comunidad, somos muy fuertes, podemos hacer una gran diferencia» (Thorne, 2010).
Crear relatos positivos de cambio	Sí, la historia del pájaro Sankofa es un relato de aceptación del cambio y la reflexión que nos invita a revisar nuestros errores del pasado sin vergüenza, como algo positivo. El ejemplo de este carnaval ha pasado a la historia a través de los libros que narran la experiencia como un momento positivo álgido en la comunidad.
Facilitar la comprensión del mensaje de la ética ecológica aplicándola	Sí, los talleres y charlas sobre cambio climático y pico del petróleo se acompañan de un desempeño ético del carnaval aplicando principios de reutilización y reducción de residuos.
Conectar áreas alejadas de conocimiento	Sí, el carnaval mezcló a los habitantes con artistas de todo tipo y especialistas invitados a impartir charlas sobre cambio climático como Mark Maslin.



173 De hecho, contaban con la colaboración del centro urbano que cedió un espacio donde pudieran hacer y almacenar las figuras del carnaval. Cerca del final, de repente el centro retiró su apoyo y tuvieron que abandonar el espacio en 24 horas sin ninguna explicación (Longhurst, 2016), mudándose a *Broadway studios* en el centro de Tooting a finales de junio.

Motor iniciador de un proyecto	Sí, para el grupo Transition Town Tooting (TTT) fue un punto crítico y el proyecto más emblemático que habían realizado hasta el momento. A partir del carnaval, TTT presentó su visión para un futuro sostenible dentro de 20 años, teniendo en cuenta a las comunidades locales y los artistas como claves en la configuración de nuestro mundo (Neal, 2010). Neal comenta además que una gran cantidad de proyectos de arte han salido a la superficie en Tooting fruto del carnaval como el Festival Foodival.
Celebrar	Sí, es la función principal del carnaval: celebrar nuestra relación con la tierra.
Recaudar fondos	No.
Construir consensos	No se busca llegar a un punto común concreto sino más bien de concienciar y estimular la autorreflexión de cada habitante.
Premiar, agradecer	Sí, la celebración es el premio para el grupo TTT y agradece al planeta de un modo festivo por los recursos.

Tabla 6. Funciones del arte identificadas por la autora. Fuente: elaboración propia.

## 5.5 RESULTADOS Y CONCLUSIONES PARCIALES

La propia Neal, cocreadora de los principios del arte transicional, es una de las artistas fundadoras del grupo de transición de Tooting e impulsora de este carnaval. Además ella misma considera *Traschcatchers' Carnival* como un ejemplo de arte transicional en su libro *Playing for time. Making art as if the world mattered*. Desde esta investigación estamos de acuerdo en considerar que cumple todos los principios que ella señala en su definición a excepción del principio: mantener un espacio que no fue posible<sup>173</sup>. De esto se puede deducir que los principios definidos no son un listado exhaustivo.

Destacamos en este caso la función de celebración, entre tantas otras, porque tal y como lo expresa Neal, el verdadero corazón de esta obra es la celebración positiva y comunitaria de un futuro mejor (Samett, 2010, p. 00:45). La festividad en este caso va más allá, es el objetivo a cumplir y, a la vez, constituye el premio y la relajación para el grupo de transición. Esto lo acompañan con la reflexión durante el simposio posterior, por lo que cumplen con todas las fases que

la Red de Transición aconseja. Pero muchos de los mejores momentos de este proceso se dan antes del carnaval, comenta Santos, durante su preparación, a través de una serie de encuentros donde los participantes descubren de lo que son capaces, aprenden, se conocen, se conectan con otros vecinos con los que quizás nunca habrían hablado (Transition Town Tooting, 2010b).

Una de las primeras características que saltan a la vista de este proyecto es el apoyo y la financiación que instituciones varias como *Tippingpoint* o *British Arts Council*, están brindando a los artistas que trabajan liderando la transformación social (Hopkins, 2015). Comparado con el caso español, la diferencia es notable y la indagación de las causas merece una investigación más profunda que apuntamos, pero que no podemos abarcar aquí.

Una segunda observación es la sensación de empoderamiento que provoca en sus participantes. Los vecinos se hacen conscientes del poder que tienen como tales y como comunidad (Thorne, 2010). La misma Neal confiesa sentirse diferente a dos años antes y ser más consciente ahora que estamos viviendo un periodo histórico de nuestro tiempo (Your Local Guardian, 2010). *Julie's Bicycle* añade que el carnaval proveyó de un modelo de compromiso y celebración ejemplar dentro de la Red de Transición (2010). La experiencia y liderazgo de Neal en procesos de arte en el espacio público como éste (donde primero se construye el proyecto y luego se busca la manera de hacer que ocurra), dio seguridad y confianza al grupo en los momentos más duros, cuando parecía que no obtendrían el permiso para realizar el carnaval, a dos días de su celebración. Este trabajo colectivo, como ensayo de lo que la comunidad es capaz, contribuye a crear resiliencia y hacer frente a la anomia frente al desafío de la crisis ambiental, que comentamos en el apartado uno. Las habilidades y recursos descubiertos, dejarán sin duda una huella positiva en la memoria de sus participantes. Jeny Walker, del grupo motor de TTT, comenta que fue un gran ejemplo de lo que son capaces de hacer como grupo de transición (aún sin permiso): «Cerramos la calle principal y tuvimos un carnaval, así que no hay nada realmente que no puedas hacer» (Longhurst, 2016).

Podemos afirmar que el carnaval y todas sus actividades preparatorias y paralelas, han respondido perfectamente al propósito del MCT: «Inspirar, alentar, conectar, apoyar y capacitar a comunidades de todo el mundo a medida que se organizan en torno al modelo de Transición» (Transition Network, 2018). Y de hecho, esta inspiración y conexión ha traído nuevos miembros a la iniciativa de transición que han cambiado su estilo de vida, como comentaba Mauger.

174 Se trata de un festival que se viene celebrando en Tooting organizado por TTT desde 2007 para destacar la diversidad de productos saludables y sostenibles que se pueden cultivar, cocinar y disfrutar en Tooting y sus alrededores. Véase en: <http://tootingfoodival.blogspot.com/>

175 Véase en: [http://transitiontowntooting.blogspot.com/p/blog-page\\_23.html](http://transitiontowntooting.blogspot.com/p/blog-page_23.html)

En cuanto a la contribución de los artistas a la cooperación, en este caso observamos:

- El fuerte sentido de comunidad del que parten en esta zona de la ciudad y que alimentan aún más con esta obra.
- La habilidad de los artistas para fomentar un proceso creativo dialógico en el que todos podían aportar ideas, debatirlas, incluirlas o adaptarlas. Aunque la comunicación fuera informal, inclusiva, la metodología en cuatro fases de Macy o el ejercicio de *la rueda de dar y recibir* de Santos, subyacían dando estructura y sentido al proceso.
- Por otra parte, frente a las críticas a las iniciativas de transición sobre la homogeneidad de sus participantes y la falta de inclusión de la diversidad que vimos en el apartado uno de éste capítulo, esta actividad ha demostrado una notable desviación de la media. Desconocemos si han incorporado participantes de diferentes escalones económicos o educativos, pero sin duda sí que han incorporado la heterogeneidad de edades, culturas y religiones del barrio. También han cumplido otros objetivos típicos de las iniciativas de transición como son: reactivar la cooperación, reparar el daño ambiental, crear espacios de participación alternativos y proponer nuevas formas de actuación informal y colectiva desde la base. La informalidad característica de un carnaval y de los talleres preparatorios donde se conversaba sobre el pico del petróleo, los residuos y el cambio climático, puede haber facilitado la asimilación del mensaje más que una charla o una clase. Pero tal y como el estudio de Fernandes señalaba, en esta ocasión tampoco se realiza ninguna crítica o propuesta a las estructuras de poder. Todo el carnaval se basa en el poder de cambiar como individuos y colectivo pero sin demandar a las administraciones nada en concreto. En ese sentido, no se registra ningún cambio organizativo, municipal, materializado, por lo que lo conseguido durante el carnaval fuera, de la iniciativa de transición, corre el peligro de disolverse con el tiempo. Sin embargo, a nivel de la propia iniciativa de transición de Tooting, el carnaval supuso un punto de inflexión que les fortaleció, les dio confianza en sí mismos para soñar y hacer crecer otros proyectos. Por ejemplo, a partir de entonces se lanzaron oficialmente como iniciativa de transición y organizaron las siguientes ediciones del Festival Foodival<sup>174</sup> de un modo más ambicioso. En 2016 organizan el *Tour de Tooting*<sup>175</sup> un carnaval en la línea de *Trashcatchers' Carnival* que celebra la comunidad, el bienestar y la sostenibilidad sobre ruedas y sin motor. A raíz de estos proyectos los miembros del

grupo de transición identifican una forma de práctica artística propia del MCT. Esto ha derivado en una integración mayor del arte en las actividades de transición al menos en este grupo (Longhurst, 2016).

# CAPÍTULO 4 EL PAPEL DEL ARTE EN LA TRANSICIÓN EN SENTIDO AMPLIO

## 1. INTRODUCCIÓN

En el capítulo tres hemos presentado el papel del arte en iniciativas de transición que se reconocen como tales a sí mismas y adscritas al MCT, pero este movimiento en España es todavía una corriente en crecimiento con escasa presencia en el territorio (veinticinco iniciativas en activo en 2018), sobre todo si la comparamos con las experiencias en Reino Unido (alrededor de trescientas actualmente según la red [transitionnetwork.org](http://transitionnetwork.org)). Por otra parte, el concepto de transición es muy amplio y entendemos el MCT como una de sus múltiples manifestaciones posibles entre tantas otras (ecoaldeas, cooperativas, agricultura sostenida por la comunidad (CSA), etc.). De modo que encontramos numerosos proyectos y colectivos que trabajan desde el arte la transformación social hacia la sostenibilidad al margen del MCT (Open Jar Collective, The Barn, Grizedale, Can de Farrera, Culturhaza, Joia, Campo adentro, etc.). A continuación presentaremos un estudio detallado de los cinco casos seleccionados en Reino Unido (la obra *Dundee Urban Orchard (DUO)* y el colectivo The Stove Network) y tres en España (*Biodivers* en Carrícola, la Red El Cubo Verde y el proyecto *Aula-R*). De ellos, The Stove, *Aula-R* y Carrícola han iniciado sus actividades hacia la transición de un modo intuitivo, con desconocimiento de sus principios y características. Por otra parte, *DUO* y El Cubo Verde sí están familiarizados con el concepto de transición desde sus inicios.

Aunque en estos proyectos la creación artística cumple diversas funciones de las señaladas en el capítulo dos, identificaremos en cada uno una función innovadora y primordial que los caracteriza. Como en el capítulo anterior, analizaremos las obras artísticas de cada ejemplo en función de la participación, sus puntos de tensión y puntos clave, la intención, la efectividad, la estética y la ética. Por último, comprobaremos de qué modo responden a los principios del arte transicional y extraeremos unas primeras conclusiones por cada proyecto, para poder establecer una comparativa en el siguiente capítulo.

## 2. METODOLOGÍA, PARTICIPANTES Y PROCEDIMIENTO

Al igual que en el capítulo anterior, la metodología se ha basado en la IAP incluyendo una estancia de investigación en Escocia que nos ha posibilitado la visita en persona de los casos de estudio en varias ocasiones. De ese modo, la mayor parte de los datos han sido recogidos mediante encuestas y entrevistas a algunos de sus protagonistas y participantes. En ambas experiencias en Escocia, hemos podido participar además en el desarrollo de sus actividades artísticas, por ejemplo, como parte del equipo de voluntarios en el festival *Nithraid* de The Stove y en plantaciones comunitarias en *DUO*. Pero la mayor implicación ha tenido lugar en los casos de Carrícola y *Aula-R*, llegando a participar con una obra colaborativa en la convocatoria de arte en el paisaje *Biodivers* y llevando a cabo nuestro propio proyecto *Aula-R* en la Facultad de Bellas Artes San Carles de Valencia. El hecho de participar como creadores nos ha ayudado a reflexionar sobre el proceso artístico, la participación y los efectos de la obra de arte en la conciencia ecológica de primera mano.

Las entrevistas semiestructuradas han sido realizadas en inglés y español, grabadas y transcritas. También se han recogido por escrito notas, reflexiones y conversaciones espontáneas en el terreno y desde las webs de dichos proyectos que complementan la información. En algunos casos como el de *DUO* y The Stove, los artistas nos han invitado a un recorrido por la obra con la posibilidad de entrevistar y tomar fotografías de varios participantes y espacios. En el caso de *Biodivers*, la experiencia ha sido incluso más intensa, ya que hemos convivido con los habitantes del pueblo durante la realización de la pieza escultórica varios fines de semana durante la primavera de 2015. Por último en *Aula-R* hemos llevado a cabo una medición de resultados más profunda publicando sus resultados en un artículo y un poster en el V Congreso Internacional de Educación Ambiental en 2015.

176 Por ejemplo un espacio fluvial, antes frecuentado debido al comercio a lo largo del río, ahora está abandonado al sustituir el transporte por carretera al transporte fluvial.

177 Nos referimos, por ejemplo, a la coexistencia de usos incompatibles en un mismo territorio, como la urbanización de una rambla, o como en este caso, la ocupación urbanística de la llanura de inundación del río en esta población.

178 En adelante los mencionaremos por su original en inglés: *We Live With Water y Nithraid*.

179 En adelante lo mencionaremos como The Stove. Véase <http://www.thestove.org>

180 La población ha convivido con las crecidas del río Nith desde que se tienen registros.

181 Hasta trescientos miembros en 2016.

### 3. ESTUDIO DE CASO: THE STOVE

#### 3.1 EL ARTE Y SU FUNCIÓN DE CONEXIÓN DE ESPACIOS Y PERSONAS

En el capítulo anterior hemos presentado la función del arte para revitalizar el territorio con problemas de despoblación pero, en esta ocasión, el problema es la desconexión de la población existente entre sí y, sobre todo, de su contexto natural. Esto puede ser debido a diversas circunstancias producto del sistema socioeconómico actual, entre ellas, la dispersión de la urbanización en el territorio, el alejamiento de la naturaleza que fomentan los estilos de vida consumistas, el cambio en los usos del paisaje heredado<sup>176</sup> o la tensión producida por una coexistencia forzada<sup>177</sup> de usos del suelo irreconciliables. Todas estas claves se hallan en el trasfondo de los proyectos artísticos interrelacionados *Vivimos con agua (2015)* y la *Carrera del Nith*<sup>178</sup> (2013) del colectivo artístico The Stove Network<sup>179</sup>, que se desarrollan en la ciudad de Dumfries, Escocia. Los habitantes han descuidado su relación con el río que la atraviesa, el Nith. El transporte por medios terrestres y aéreos ha despojado al torrente de su interés como vía fluvial vital para el comercio. Además, aunque las crecidas anuales de este río eran un fenómeno recurrente y conocido<sup>180</sup>, el cambio climático las ha acentuado, creando problemas de inundaciones en los negocios y viviendas de las áreas circundantes. El Ayuntamiento planea evitarlas construyendo una barrera de tres metros en torno al río, lo cual probablemente no solucione el problema a largo plazo si las crecidas siguen aumentando y, además, traslade el problema aguas abajo. Por otro lado, la revolución en los transportes y los cambios económicos que ha conllevado la sociedad de consumo, han dejado sentir sus efectos también en la organización de la ciudad. Dumfries ha perdido espacios de interrelación accesibles a pie al trasladarse la vida comercial a los grandes almacenes de la periferia, y los residentes a las urbanizaciones del extrarradio, dejando el centro de la ciudad (cercano al río) inanimado.

The Stove es un colectivo de artistas y habitantes<sup>181</sup> que se proponen «utilizar el arte para involucrar y empoderar a las personas consigo mismas, los lugares donde viven y la sociedad en general» (The Stove, 2015). Se autodefinen como «un medio para que la comunidad creativa juegue un papel significativo en el futuro de nuestra región» (The Stove, 2015). El proyecto escrito que plantean en *We Live With Water* (Anderson *et al.*, 2015) es una idea alternativa de cómo

puede ser el futuro de Dumfries en 2065: en lugar de confrontar las fuerzas del río con una muralla que lo aísla, proponen facilitarle el paso para su crecida anual y un rediseño urbano que conviva y celebre las crecidas. La visión futurista complementa la idea subyacente del proyecto *The Nithraid*: reactivar la conexión entre la población de Dumfries y su río. El arte propone así un cambio de actitud hacia una convivencia duradera, que implica a largo plazo, mucho menos esfuerzo que la oposición constante.

#### 3.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

El colectivo The Stove cumple nuestros criterios de selección señalados en el capítulo dos apartado 1, como se indica a continuación:

1. Proyectos que tengan una vinculación específica con lo local: Promueven acciones artísticas vinculadas al espacio público de Dumfries, en ocasiones de modo colaborativo, con el objetivo de reactivar la vida pública de la localidad.
2. Obras que actúen (consciente o intuitivamente) de acuerdo con los principios de la transición. The Stove realiza las siguientes acciones:

##### Descarbonización de la economía:

- Proponen un modelo de ciudad con un centro público revitalizado donde se concentre el comercio, los servicios y la residencia, y que evite desplazamientos en coche a la periferia, donde se sitúan actualmente los espacios privados de los centros comerciales.

##### Compromiso del movimiento ambiental con la equidad y la justicia:

- Aunque The Stove no se define como un colectivo de arte transicional ni enfocado al arte ecológico en particular, su director Matt Baker declara que sí tienen un objetivo de justicia ambiental (M. Baker, comunicación personal, 18 de julio

182 El EAF tuvo lugar en la comarca de Galloway en las inmediaciones de Dumfries en 2013 y 2015. Véase más información en: <http://www.gsabiosphere.org.uk/wp-content/uploads/2015/11/Environmental-Art-Festival-Scotland-Report.pdf>

183 Por ejemplo la sede de The Stove en el número 100 de *High Street* en el centro de Dumfries, cuenta con un café sin fines de lucro instalado por las artistas del colectivo de *Glasgow Open Jar Collective*, con productos locales, veganos, orgánicos, de temporada y de consumo responsable. Este espacio público social es fundamental para la actividad y misión de The Stove: activar el centro de la ciudad, hacer el arte accesible para el público en general y como lugar de encuentro para las comunidades creativas y locales (The Stove, 2015).

2018).

#### El desafío de la conservación:

- Defienden el espacio natural del río, su vegetación y sus llanuras de inundación adyacentes en perjuicio de la zona urbana de aparcamientos existente actualmente.
3. Que hagan uso del arte como herramienta de fomento de la transición y, en especial, del arte público:
    - Son responsables, entre otros proyectos, de la organización del Environmental Art Festival (EAF)<sup>182</sup> en 2013 y 2015 que fomenta la relación de respeto con el medio ambiente a través del arte en el entorno natural. En su política artística se incluyen la participación y la comunidad como criterios de selección de propuestas (The Stove Network, 2015).
  4. Interés en la realización de la obra por tener una reducida huella ecológica:
    - Declaran su respeto por el medio ambiente en el desarrollo de sus actividades (The Stove Network, 2018) y cierto interés por tener una reducida huella ecológica, aunque carecen de herramientas de medición.
  5. Ocuparse de cuestiones relacionadas con la ecología y/o la transición:
    - Entre los temas del arte ecológico, les interesa el reequilibrio con el entorno, la justicia social y ambiental y el consumo responsable<sup>183</sup>. En las obras que presentamos, mantienen una posición contraria al antropocentrismo y crítica respecto de las ideas de progreso económico y social. Rechazan las soluciones tecnocientíficas a los problemas ambientales y la idea de dominio de la naturaleza en favor de una convivencia adaptativa. En su política artística se incluyen las cuestiones del medio ambiente y la sostenibilidad como criterios de selección de propuestas (The Stove Network, 2015).

### 3.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DE LOS PROYECTOS

#### 3.3.1 *We Live With Water*

En los últimos años Dumfries ha perdido parte del carácter de gran ciudad que tenía en el pasado. La dispersión de la población hacia la periferia y la sustitución de la zona comercial del centro de la ciudad, por los centros comerciales del extrarradio, ha derivado en que Dumfries sea considerado —incluso por sus habitantes— como una «ciudad fantasma»<sup>184</sup> (Anderson *et al.*, 2015). Por desgracia no es un fenómeno aislado. En todas las ciudades de Escocia se observa que los locales del centro se van quedando vacantes y vacíos al tener alquileres demasiado costosos<sup>185</sup> que solo las grandes multinacionales pueden pagar, por lo que los negocios locales desaparecen. Esta situación empuja al colectivo de artistas The Stove a instalar su sede en la vía más importante del municipio, la High Street, con el objetivo principal de intervenir y dinamizar el espacio público de Dumfries y atraer a la población al mismo, creando momentos y espacios de relación. El origen de este proyecto se puede rastrear hasta el Festival de Arte Ambiental (EAFS)<sup>186</sup> en el verano de 2015, organizado por los artistas Matt Baker y Jan Hogarth —ambos miembros de The Stove— junto a un nutrido grupo de expertos, científicos y artistas colaboradores (Hogarth y Thin-Smith, 2015). Poco después, desde septiembre a diciembre de 2015, las organizaciones artísticas COAL y Cape Farewell<sup>187</sup> ponen en marcha ArtCOP21<sup>188</sup>, el festival cultural global en torno al cambio climático desarrollado en 54 países y con el trasfondo de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Cambio Climático (COP21) de diciembre de 2015 en París. La experiencia del EAFS animó a The Stove a presentar en el marco de ArtCOP21 el proyecto *Submerge*. Así, durante una semana en diciembre de 2015, The Stove fomenta el diálogo sobre el cambio climático en la población de Dumfries mediante obras de arte interactivas, acciones públicas, debates y películas como parte de una exposición.

Se invita a artistas, individuos y grupos locales a explorar dicha problemática ambiental aplicada al caso particular de Dumfries, que sufre inundaciones anuales del Nith, cada año más acentuadas, desde que se tienen registros. Se discuten los controvertidos planes de prevención de desbordamientos del Ayuntamiento<sup>189</sup> de entonces y se posibilita la oportunidad de imaginar un Dumfries del futuro con un enfoque alternativo. Una ciudad que recupere su importancia

184 En 2015 menos de 1.000 personas viven en el centro de la ciudad (The Stove network, 2016).

185 La tasa de tiendas vacantes en 2018 es casi del doce por ciento en Escocia. (Goodwin, 2017).

186 Del original, *Environmental Art Festival Scotland*, más conocido por sus siglas EAFS que usaremos en adelante, véase en: <http://www.gsabiosphere.org.uk/wp-content/uploads/2015/11/Environmental-Art-Festival-Scotland-Report.pdf>

187 COAL (the Coalition for Art and Sustainable Development) Véase [www.projetcoal.org](http://www.projetcoal.org) y [www.capefarewell.com](http://www.capefarewell.com)

188 Véase <http://www.artcop21.com/>

189 Como decíamos, el Ayuntamiento se plantea afrontar las crecidas construyendo una barrera de varios metros de altura. Desde The Stove interpretan que lo que se busca es «hacer que un área pequeña de la ciudad fuera más atractiva para los desarrolladores de propiedades. La estrategia de tratar de atraer inversiones privadas para hacer florecer a la ciudad ha sido el mantra de los últimos veinte años: no ha sido un éxito y parece cada vez más cuestionable durante el declive del capitalismo del siglo XX que no está logrando brindar bienestar a la mayoría de la población en Escocia» (-Baker, 2015).

190 Anderson, K., Foster, K., Pacheco, R., Jones, A., Slater, D., Bonaventura, M., McQueen, L., Baker, M., Zygadlo, M., Gott, I., White, S., Smith, M., Soutar, L., Dewar, R., Powell, L. y Wheeler, K. (2015) *We*

live with water. 2065: life today in Dumfries River Town. Dumfries. Disponible en: [http://www.thestove.org/wp-content/uploads/2015/12/wlww\\_booklet.pdf](http://www.thestove.org/wp-content/uploads/2015/12/wlww_booklet.pdf).

como capital regional, que concentre a la población y servicios en su centro, que asuma y abrace su entorno, que sepa convivir con el agua, donde las crecidas y otros efectos del cambio climático, se vieran como una oportunidad positiva.



Imagen 53. Proyecto *Submerge*. Fuente: The Stove 2015

El resultado de esta visión es la obra *We Live With Water*<sup>190</sup>, una colección de relatos futuristas en la que diversos escritores locales plantean una perspectiva de Dumfries en 2065 muy distinta a los planes municipales: en lugar de confrontar las fuerzas del río, proponen facilitarle el paso para su crecida anual, contener el desarrollo urbano e incluso retirar los negocios y aparcamientos que ocupan la orilla de inundación del Nith (en la imagen 54 zona 5). De ese modo, se crearía un corredor verde a lo largo de la corriente que absorbería las crecidas y acogería otros usos compatibles con las mismas como, la producción de alimentos y energía, el ocio, la cultura y la educación. Lejos de ser una retirada penosa, se piensa hacer de ello incluso

una celebración que reúna a la población en torno al río. Para ello, desde 2013 se organiza la *Nithraid*, obra colectiva que presentamos a continuación.

191 Véanse todas las ediciones en: <http://www.thestove.org/nithraid/> y para un vídeo resumen de la festividad en 2015: <https://vimeo.com/173162644> o <https://vimeo.com/116647060>

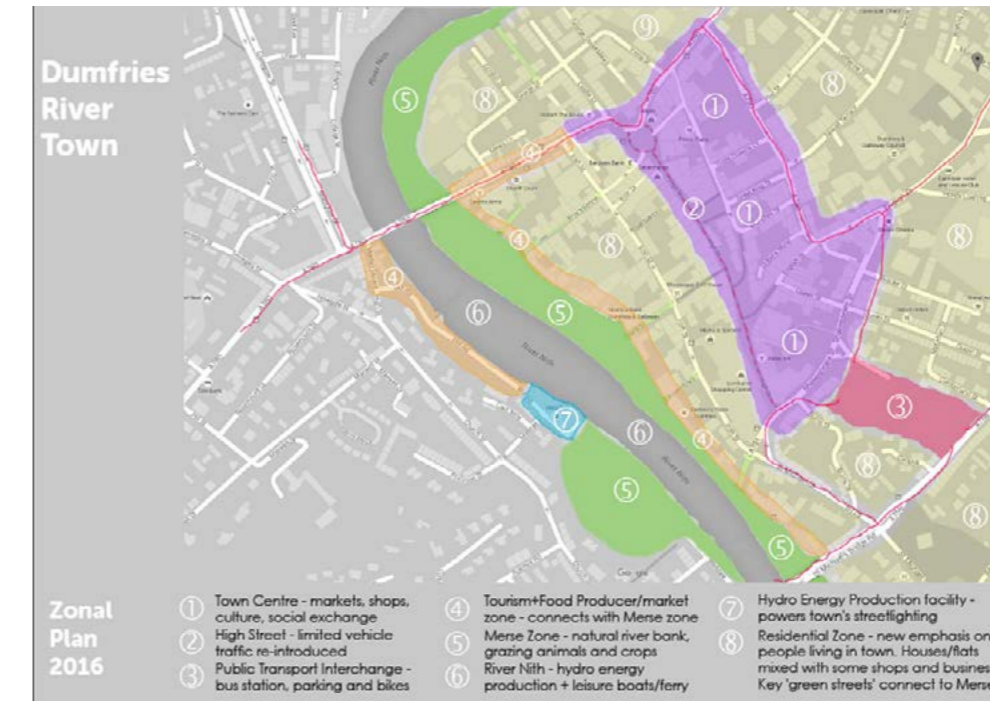


Imagen 54. Distribución de nuevos usos del suelo propuesta por *We Live With Water* para Dumfries. Fuente: The Stove 2016.

### 3.3.2 The Nithraid

La *Nithraid*<sup>191</sup> se concibe como una obra de arte público y consiste en una carrera festiva en barco a lo largo del Nith, acompañada de talleres eco-artísticos, obras de arte visual, artes escénicas, música y comida. Celebra la presencia del río, su importancia como vía de conexión de Dumfries con el resto del mundo a través del comercio y la energía de la vela. Invita al público a descubrir de nuevo el Nith y los espacios que lo rodean, a establecer una nueva relación con él mientras esperan a que lleguen los barcos.



Imagen 55. La carrera en el Nith a su paso por la meta de Mill Green, en el corazón de Dumfries. Fuente: Kirstin McEwan, 2016.

192 No solo se trata de una adaptación a las crecidas, sino también de un aprendizaje para intentar sacar un provecho de ellas como veremos más adelante.

193 Una representación de una vaca de madera, a la mitad de tamaño, cubierta de cristales de sal símbolo del ganado y de dicho condimento, productos básicos que se comercializaron en el pasado a lo largo del Nith.

194 Por ejemplo en 2015 fue la aceptación a cargo de Dillon Colthart y Jordan Chisholm; en 2016 fueron los viajes y migraciones y en 2017 la relación con los vikingos.

Es una apuesta por la resiliencia<sup>192</sup> en lugar de la oposición constante. El festival nació en el seno del primer EAFS en 2013 y ha sido creado y producido desde entonces por The Stove. Los objetivos son activar la vida en el centro de la ciudad, revalorizar el río organizando actividades en espacios públicos infrutilizados y crear oportunidades creativas para que los locales participen activamente en el futuro de la ciudad fomentando la idea de que «Dumfries es lo que todos hacemos juntos» (The Stove, 2015). Coincide con la marea más alta del año, y los veleros parten de Carsethorn a veintidós kilómetros río abajo. Antes de la carrera, la escultura de la *Salty Coo*<sup>193</sup> desfila por la ciudad y espera en la meta a los ganadores, que tendrán posteriormente el derecho a sumergirla en el Nith.



Imagen 56. La *Salty Coo* procesionada por las calles de Dumfries hasta la meta en Mill Green. Fuente: Kirstin McEwan, 2016.

Cada año el festival se centra en un tema<sup>194</sup> y la puesta en escena del desfile es encargada a un grupo distinto de creadores.

La función de los artistas, en este caso, es la de imaginar y plantear otros futuros, y facilitar

una nueva conexión de los habitantes con el Nith y con el espacio público natural de un modo participativo. El arte contribuye a crear una historia compartida, una nueva tradición que algunos comienzan a creer centenaria. Trabajan con el espacio común para unir en lugar de separar, aunque para ello propongan una rendición que ceda el área que le corresponde a la riada. La *carrera* reúne cada año a más participantes alrededor de la ribera, y poco a poco está tejiendo una nueva conexión entre la población y el agua, invitando a una modificación de los hábitos sociales.



Imagen 57. Parte del desfile de la *Salty Coo*. Fuente: Kirstin McEwan, 2016.

### 3.4 ANÁLISIS

#### 3.4.1 Participación

Los proyectos de The Stove se plantean como propuestas colaborativas que buscan la implicación del público así como dar oportunidades a jóvenes artistas. En *Submerge*, la participación es fundamentalmente de dos tipos: por un lado, los habitantes son invitados a desarrollar juntos la visión del futuro de la ciudad y participan en su codesarrollo con sus relatos (tipo dos). Por otra parte, la obra final es compartida en formato de publicación física y digital (tipo cuatro).

Aunque carecemos de datos concretos de las seis ediciones de *Nithraid*, podemos decir que en general, la participación ha aumentado de 2.000 (2013) a 4.000 (2017) participantes (The Stove, 2015). Durante las seis ediciones The Stove ha invitado al público a participar en todas las fases de esta obra de arte público, como ellos mismos la califican. Desde la implicación en la procesión o la carrera, a la construcción de escenarios, creación y diseño de los elementos estéticos así como en los talleres del día de la carrera. De esta manera, la colaboración en la *Nithraid* es más variada que en *We Live With Water* abarcando todos los tipos, del dos al seis. En cuanto al tipo de participación dos (colaboración y codesarrollo), cada año el tema del festival y la dirección artística del desfile se encarga a artistas locales, en especial jóvenes que inician sus carreras profesionales, dándoles la oportunidad de crecer laboralmente. Así, en 2017 siendo el tema central la cultura vikinga, el colectivo de artistas locales de *clown Moovement Coollective (MooCoo)* acompañó a los artistas *Longfada Viking Group* que exploran la antigua presencia vikinga y la influencia cultural nórdica histórica y actual en Dumfries & Galloway.

Juntos procesionaron la *Salty Coo* a través de la ciudad fusionando la cultura vikinga con la sensibilidad de los payasos para crear un espectáculo interactivo con los espectadores, que combina la herencia cultural y la payasada. El objetivo es desafiar la imagen popular de los vikingos como invasores sangrientos destacando su larga coexistencia pacífica en la zona (Anderson, 2017).



Imagen 58. La *Salty Coo* en el desfile vikingo por las calles de Dumfries hasta la meta en Mill Green. 2017. Fuente: Kirstin McEwan, 2017.

También invitan a artistas cercanos a la filosofía del acto a mostrar y compartir sus obras en talleres previos y durante el festival. Un ejemplo es el de la artista invitada Kathy Hinde que expuso su obra *Luminous birds* en el marco del festival 2016, cuyo tema central eran las migraciones. La muestra se acompañaba de una obra colaborativa y tres talleres artísticos.

En cuanto a la siguiente clase de participación (voluntarios y ejecutores), los numerosos voluntarios (alrededor de cuarenta en 2017) son parte imprescindible en la organización. Cada año se realiza un llamamiento al que personalmente acudimos durante el curso de esta investigación en 2016. Pero, la participación que persigue The Stove principalmente es la del tipo cuatro, el público inmediato. De los 31.000 habitantes de la ciudad, cada año acuden alrededor de 4.000 personas para ver a los barcos ganadores cruzar la línea de meta y disfrutar del ambiente familiar y festivo.



Imagen 59. Colectivo de payasos MooCoo liderando la procesión de la vaca salada en *Nithraid* 2017. Fuente: Kirstin McEwan, 2017.



195 Como por ejemplo véase: <http://www.bbc.com/news/uk-scotland-south-scotland-41202807>

196 El Consejo Dumfries & Galloway Council y la Lotería Nacional.

197 La fundación benéfica Barfil Charitable Trust y *Hollywood Trust*, organización benéfica que financia prácticas de trabajo en The Stove para dar oportunidades a los jóvenes entre 15 y 25 años.

198 *The People's Project* es una ONG creada en 2008 por Mark Jardine para reactivar el significado de comunidad en Dumfries y Galloway. Desde 2005 colaboran en dar a la opinión pública la oportunidad de decidir qué proyectos locales deben financiarse con parte de los presupuestos de la Lotería Nacional. Las subvenciones van desde 5.000 hasta 50.000£. Véase en: <https://www.the-peoplesprojects.org.uk/>

El público de los medios de masas sigue las noticias al respecto a través de periódicos<sup>195</sup> y webs que hacen eco de las actividades. En su primera edición acudieron-alrededor de 2.000 personas, incluso desde Glasgow y Edimburgo, al haber visto noticias sobre la carrera en la televisión la noche anterior (The Stove, 2015). Por último, consideramos incluida en esta obra el tipo de participación seis (público del mito y la memoria) pues la *Nithraid* ya ha pasado a la memoria colectiva de la región y algunos confunden esta nueva festividad con una tradición centenaria.

### 3.4.2 Puntos de tensión y puntos clave

Los proyectos de The Stove se centran en cinco áreas clave: Visión de futuro, alimentación, palabra, música y visual. Ambas propuestas estudiadas responden a la primera idea y *Nithraid* incluye también lo visual, la alimentación y la música (The Stove, 2015). Tanto los tenderetes de comida durante la *Nithraid* como su café sin ánimo de lucro durante el año, son importantes para atraer al público y crear un lugar de encuentro y por ello se encargó la cafetería a las artistas de Open Jar Collective.

Otro punto fundamental en todo proyecto es la financiación. En el caso de *Nithraid* es amplia y procede tanto de entes públicos<sup>196</sup> como fundaciones caritativas<sup>197</sup>, ONG's<sup>198</sup> y compañías privadas de la zona que aportan los alrededor de 15.000£/año (unos 17.000 €/año) que cuesta. En sus primeros cuatro años de vida, The Stove ha conseguido atraer a la región más de 550.000 £ de financiación pública nacional al margen de la privada, lo cual supone un empuje importante tanto para los proyectos, como para la economía de los artistas y la región. El 31% de las subvenciones obtenidas, se dirige hacia trabajos artísticos y negocios locales y ese porcentaje crece año tras año. De esto se deduce que la relación con las instituciones es fluida aunque exista desacuerdo en el desarrollo urbano. Destacamos las oportunidades laborales remuneradas que ofrecen a jóvenes artistas y la valoración económica del trabajo creativo que realizan. No obstante, el trabajo voluntario de artistas involucrados también es común, sobre todo en el equipo de comisariado.

Algunos puntos clave que diferencian esta celebración como obra de arte público de cualquier otra carrera de barcos —además de la implicación de los habitantes en el proceso de dise-

ño y ejecución— son: la organización del desfile por artistas diferentes cada año, las actuaciones y *performances* organizadas en torno a la llegada de la *Salty Coo* a la zona de Mill Green y el sentimiento ritual que cubre la experiencia. El hecho de sumergir la escultura en las aguas de mano de la tripulación ganadora como símbolo de reconocimiento del Nith, es el momento más intenso de la festividad. La estética y el ritual establecido por los artistas potencian la simbología del acto. Sin embargo, existe cierto desfase entre los valores éticos profundos de respeto a la naturaleza (y en concreto al río) que subyacen en el acto, y por otro la materialización estética, que es muy mejorable en cuestión de huella ecológica<sup>199</sup>.



Imagen 60. Performance en Mill Green a la llegada de la *Salty Coo*. Fuente: Colin Tennant, 2015.

Las tensiones preexistentes en el territorio son la motivación que da sentido a ambas propuestas artísticas. En primer lugar, la oposición al río por parte de los negocios de la zona urbanizada de la llanura de inundación, secundada por el equipo municipal, que apoya un modelo de

199 Durante el festival no estaba contemplada la separación de basuras, ni por parte de los organizadores ni de los asistentes, la vajilla empleada era de plástico, algunos elementos de la decoración no biodegradables podrían haberse sustituido sin gran complicación por otros que sí lo fueran, algunos de los tenderetes utilizados eran de usar y tirar y parte de la energía que podría haber procedido de fuentes renovables fácilmente, no lo era.



Imágenes 61 y 62. Inmersión de la *Salty Coo* en el Nith a cargo de la tripulación ganadora. Fuente: Colin Tennant, 2015.

200 Sus objetivos son: «Utilizar las artes para involucrar y empoderar a las personas para sí mismos, y los lugares en que viven y la sociedad en general. Ser abierto e inclusivo, ofreciendo oportunidades prácticas para la participación en actividades creativas. Ser inquisitivo y arriesgado, sin miedo a ser diferente. Ser transparentes y colaborativos en la forma en que trabajamos, aportando integridad a todo lo que hacemos. Hacer un trabajo creativo que sea desafiante y que incluya la calidad en el proceso así como en el producto» (The Stove, 2015). Definen el arte público como todo lo anterior, utilizando cualquier forma de práctica creativa en el proceso.

201 Aunque The Stove no exprese intenciones ecológicas, resulta curioso que los artistas como Kathy Hinde y proyectos invitados (MaKlab e Incredible edible) en 2016, sí manifiestan ese interés (comunicación personal, 3 de septiembre de 2016).

urbanismo y vida en desequilibrio con la realidad del entorno actual y del cambio climático. Es un ejemplo de esa ceguera narcisista y autocomplaciente que mencionamos en el capítulo tres. En lugar de buscar la cooperación con el río, el Ayuntamiento adopta una postura de superioridad antropocéntrica a base de ingeniería, que reafirma los modelos urbanísticos y económicos conocidos y se muestra indiferente al probable agravamiento del cambio climático. Una segunda tensión surge en contra de la anterior, la que ejercen los artistas y habitantes en su texto futurista contra la visión municipal. No solo es una oposición a los posibles intereses económicos del Ayuntamiento, sino oposición al modelo de desarrollo capitalista y la organización urbana que promueve (Baker, 2015). Como mencionamos en el apartado uno del capítulo tres, la propuesta de estos artistas no es trabajar contra la resistencia del río sino entenderla como un hecho interesante por sí mismo. Las crecidas anuales, lejos de ser vistas como un problema, se tratan así como una oportunidad. Es una postura mucho más resiliente pues, más allá de la adaptación, propone aprovecharlas para crear energía, fertilizar los campos, remodelar el paisaje y ser motor de construcciones escultóricas.

Un tercer conflicto relacionado con los anteriores al que tratan de hacer frente desde The Stove es el abandono del centro de la ciudad como lugar de encuentro y disfrute del espacio público, por los centros comerciales privados. De ahí su elección de situarse en el corazón del problema, el centro de la ciudad. El desfile de la *Salty Coo* y la carrera del Nith son una búsqueda por recuperar espacios de convivencia y por crear momentos de reunión.

### 3.4.3 Intención

La experiencia de The Stove con EAFS y *Submerge* sugiere cierto direccionamiento hacia metas de transición ecosocial. Sin embargo, en sus objetivos colectivos<sup>200</sup> The Stove no se plantea cuestiones ecológicas directamente. De hecho, ninguno de los artistas entrevistados y vinculados al proyecto directamente afirma focalizar su producción en el arte ambiental o arte ecológico, aunque ya comentamos que sí declaran interés en la justicia ambiental<sup>201</sup>. Resulta interesante ver cómo de un modo inconsciente, las circunstancias ambientales y sociales actuales han conducido su visión de Dumfries hacia objetivos más en consonancia con la transición ecosocial de lo que se planteaban inicialmente. En su desarrollo tienen en cuenta seguir ciertos

principios éticos de respeto al medio ambiente y consideración de la huella ecológica, aunque son mejorables según lo observado.

En cuanto a la intención de *Submerge*, coincide con las primeras fases de las iniciativas de transición vistas en el capítulo tres: el desarrollo de la visión colectiva. El proyecto explora las posibilidades de adaptación a las nuevas condiciones del río y su nivel en el futuro. El conjunto de relatos producto de estas jornadas es visionario pero no lo suficientemente realista como para haber sido tomado en serio. No obstante ya hemos comentado la importancia de estas visiones para alentar la acción y dirigir los esfuerzos. Por otra parte, el proyecto de *Nithraid* responde a intenciones expresas de reactivar la conexión entre los espacios adyacentes al río y sus habitantes, crear un sentimiento de singularidad y hacer que la ciudad reflexione sobre sí misma (Robbie Coleman, comunicación personal, 18 de julio 2016). Esto se consigue al menos en esta fecha señalada en la que acuden más de 4.000 personas. Sin embargo, los resultados a largo plazo no están tan claros y se discutirán en el siguiente apartado.

### 3.4.4 Efectividad

En cuanto a los efectos inmediatos de *We Live With Water* podemos apuntar que todo quedó en una anécdota política sin mayor repercusión<sup>202</sup>. A medio o largo plazo no hemos detectado otras consecuencias por ahora, pero el proyecto continúa siendo válido como maqueta y visión que dirija la actuación pública a la espera de un equipo de gobierno que tome más en serio sus propuestas de rediseño urbanístico.

El proyecto *Nithraid* es tan amplio y participan tal diversidad de personas a distinto grado de implicación, que sería muy difícil evaluar exactamente los efectos. Por ello, para poder estudiar mejor la función de The Stove y de *Nithraid* visitamos la población en dos ocasiones (julio y septiembre de 2016). Durante nuestra segunda visita participamos en el equipo de voluntarios de la *Nithraid* y pudimos entrevistar a otros compañeros y habitantes de Dumfries, pero en un número insuficiente como para dar resultados representativos. Nuestra impresión, sin embargo, es que, a nivel inmediato, el festival está adquiriendo notoriedad año tras año y los habitantes acuden y participan en este día festivo. Sin embargo a medio o largo plazo los testimonios que

202 El miembro del parlamento inglés Richard Arkless visitó Dumfries en diciembre de 2015 para inspeccionar las secuelas de la inundación del fin de semana anterior. Durante su visita recogió una copia de *We Live With Water* para llevar al Parlamento de *Westminster* como un posible camino a seguir para la ciudad pero no ha llegado más allá (Baker, 2015).

recogimos no apuntaban a un cambio positivo en su relación con ese entorno concreto más allá de ese día del año. El hecho de que cada año el desfile, las actuaciones y *performances* sean encargadas a artistas diferentes despierta la curiosidad de los asistentes motivándoles a repetir al año siguiente. De este modo The Stove crea un espacio y un momento de relación intensa con el río a largo plazo. Aunque el impacto es de corta duración, tiene continuidad y mediante esa constancia, año tras año construyen una tradición. Los efectos en el cambio de actitud de la población con respecto al río aún no se han medido pero se podría proponer la realización de una encuesta a los asistentes cada año, que pudiera verificar si existe un cambio o no a largo plazo en sus comportamientos.

### 3.4.5 Estética y ética

En ambos proyectos residen valores éticos de respeto a la naturaleza, equilibrio ecosistémico y rechazo al antropocentrismo que consideramos en esta investigación como parte de los valores estéticos. Dentro de esta atmósfera de respeto por el entorno natural (incluso en detrimento del urbano), comprobamos —tras la vivencia como voluntaria y asistente a la *Nithraid*— que no se corresponde tanto con valores ambientales como con objetivos de índole social. Observamos que los artistas no expresan ningún mensaje explícito, ni tienen intención de concienciar al público asistente. Más bien se ocupan de crear un marco de trabajo, un espacio relacional que atraiga el interés y deje surgir el diálogo entre los asistentes libremente. En las conversaciones que entablamos con algunos voluntarios, comprobamos que no enlazan los problemas interrelacionados del urbanismo, las crecidas, el modelo económico de desarrollo y el cambio climático en Dumfries, aunque no se ha realizado al respecto un estudio profundo. La festividad no parece despertar ningún movimiento en las conciencias en favor del río por ahora, pero al ser una actividad familiar, es posible que el mensaje cale en los más jóvenes y éstos tomen posiciones en el futuro.

La imagen del acto juega con la simbología y la tradición evocando una atmósfera ritual en momentos puntuales que emociona al espectador. La vaca es un animal espiritual que simboliza la abundancia, la fertilidad y la riqueza en varias culturas antiguas, desde Egipto hasta La India, y también, en la mitología del Norte de Europa. Sin embargo, en este caso su elección responde

al pasado comercial del río y no tanto a la mitología. Aunque el colectivo de artistas *MooCoo* en 2017 la han relacionado de modo sarcástico con el ser mitológico nórdico *Auðumbla*<sup>203</sup>. La estética de dicha escultura varía cada año en función del tema del desfile, lo cual, desmitifica la pieza en sí por un lado y por el otro, su baño ritual en las aguas a cargo de los vencedores le carga de significado simbólico.

203 La vaca primigenia de la mitología nórdica que se alimentó lamiendo un glaciar salado del que emergió Búri, primer Dios nórdico y abuelo de Odín.

### 3.4.6 Funciones del arte

Considerando ambas obras analizadas como complementarias, la principal función del arte en este caso es la de (re)conectar personas y espacios (el Nith y sus alrededores) y fomentar una nueva articulación de la vida urbana de Dumfries. Hasta aquí hemos visto proyectos que fomentan la relación entre personas o grupos pero no entre personas y elementos concretos del entorno, considerados con derecho propio por encima de las necesidades humanas. Aunque Dumfries comparte con Almócita la problemática social de la despoblación —del centro de la ciudad en este caso— su enfoque se centra más en promover un cambio de actitud en las personas, que conlleve a posteriori los cambios en el entorno a favor del río. Otras funciones que hemos detectado son las siguientes:

FUNCIONES DE LAS OBRAS WE LIVE WITH WATER Y NITHRAID	JUSTIFICACIÓN
Ilustrar, representar, comunicar, difundir	Sí, se busca comunicar una nueva visión de futuro, representar el pasado comercial del río y difundir las actividades de The Stove.
Concienciar	No especialmente.
Desarrollar empatía	Sí, se pretende empatizar con el río y sus espacios.
Imaginar, desarrollar la visión del grupo, su misión, futuros posibles, utopías o ficciones	Sí, el proyecto <i>We Live With Water</i> es una visión cocreada del futuro de Dumfries en 2065.

Ofrecer soluciones, mostrar alternativas reales o proyectos piloto, laboratorios de pruebas	Sí, <i>We Live With Water</i> plantea un nuevo rediseño urbano con numerosas ideas para reactivar el núcleo del municipio.
Conectar personas, crear comunidad, hacer redes, mediar o facilitar	Sí, es uno de los retos principales de The Stove en Dumfries, dinamizar el espacio público del centro de la ciudad.
Restauración/recuperación del entorno	No directamente aunque sería un resultado derivado del proyecto <i>We Live With Water</i> si llegara a realizarse.
Reforzar la identidad, crear símbolos	Sí, tanto la vaca salada, como la temática anual y la propia celebración, contribuyen a crear una simbología y una identidad.
Fomentar la ciudadanía crítica, agitar, denunciar	Sí, el proyecto <i>We Live With Water</i> sobre todo, anima a tomar una perspectiva crítica con respecto a las decisiones del Ayuntamiento sobre las inundaciones.
Empoderar	No en estos proyectos concretos, pero sí en otros proyectos de The Stove.
Crear relatos positivos de cambio	Sí, <i>We Live With Water</i> y <i>Nithraid</i> son nuevas narraciones positivas del entorno.
Facilitar la comprensión del mensaje de la ética ecológica aplicándola	No.
Conectar áreas alejadas de conocimiento	No.
Motor iniciador de un proyecto	Sí, The Stove busca activar el centro de la ciudad.
Celebrar	Sí, la celebración es la motivación que reúne a la población en torno al río en la <i>Nithraid</i> .
Recaudar fondos	No.
Construir consensos	Sí, se busca virar la actitud de la población al respecto del río.
Premiar, agradecer	Sí en el sentido de que se celebra al río y sus inundaciones como algo positivo, algo que celebrar.
Conectar personas con espacios, entornos o lugares	Sí, es el objetivo fundamental de la carrera por el Nith estimular la relación de los habitantes con su ribera.

Tabla 7. Funciones del arte identificadas por la autora. Fuente: elaboración propia.

### 3.5 RESULTADOS Y CONCLUSIONES PARCIALES

Si analizamos el proyecto desde los diez principios del *transitional art* vistos en el capítulo uno apartado 2.3, se detecta que responden a la mayoría:

1. Intención: Sí, existe una intención de reactivar el centro urbano de Dumfries que llama a la actuación y transforma las perspectivas de inundación del futuro en una nueva realidad.
2. Ignición: No, el proyecto de *Nithraid* inspira el proyecto de *We Live With Water* dentro del marco del ArtCOP21 pero aún no se ha pasado a la acción en la remodelación urbana.
3. Marco: Sí, los artistas delimitan con *We Live With Water* un marco de actuación: el presente y futuro del río y de la ciudad con respecto al cambio climático y dentro del contexto de la sociedad de consumo.
4. Trabajar con la comunidad: Sí, se trabaja con, por y para los habitantes en la ceremonia festiva.
5. Mediación: Sí, los artistas actúan de facilitadores de una nueva relación con el agua y con el espacio del río.
6. Mantener un espacio: Sí, el mantenimiento de su sede en el número 100 de High Street es crucial para sus intenciones de dinamizar el centro de Dumfries pero también lo es la celebración, año tras año, en The Mill Green, a las orillas del río. La reclamación de estos espacios de llanura de inundación para el disfrute ciudadano compatible con su devolución al río focaliza y materializa sus objetivos.
7. Conexión: Sí, mediante la carrera anual del Nith, pretenden conectar a la población con el torrente creando una nueva tradición compartida.
8. Trabajar desde lo común: Sí, trabajan con el espacio público común para unir, aunque para ello propongan una rendición que ceda la llanura de inundación.

9. Colaborar: Sí, la colaboración en la *Nithraid* es fundamental y numerosos voluntarios toman parte en la organización.

10. Cambio: Sí, el cambio de actitud que proyectan en *We Live With Water* y *Nithraid* es solo una invitación sutil pero la constancia puede favorecer sus efectos a largo plazo.

Resulta llamativo que, a pesar de cumplir casi todos los principios del arte transicional, ninguno de los artistas entrevistados de The Stove (Robbie Coleman, Jan Hoggarth y Matt Baker) considera su obra como arte ecológico o *transitional art* (comunicación personal, 18 de julio de 2016). Sin embargo, tienen claro que sus acciones se pueden describir como arte público ya que el carácter participativo y la coautoría son sus principales características. Este modo de construir una festividad juntos, en lugar de ofrecerla como un proyecto prediseñado del Ayuntamiento, ofrece la oportunidad a los participantes de activarse en la vida pública de Dumfries, lo cual es el objetivo principal de The Stove. De manera que esta celebración, no podría darse de otro modo que no fuera colaborativamente. La participación es, pues, a la vez objetivo y herramienta de trabajo. Además, a diferencia de otras obras colaborativas que se centran en fomentar las relaciones interpersonales como los *Oakland Projects* de Lacy, aquí la búsqueda de conexión se expande a las personas con su entorno fluvial, con un ente inanimado pero dinámico, el río.

Según lo visto aquí, observamos que la actividad de estos artistas ejerce un papel de liderazgo de la vida cultural de Dumfries. Además The Stove crea espacios y momentos de participación activa para que la comunidad se reconstruya y, en ese sentido, contribuye al fomento de la cooperación de la que hablamos en el tercer capítulo. Como ejemplo, solo en su primer año llevaron a cabo noventa y cuatro actividades entre talleres, improvisaciones, conciertos, exposiciones y conferencias por las que pasaron 6.800 personas de las que 1.913 participaron activamente en su creación. Su emplazamiento en el núcleo de Dumfries responde a su papel de corazón de la actividad social. Sin embargo, desconocemos la influencia que ejerce en la población y no hemos encontrado ningún sistema de medición aplicado hasta ahora. Del mismo modo, se podría criticar su falta de aplicación de herramientas de calculadora de huella de carbono como las propuestas para las artes escénicas por *Julie's Bicycle*, y de las que ya hemos hablado.

Al respecto de la aportación de esta obra a la sostenibilidad, podemos aplicar la reflexión de Haley, que resalta la importancia de hacernos las preguntas correctas a la hora de establecer nuestros objetivos de transición. Como primer paso sugiere cuestionarnos, conocer y tener cla-

ro que es a un nivel más profundo lo verdaderamente contrario a la sostenibilidad. Cita varios ejemplos:

«¿Lo contrario de protección puede no ser vulnerabilidad, sino defensa? ¿Lo contrario de determinación puede no ser debilidad, sino evolución? ¿Lo contrario de economía de mercado puede no ser pobreza y hambre, sino justicia social? ¿Lo contrario de autonomía puede no ser dependencia, sino colaboración? ¿Lo opuesto a resiliencia puede no ser vulnerabilidad, sino certeza? ¿Lo opuesto al logro puede no ser el fracaso, sino la satisfacción? ¿Lo opuesto a empujar, puede no ser tirar, sino crear un vacío? ¿Lo opuesto a la retirada puede no ser un ataque, sino un retiro?» (The Chartered Institution of Water and environmental management, 2012, pp. 13-17)

Estos puntos serían de aplicación a ambos proyectos estudiados. La visión de los artistas al respecto de los efectos que el cambio climático está ejerciendo en las crecidas del Nith es no luchar contra las fuerzas del río, sino facilitarle el paso para su crecida anual y hacer de ello incluso una fiesta. Asumir, aceptar y retirarse para dejar espacio vacío a las inevitables inundaciones mediante la contención del desarrollo urbano e incluso, en parte, la retirada de algunos negocios y aparcamientos que ocupan la zona de inundación del Nith. Es una actitud de resiliencia duradera con la certeza de que las crecidas empeorarán cada año y una barrera de tres metros no es la solución definitiva. Sería un vaciado en lugar de un empuje, una retirada en lugar de un ataque, una contención en lugar de un objetivo<sup>204</sup>. La función del artista en este caso es la de imaginar y plantear otros futuros posibles, soluciones alternativas. Esta visión de retirada voluntaria y resiliente contribuye a cambios en el paradigma de nuestra relación —eminente dominante en occidente— con la naturaleza. Crear comunidad en armonía con su entorno es la respuesta de The Stove ante los futuros retos del cambio climático.

204 De hecho, la propuesta que realiza The Stove no es una utopía sino toda una realidad en por ejemplo, el condado de Pierce County en el estado de Washington, EE.UU. El río Puyallup que había sido rectificado y aislado con barreras arquitectónicas en el pasado para evitar daños por crecidas está siendo objeto de un proceso de restauración ecológica. Hoy en día el gobierno del condado está comprando terrenos ribereños para devolver al río las zonas de inundación propias de su dinámica fluvial (García Cano, 2018).

205 Que ya definimos en el capítulo uno apartado 1.2. (nota 23).

206 En adelante lo mencionaremos por sus siglas en inglés: *Dundee Urban Orchard (DUO)*.

## 4. ESTUDIO DE CASO: *DUNDEE URBAN ORCHARD*

### 4.1 EL ARTE EN LA CONSTRUCCIÓN DE RESILIENCIA Y FUTUROS ALTERNATIVOS

Uno de los pilares principales de la transición es el aumento de la resiliencia<sup>205</sup> mediante el fomento de la diversidad, de lo local y lo colectivo. Como veíamos en el capítulo tres, la acción comunitaria que parte del propio contexto facilita la creación de referencias cercanas y una identidad compartida, que ayude a afrontar los grandes retos ambientales superando la anomia, la desafección y la indiferencia. Esto exige grandes dosis de creatividad, complicidad y capacidad de visión comunitaria a largo plazo, que el arte puede facilitar. Respecto a la visión, en los estudios de caso anteriores (*The Stove*, *Trashcachers' Carnival*), subyace la capacidad del arte de visibilizar lo intangible, ya sean emociones, deseos, relaciones o futuros imaginarios. Así mismo, hemos resaltado el poder de convocatoria del arte y la capacidad de implicar al público en el proceso creativo. Todos estos factores se presentan en el proyecto *Huertos urbanos de Dundee*<sup>206</sup>, realizado por los artistas Sarah Gittins y Jonathan Baxter en la ciudad de Dundee, la cuarta más poblada de Escocia (*World Population Review*, 2017). La obra es producto del diálogo entre los habitantes sobre el porvenir de la localidad. Los artistas no solo acompañan el desarrollo de una visión de futuro alternativo, sino que superan el plano hipotético o representacional para pasar a la aplicación práctica sobre el terreno. El proyecto trabaja con la metáfora de un gran huerto-ciudad y apoya a individuos, grupos comunitarios y organizaciones culturales a sembrarlos y cuidarlos (Baxter y Gittins, 2013). El papel de Gittins y Baxter ha sido fundamental como motores y mediadores en el proceso, pero, no más que la colaboración de los ciudadanos. Como resultado se han creado hasta veinticinco huertos mantenidos por la comunidad dispersos en el espacio público fundamentalmente. Los artistas favorecen así la conexión entre personas e historias que de otra forma no tendrían relación, dando fuerza a una iniciativa colectiva de resiliencia, de cambio positivo, diversa y descentralizada.

### 4.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Hemos elegido el caso de *DUO* por cumplir nuestros criterios de selección señalados en el capítulo dos apartado 1, como se indica a continuación:

1. Proyectos que tengan una vinculación específica con lo local: Al igual que en el caso de *The Stove*, Baxter y Gittins buscan reactivar los espacios públicos de la localidad ubicando en ellos acciones artísticas colaborativas. Especial atención prestan a las bibliotecas, que convierten en centros de participación ciudadana mediante grupos de lectura y exposiciones.
2. Obras que actúen (consciente o intuitivamente) de acuerdo con los principios de la transición. Aunque *DUO* no se define como un colectivo de arte transicional ni enfocado al arte ecológico en particular, demuestran acuerdo con:

#### Descarbonización de la economía:

- Proponen un modelo de ciudad alternativo a la corriente capitalista con un enfoque particular en la sostenibilidad de los alimentos. Fomentan la concienciación del público sobre el origen de los alimentos, su traslado a miles de kilómetros y su empaquetado excesivo, y proponen una alimentación de kilómetro cero y una recuperación de nuestra conexión directa con el planeta, y otras personas, a través del cultivo comunitario.

#### Compromiso del movimiento ambiental con la equidad y la justicia:

- *DUO* está comprometido con la planificación a largo plazo para un futuro sostenible y equitativo en Dundee (Baxter y Gittins, 2013). En sus *performances* la justicia social y ambiental están representadas por sendos dragones, inspirados en el Escudo de Armas de la ciudad y realizados en sus talleres creativos. Según declaran, «la justicia social y la justicia ambiental, son los fuegos gemelos que animan *DUO*» (Baxter y Gittins, 2013).

#### El desafío de la conservación:

- Uno de los objetivos declarados de *DUO* es la mejora de la diversidad biológica y cultural de Dundee. El concepto de biodiversidad de Vandana Shiva<sup>207</sup> es una inspiración para el proyecto que les ratifica en la relación de la misma con la cultura y la necesidad de proteger ambas.

3. Que hagan uso del arte como herramienta de fomento de la transición y, en especial, del arte público: La participación a través del arte es el eje de muchos de sus proyectos y clave en el desarrollo de *DUO* como veremos más adelante.



Imagen 63. Los dragones de la justicia social y ambiental. Fuente: Fotografía de Jonathan Baxter, 2016.

207 Para Shiva, la conservación de la biodiversidad debe ir unida a la conservación de los modos de subsistencia basados en la misma, porque la biodiversidad está inserta en un marco ecológico y cultural. «La diversidad se reproduce y se conserva a través de la reproducción y la conservación de los cultivos, mediante festividades y rituales que, además de celebrar la renovación de la vida, también son el marco en el que se realizan sutiles pruebas con vistas a la selección y propagación de las semillas» (Mies y Shiva, 1998, pp. 16-18).

4. Interés en la realización de la obra por tener una reducida huella ecológica: Aunque no aplican calculadoras de huella de carbono, ni de ningún otro tipo, en la realización de sus obras priman la reutilización y las prácticas del compartir —por ejemplo herramientas de trabajo— por encima del consumo. A nivel práctico, en 2014 crearon un grupo de consumo para la compra ética de alimentos con el objetivo de minimizar la huella de carbono.

5. Ocuparse de cuestiones relacionadas con la ecología y/o la transición: Los artistas cumplen muchos de los criterios del arte ecológico señalados en el capítulo 1 apartado 2.3. y consideran *DUO* como una obra de arte social y ecológico en toda la ciudad. El consumo ético, el fomento de lo local, de lo colectivo y la agroecología son algunos de los temas principales que les conectan con la transición. Parten de un entendimiento de la interdependencia de los seres y sistemas, y la defensa de la justicia social y ambiental. Entienden la importancia de la diversidad social y ambiental y aplican las ideas de Vandana Shiva al respecto. Defienden la necesidad de un cambio en los modelos de producción y consumo y guardan, como veremos, una postura altamente crítica con los modelos de desarrollo capitalista.

#### 4.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO. LA CIUDAD HUERTO

El artista, el poeta, es un cultivador de grietas.

(Novo, 2009, p. 108)

El nacimiento de *DUO* está relacionado con el interés de estos artistas por los espacios comunes como las bibliotecas, amenazadas de desaparecer en su contexto. Para apoyar el uso de dichas estructuras públicas y fomentar un cuestionamiento que avive la participación cívica, organizan dos tipos de actividades. Por un lado, grupos de lectura —sobre arte, espacio cívico, poesía, etc.— abiertos a toda la población y por otro, un programa expositivo con *performers*, cantantes e instalaciones entre otras propuestas. Con ello consiguen un doble objetivo: sacar el arte fuera del *cuadro blanco* e introducirlo en el espacio público para dinamizarlo. Es, en este marco de conversación y lectura, donde se planta el germen de *DUO*.



Imagen 64. Los artistas Jonathan Baxter y Sarah Gittins junto a la huella de las conversaciones de las actividades de *Dundee Artists in Resident's Reading Towards Action* trazada por Gittins en las paredes de la biblioteca Central en 2011 durante el Dundee Live Festival y ubicada en el centro comercial Wellgate. Fuente: fotografía de la autora, 2016.

Surge del esfuerzo colectivo por leer cómo es Dundee entre textos, pensamientos y capas de realidades diversas. Por un lado la precariedad económica, el desempleo, los negocios cerrados, la pobreza alimentaria; por otro, la ceguera autocomplaciente a ver esa realidad, la clásica apuesta del capitalismo por el derroche, la inversión, la construcción de otro centro comercial en mitad de un flamante desarrollo portuario costero de lujo en Dundee: el Waterfront development<sup>208</sup>.

¿Cómo podría ser Dundee? ¿Qué futuro le espera? Producto de estos diálogos, los artistas proponen la metáfora de la ciudad-huerto como una visión de partida que pertenece a una de las muchas capas de la imaginación y la posibilidad que habitamos (J. Baxter, comunicación personal 12 de diciembre de 2016). Frente a un modelo de desarrollo urbanístico en profundo

208 La ciudad se ha embarcado en un proyecto de desarrollo urbanístico costero a 30 años (2001-2031) que ocupa 240 hectáreas y se extiende 8 km a las orillas del río Tay. Con un coste de 1 billón de libras *Dundee City Waterfront* es un proyecto estratégico, que pretende impulsar a la ciudad a la fama internacional como destino frente al mar para visitantes y negocios. Incluye la construcción del primer museo V&A dedicado al diseño en Escocia además de una zona de jardines y huertas en la que se ha podido involucrar *DUO* con un pequeño jardín comestible. Véase en: <https://www.dundee waterfront.com/about>



Imagen 65. Ali Wilson trabajador en la biblioteca pública Arthurstone situada en una zona conflictiva de la ciudad que Baxter y Gittins tienen intención de activar para evitar que el centro cierre. Detrás de él, el cezezo plantado en el huerto de la misma

209 Se puede consultar un listado de los grupos y emplazamientos de los huertos en: <https://dundeurbanorchard.net/orchard-groups-and-sites/>

desequilibrio con la naturaleza, la ciudad-huerto responde a un modelo de ciudad más sostenible y vibrante. Un espacio construido que, a pesar de ser un entorno antrópico (un huerto también lo es), se comporte como un jardín dependiente del mundo natural y sus ritmos. Una ciudad horti-cultural en el sentido de cultivar una cultura ciudadana que a su vez mantenga los cultivos. Una vez imaginada, dice Baxter, la semilla de ese huerto queda plantada en nuestra mente (comunicación personal, 12 de diciembre de 2016). ¿Qué podemos aprender de los huertos como modelo de desarrollo urbano sostenible? ¿Cómo sería Dundee si los patios y espacios ajardinados en desuso fueran huertos? La respuesta del propio grupo de lectura introduce los huertos comunitarios en la ecuación de su futuro inspirándose en el concepto de escultura social de Joseph Beuys y la defensa de la biodiversidad de Vandana Shiva (Baxter y Gittins, 2013).

Pero en esta ocasión los artistas no se conforman con representar la idea como en el caso de *We Live With Water*. Al igual que en el mito platónico se mueven de las sombras al exterior, aquí transforman el blanco y negro de estos textos y dibujos en color y realidad. «De alguna manera, cuando caminamos por Dundee estamos atravesando una obra de arte, una impresión de Gittins en la que Dundee es un enorme y antiguo huerto cubierto de bandadas de aves atraídas por su vegetación» (Baxter, comunicación personal, 12 de diciembre de 2016). El proyecto trabaja con la ciudad entera en su conjunto aprovechando los espacios ajardinados y las comunidades que ya existen para sembrarlos y cuidarlos (Baxter y Gittins, 2013). Desde sus primeros intentos de establecer huertos en espacios públicos como la residencia universitaria de Abertay University —que no prosperó—, hasta los actuales veinticinco espacios hortícolas comunitarios han pasado cinco años. Dispersos por la ciudad, en zonas públicas y privadas, en barrios conflictivos o de alto nivel, cada uno de ellos tiene particularidades y colectivos responsables diferentes, desde bibliotecarios a voluntarios de la iglesia, alumnado del colegio o individuos en sus jardines privados. Los artistas contribuyen tanto a crear el interés colectivo para plantarlos, como a mantener el cuidado de los mismos y conectarlos mediante una red<sup>209</sup>. Los objetivos son varios:

1. Animar a la población a habitar toda la ciudad, acceder a todos los espacios verdes comunitarios y a todos los espacios públicos en general, incluso los de las áreas más deprimidas (como la biblioteca Arthurstone) o los más modernos (como los jardines Slessor en el nuevo desarrollo costero o el jardín compartido por el Museo de arte contemporáneo Dundee Contemporary Arts (DCA) y el centro Dundee Science Centre (DSC). Para ello, colaboran con otras organizaciones comunitarias como Bonnie Dun-

dee o comunidades religiosas.

2. Mejorar la biodiversidad biológica y cultural y celebrarla mediante obras artísticas exhibiciones, actividades, comisariados y talleres de arte en los espacios públicos<sup>210</sup>. A este respecto los artistas consideran la ciudad y, en particular, los espacios comunitarios, como espacios expositivos, una oportunidad para cualquier artista de mostrar su obra. Por ello exhiben en diversas bibliotecas, como la Arthurstone Library, su colección de serigrafías realizadas en sus muchos talleres de creación.
3. Fomentar la conciencia del origen de los alimentos y, en concreto, del sistema industrial de producción así como del desempleo, la pobreza alimentaria y la falta de visión social, medioambiental y económica de la localidad.
4. Originar espacios creativos donde quepa la participación y que aporten el coraje y juicio necesarios para unos procesos políticos más abiertos.



Imagen 67. Slessor Gardens, uno de los huertos creados. Fuente: fotografía de la autora, 2016.



Imagen 66. Gittins en el mismo espacio de Arthurstone con el hotel para insectos creado al fondo. Fuente: fotografías de la autora 2016.



Imagen 68. Serigrafías realizadas en sus talleres artísticos abiertos sobre la ciudad-huerto que homenajean a las personas y los valores que sostienen el proyecto. Desde 2014 los carteles han recorrido la ciudad (y otras ciudades) en una variedad de actividades artísticas y comunitarias con la intención de reconocer su papel en la sociedad y la labor y generosidad de estos centros como hospedadores y donantes de recursos. Fuente: <https://dundeurbanorchard.net/orchard-city-posters/>

<sup>210</sup> Para consultar un listado de la gran cantidad de talleres, exposiciones, charlas, y otras actividades públicas artísticas organizadas por DUO, véase: <https://dundeurbanorchard.net/orchard-city-posters/>



## 4.4 ANÁLISIS

### 4.2.1 Participación

El caso de *DUO* destaca especialmente por la implementación de la participación en su desarrollo: en primer lugar la toma de decisiones es colaborativa desde la idea original que da lugar al proyecto artístico. Por otro lado, los procesos participativos son a la vez herramienta de creación y objetivo del proyecto. Además, la intervención es más diversa y ocurre con mayor presencia en todas las fases del proceso de creación —comparado con los casos de estudio anteriores—, incluido el tipo uno, origen y responsabilidad: los artistas coinciden con Lacy en que el sentimiento de implicación en el proyecto prospera cuando los participantes son invitados al proceso de decisión desde el inicio. Baxter señala que hay diferentes niveles de respuesta y compromiso, pero es importante no discriminar ningún tipo de contribución. De este modo, la colaboración se halla en el germen de *DUO* desde el grupo de lectura que comienza a trabajar las ideas de los huertos comunitarios. En este caso, aunque los artistas —que trabajan colaborativamente— motivaron el encuentro y mantuvieron viva la conversación a través de textos, metáforas y exposiciones, fue la conversación dialógica entre los participantes la responsable creadora.

En cuanto al tipo dos, colaboración y codesarrollo, se pueden incluir aquí a las numerosas personas que mantienen y se responsabilizan de los huertos, como los miembros de la asociación Bonnie Dundee, los trabajadores de la biblioteca Arthurstone o del centro religioso Maxwell.

Baxter y Gittins, acostumbrados a trabajar con arquitectos y creadores, buscaron conscientemente desde el inicio la implicación de otros públicos para invertir el proceso: primero crear la obra con personas alejadas del mundo del arte para después invitar a los artistas a intervenir. De esta manera, merecen mencionarse otros autores invitados, como el narrador Owen Pilgrim que ha creado una historia para *DUO* o los bailarines Joan Cleville y Solène Weinachter (anteriormente de Scottish Dance Theatre), creadores de un baile comunitario para *DUO*



Imagen 69. El huerto realizado sobre tierra consagrada del centro Maxwell, con un grupo de escolares en prácticas al fondo. Al frente Jack Pocock, coordinador del huerto junto a los artistas Baxter y Gittins Fuente: fotografía de la autora, 2016.

En el tercer tipo, voluntarios y ejecutores, podemos enmarcar los numerosos colaboradores que han participado en plantaciones, talleres y actos entre los que nos incluimos al haber participado como voluntaria en una plantación en Slessor Gardens. La mayoría de huertos son de acceso libre conscientemente, ya que consideran que instalar grandes barreras de acceso implica un mensaje desincentivador de la participación<sup>211</sup>.

En cuanto al público inmediato, sus *performances*, pasacalles y talleres han atraído una gran afluencia de asistentes de todas las edades. El público de los medios de masas es abarcado principalmente a través de las redes sociales. Aún es pronto para hablar del sexto tipo de participación —público del mito y la memoria— pero los cinco años de andadura de *DUO* y su proyección futura, auguran una larga continuidad y notoriedad al proyecto.

211 A pesar de ser espacios abiertos o de fácil acceso, los casos de vandalismo son escasos.

#### 4.2.2 Puntos de tensión y puntos clave

Para Baxter existe un equilibrio delicado entre el apoyo o la indiferencia de las instituciones y, en cualquier caso, comenta que no es útil mantener una posición demasiado extremista que se cierre a un diálogo (comunicación personal, 12 de diciembre de 2016). Un punto clave consiste en encontrar esa armonía entre no ser cómplice de las entidades que critican, pero tampoco ser demasiado polémicos, explican. Por ejemplo, en principio el Ayuntamiento dio una amplia bienvenida a *DUO*, que motivó un acuerdo para instalar huertos *solo* en lugares donde había grupos con una comunidad asentada que los mantuviese y tuviera la propiedad de la tierra. Pero, según Baxter, en todo acuerdo siempre hay que romper una regla, de modo que, cuando surgió la oportunidad de apoyar a una persona individual para transformar el jardín trasero de su vecindad en un espacio de huerto no dudaron, a pesar de no ser una colectividad.



Imagen 70. Shonagh Glen única cuidadora de este jardín trasero vecinal que antes era solo un manto de césped sin atractivo y hoy atrae a multitud de insectos y avifauna. Fuente: fotografía de la autora 2016.

Por otro lado, la inestabilidad de las relaciones con la institución llegó a un punto de tensión cuando se solicitó la inclusión de un espacio de plantación comestible en los jardines Slessor, en pleno desarrollo urbanístico del frente costero. A pesar de años de negociaciones, el silencio continuo de las autoridades motivó a los artistas a plantear en 2015 la exposición *Trabajo de sombras*, en las vallas frente el emplazamiento solicitado. Basado en los escritos de Ivan Illich, representaba a un grupo de escolares de la Academia Braeview caminando con palas y rastrillos hacia una forma elíptica: un agujero donde se podría plantar un árbol. El objetivo de la instalación era reflejar «la naturaleza precaria de muchos proyectos de arte socialmente comprometidos y la incapacidad de los organismos públicos para crear un futuro sostenible tanto para jóvenes como para adultos mayores» (Baxter y Gittins, 2015). Esta tensión inicial se tradujo después en un momento clave que decantó al gobierno municipal por autorizar la instalación del jardín comestible y el huerto en Slessor Gardens.

Otro obstáculo a mencionar es la falta de visión estratégica a largo plazo de los organismos<sup>212</sup>: «Algunos espacios presentan un enorme potencial pero no significa nada sin personas y sin instituciones que empiecen a cambiar su política» comenta Baxter (comunicación personal, 12 de diciembre de 2016). Un ejemplo claro de que el cambio de visión necesario ocurre a medida que construimos nuevas posibilidades, es el Centro Maxwell. Hoy es uno de los ejemplos de huerto comunitario más exitoso de toda la red, y cuatro grupos de escolares durante el curso y una veintena de niños en verano acuden a realizar actividades educativas. Sin embargo, cuando el gerente y parte de la comunidad comenzaron el proyecto en 2013 en la tierra consagrada abandonada detrás de la iglesia, la opinión generalizada era reacia a perturbar el suelo sagrado. Muy lentamente la comunidad al completo se fue habituando al huerto, aficionándose a la belleza del mismo y hoy en día se replantean que la tierra consagrada no tiene por qué ser un espacio muerto.

El cuidado y la atención son ingredientes clave para el éxito de *DUO*, declaran Sarah y Baxter. Un huerto exige dedicación continua a lo largo del año para que siga siendo productivo. Es por ello que ejecutan talleres de planificación, siembra, poda y cosecha de huertos regularmente en toda la ciudad. Además también cuentan con un Comité de mantenimiento y cuidados para la red *DUO*. Inspirado conjuntamente por el Manifiesto sobre el Mantenimiento de Mierle Laderman Ukeles (1969) y el Ejército de Payasos Rebeldes, dicho comité organiza actividades de celebración en apoyo de la biodiversidad y la diversidad cultural en Dundee (Baxter y Gittins,



Imágenes 71 y 72. Arriba exposición en el entorno de los jardines Slessor. Abajo detalle de los dibujos. Fuente: Jonathan Baxter and Sarah Gittins – aka Dundee Urban Orchard <http://dev.sharingnothoarding.org/koken/index.php?/>

<sup>212</sup> Por ejemplo en uno de los emplazamientos con mayor potencial por estar dentro de la residencia de estudiantes de la Universidad de Abertay, el huerto se ha cerrado por el temor a que en verano cuando no haya estudiantes se seque (Baxter, comunicación personal, 12 de diciembre de 2016).

2013).

En cuanto a la financiación *DUO* cuenta con varios apoyos:

- La organización gubernamental Creative Scotland para todo el proyecto.
- El Ayuntamiento de Dundee para los huertos del centro de la ciudad.
- La Comisión Forestal de Escocia para los árboles.
- La iglesia del Oeste de Dundee con un espacio de oficina y una tienda de manzanas.

Pero por otra parte algunos miembros de la red, como el Centro Maxwell, se quejan de que los programas escolares no incluyen este tipo de actividades como una extensión de la escuela en sus presupuestos. Una importante acción voluntaria y comunitaria compensa los escollos financieros. Pero, por encima de todo, los artistas resaltan la lentitud de los procesos participativos y transformadores como éstos aunque, por otra parte, entienden que la transformación social profunda no puede venir impuesta de hoy a mañana.

#### 4.2.3 Intención

*DUO* identifica varias situaciones de la actualidad social de Dundee que pretende responder mediante su acción artística. El marco de acción viene determinado por la dinámica de desarrollo económico y urbanístico capitalista, la situación de pobreza alimentaria en la ciudad —a la par que la existencia de espacios verdes en desuso— y el escaso acceso público a participar en los procesos de decisión sobre el futuro. La intención de los artistas parte de crear un espacio crítico de participación, materializar las ideas y deseos de la población local frente a esas problemáticas, sin imponer su criterio, implicar a los habitantes en los espacios públicos y trabajar con ellos en los asuntos que les interesan directamente. En el trasfondo de su acción subyace la metáfora de la ciudad-huerto que pretende conectar la diversidad cultural con la biológica y crear comunidad como respuesta ante los desafíos de la crisis ecosocial.

#### 4.2.4 Efectividad

Aunque no hemos podido visitar y estudiar en profundidad los veinticinco jardines y conocer a sus cuidadores respectivos, sí hemos podido tomar el pulso a cuatro tipos representativos de la diversidad de espacios y comunidades<sup>213</sup>. Entre los resultados más directos encontramos un evidente aumento de la biodiversidad vegetal y animal urbana. La habitual manta uniforme de césped verde ha sido sustituida en estos casos por huertas diversas que atraen a la fauna<sup>214</sup>, especialmente a las aves y es habitual la construcción comunitaria de «hoteles» para insectos.

Por otro lado, numerosos jóvenes se benefician de entornos de aprendizaje más empáticos y prácticos donde desarrollan una experiencia directa de la biología y el cultivo que antes era inexistente<sup>215</sup>. Jack Pocock, coordinador y mentor del huerto Maxwell, comenta los efectos beneficiosos que ha observado del aprendizaje al aire libre en la actitud de los niños: «Algunos de ellos que vienen aquí son etiquetados como problemáticos o hiperactivos, [...] así que les das algo que hacer, algo físico y entonces media hora más tarde están más calmados, escuchan más». Además, el hecho de poder identificar en la realidad los conceptos abstractos que explican sus libros de texto, les ayuda en la comprensión del mundo. Se podría presumir, por tanto, cierta sensibilización con los problemas de la crisis ambiental por parte de los participantes, pero no ha sido medida y además los artistas declaran que en los talleres interesa más fomentar la experiencia comunitaria que dar enseñanzas sobre los problemas ambientales.

*DUO* también ha contribuido a impulsar otros proyectos. Por ejemplo el Instituto de investigación sobre cultivos, suelos, usos de la tierra y medio ambiente James Hutton<sup>216</sup> ha utilizado algunos de estos jardines para sus ensayos científicos, y la ubicación de un jardín comestible en el espacio de los jardines Slessor motiva la instalación de otro proyecto artístico colectivo llamado *Sharing not hoarding*<sup>217</sup>. Su localización en las vallas de obra frente al huerto es totalmente deliberada y tiene por objetivo favorecer la sinergia y la fertilización cruzada entre ambos proyectos.

El hecho de cultivar y consumir productos agrícolas locales disminuye en un pequeño porcentaje la huella de carbono al reducir la compra de otros alimentos de origen lejano o empaquetados. Por ejemplo, en el Centro Maxwell, se realizan cursos de cocina y talleres con los productos de su huerta y la comida preparada es donada a las personas necesitadas.

213 El jardín del centro Maxwell, ligado a una comunidad religiosa muy frecuentado por escolares, el jardín de la biblioteca Arthustone en el espacio público, los jardines Slessor completamente abiertos en el moderno desarrollo urbanístico y el jardín trasero particular de una ciudadana que lo cuida en solitario.

214 Por ejemplo, en el caso del huerto de la biblioteca Arthustone, se han construido e instalado a lo largo de varios talleres un hotel para insectos además de comederos para aves que aumentan la frecuencia de visitas de la avifauna. La biblioteca además, lo complementa con el préstamo de prismáticos y bibliografía relacionada con la ornitología y *DUO* organiza talleres artísticos puntualmente. En el caso del huerto particular de Shonagh Glen, la hortelana asegura haber observado el aumento de la diversidad de insectos y aves en este espacio desde que es huerto.

215 El Centro Maxwell, por ejemplo, recibe a cuatro grupos de escolares durante el curso que pasan una media de 2 horas a la semana en el huerto y a una veintena de niños en verano con están 5 horas al día. (Jack Pocock, comunicación personal, 12 de diciembre 2016)

216 Véase en : <http://www.hutton.ac.uk/>

217 *Compartir no acaparar*. El título juega con el significado del verbo hoard en inglés que por un lado se refiere al acto de acaparar para uno mismo y por otro quiere decir valla publicitaria o valla de obra. Traducción de la autora. Se despoja a estos soportes de su habitual función delimitante o publicitaria, para convertirlos en un museo al aire libre un espacio de cuestionamiento al

transeúnte. Para ello se invita a diferentes artistas a reflexionar de modo crítico sobre la ciudad, el espacio público y la participación. La intención es continuar fomentando la conversación crítica, responder el capitalismo y trabajar desde lo común, invitando a participar y a dar voz a la ciudadanía y a los artistas locales. Véase en: <http://dev.sharingnothoarding.org/koken/index.php?/>

218 El próximo paso es mapear todos los huertos instalar una cartelería común y códigos qr por cada árbol plantado.

El proyecto de ciudad-huerto se puede considerar un laboratorio de pruebas de cómo podrían ser las ciudades escocesas del futuro y tiene aspiraciones de seguir creciendo a lo largo de los abundantes jardines traseros de Dundee. Su carácter duradero y su crecimiento lento, pero orgánico a nivel de participación (prefieren el boca a boca sin abusar de la publicidad) auguran un impacto a largo plazo, capacidad de enraizarse en la ciudad y una posibilidad de extrapolarse a los numerosos espacios verdes típicos de las ciudades escocesas.

#### 4.2.5 Estética y ética

En cuanto a la estética del proyecto, decíamos que un aspecto clave que consideramos es la ética que respalda al mismo. En el caso de *DUO* los valores de justicia ambiental y social y la coherencia en la ejecución, son aspectos esenciales que definen la marcha de la obra, los materiales y las acciones emprendidas. Del mismo modo, la firme apuesta por los procesos colaborativos desde el inicio ha delimitado el marco de trabajo producto de la conversación dialógica fomentada en los encuentros en la biblioteca. Esta vivencia social es un aspecto fundamental para los artistas que buscan crear un espacio crítico y diverso de intervención social. De hecho, la experiencia de participar en sus actividades nos demuestra que el proyecto abarca todas las edades y distintas comunidades culturales de Dundee.

Los artistas demuestran habilidad para acompañar el proyecto, impulsarlo o mediar con las instituciones dejando espacio para que crezca por sí solo y facilitando la intervención de otros profesionales como ingenieros forestales y trabajadores sociales. No quiere decir esto que abandonen todos los aspectos estéticos de la obra en los participantes. Los artistas desarrollan en talleres colaborativos la imagen del proyecto mediante serigrafía<sup>218</sup>, pero también con intervenciones en los espacios, *performances*, instalaciones, pasacalles y otras actividades culturales. Más allá de impartir lecciones sobre los retos ambientales, buscan crear una atmósfera de hermandad, imaginativa, que dé pie al compromiso social con otras personas y disfrutar del proceso.

#### 4.2.6 Funciones del arte

La función que destacamos en *DUO* por su novedad, por encima de otras ya vistas, es la construcción de resiliencia. No solo se persigue un aumento de las zonas verdes y su biodiversidad, sino fortalecer la cooperación y conocimientos de la comunidad frente a la situación de escasez alimentaria. Precisamente uno de los indicadores de resiliencia en los proyectos de transición es el número de jóvenes menores de dieciséis años capaces de cultivar dieciséis variedades diferentes de plantas. En este caso, podríamos decir que los numerosos huertos a los que acuden escolares favorecerían los resultados de dicho indicador. Resumimos en la siguiente tabla el resto de funciones que hemos identificado:

FUNCIONES de DUO	JUSTIFICACIÓN
Ilustrar, representar, comunicar, difundir	Sí, en las paredes de la biblioteca ilustran las primeras reuniones, los dragones representan sus valores de justicia social y ambiental y las acciones de serigrafía sirven para difundir el proyecto.
Concienciar	Sí, aunque no como un objetivo principal sino derivado de los encuentros y el trabajo en el huerto.
Desarrollar empatía	Sí, el trabajo en el huerto promueve la observación directa de la naturaleza y sus ciclos, este encuentro forja por un lado un vínculo y por otro un mejor entendimiento de nuestra ecodependencia.
Imaginar, desarrollar la visión del grupo, su misión, futuros posibles, utopías o ficciones	Sí, el proyecto se basa en la visión imaginada del futuro de Dundee desde sus reuniones en la biblioteca Central y su puesta en práctica.
Ofrecer soluciones, mostrar alternativas reales o proyectos piloto, laboratorios de pruebas	Sí, Los veinticinco huertos en funcionamiento son una alternativa real de consumo de proximidad.
Conectar personas, crear comunidad, hacer redes, mediar o facilitar	Sí, los artistas median con las instituciones para obtener permisos para los huertos y fomentan el trabajo colectivo en ellos.
Restauración/recuperación del entorno	Sí, en algunos casos se han restaurado lugares abandonados como el terreno consagrado detrás de la iglesia en el Centro Maxwell.

Reforzar la identidad, crear símbolos	No encontramos indicaciones claras de esta función.
Fomentar la ciudadanía crítica, agitar, denunciar	Sí. De hecho se trata de uno de los objetivos principales del proyecto: fomentar la participación de la ciudadanía en el diseño de su futuro.
Empoderar	No exactamente, puesto que no se centra en un sector de la población oprimido o desfavorecido sino que busca mejorar la participación en los procesos de decisión y la autosuficiencia de toda la ciudadanía.
Crear relatos positivos de cambio	Sí, se contribuye a crear un relato positivo de cómo convertir nuestras ciudades en lugares productivos que nos hagan más resilientes, nos ilusionen y alimenten el cuerpo y la mente.
Facilitar la comprensión del mensaje de la ética ecológica aplicándola	Sí, se aplican los conceptos de biodiversidad (biológica y cultural) de Vandana Shiva, justicia social y ambiental.
Conectar áreas alejadas de conocimiento	No se busca la colaboración interdisciplinar premeditadamente, aunque puede surgir en el proceso.
Motor iniciador de dinámicas y proyectos	Sí, las acciones artísticas y los grupos de lectura iniciados por los artistas buscaban activar la ciudadanía y dan lugar a proyectos como <i>Sharing not hoarding</i> , charlas, conferencias, talleres, etc.
Celebrar	No especialmente, aunque la celebración es parte de algunos de los momentos de relación como la fiesta de la recolecta que tuvo lugar en el Jardín Botánico de Dundee en 2016.
Recaudar fondos	No.
Construir consensos	No exactamente, DUO intenta hacer reaccionar a los ciudadanos frente al sistema de producción alimentaria, pero se acepta y celebra la diversidad de reacciones.
Premiar, agradecer	No.
Conectar personas con espacios, entornos o lugares	Sí es objetivo de <i>DUO</i> conectar a la comunidad con la producción de alimentos todas las áreas de la ciudad, desde las más favorecidas, a las menos.
Aumentar la resiliencia	Sí, aunque los autores no mencionan la resiliencia como objetivo, se puede deducir de su actividad que están ayudando a construir una comunidad más preparada ante los posibles cambios energéticos del futuro en Dundee.

Tabla 8. Funciones del arte identificadas por la autora. Fuente: elaboración propia.

#### 4.5 RESULTADOS Y CONCLUSIONES PARCIALES

Los casos de *DUO* y de *The Trashcachers' Carnival*, son los únicos dos ejemplos identificados en los que los artistas conocen el arte transicional. Como primera conclusión podemos decir que, además, en *DUO* se identifican todos los principios del mismo ya mencionados, aunque en ningún momento los artistas se han identificado como artistas transicionales:

1. Intención: en primer lugar, el propósito de los artistas de promover una transformación de la sociedad que enfrente la realidad social y ambiental de Dundee es claro y definido, aunque se concreta en colaboración con los participantes.
2. Ignición: Su papel como activadores de la sociedad abiertos a las especificidades del lugar es un ejercicio de autocontención y conversación dialógica. A partir de este proyecto surgen otros como *Sharing not hoarding*.
3. Marco: El marco de trabajo abarca toda la ciudad como un lienzo en blanco donde los artistas invitan a participar tanto a la población en general, como a otros artistas.
4. Trabajar con la comunidad: Hay un menor protagonismo de los artistas y mayor de las comunidades que, al sentirse dentro de un proyecto vivo y no aislado, encuentran apoyo en otros miembros.
5. Mediación: El artista en este caso ha mediado con las comunidades, entidades e individuos invitándoles a crear su propio huerto y facilitando el proceso.
6. Mantener un espacio: El espacio y su mantenimiento es un punto clave que da estabilidad y confianza en el proyecto, todo interesado encuentra un lugar en el que aportar.
7. Conexión: Conecta personas e historias que de otro modo no tendrían relación, dando fuerza a una iniciativa de cambio positivo.
8. Trabajar desde lo común: Lo común, en este caso, son los espacios y estructuras públicas como la biblioteca, la alimentación y el goce de disfrutar cultivando.
9. Colaborar: La colaboración es un factor esencial.

10. Cambio: Finalmente, el cambio físico en los espacios es mucho más patente en unas iniciativas que en otras, pero se ignora el cambio en las actitudes con respecto al consumo o a la relación con el espacio público. Los artistas no han realizado ninguna medición.

En este proyecto se supera la mera representación que realiza The Stove en *We Live With Water* y transforma las ideas de un nuevo Dundee en realidades mediante la actividad artística. En ese sentido es un proyecto que se acerca más a la posición del arte transicional que llama a la acción. Lo artístico reside en el proceso participativo de construcción del proyecto, en la atmósfera creativa de sus talleres y otras actividades. Pero lo que más caracteriza a *DUO* es ser un proyecto que verdaderamente practica la incorporación honesta y abierta de la participación en el proceso de decisión desde el origen, incluso antes de pensar en esta red de huertos urbanos. De este modo, los artistas consiguen mucho más de lo que les sería posible actuando en solitario. El proceso de cocreación forma parte de una dinámica creativa compleja, un equilibrio entre la negociación, la apertura de corazón y la autocontención del ego creador. Baxter y Gittins se desplazan de la clásica posición del artista que impulsa unas expectativas —en cierto modo ya predeterminadas— para tomar una posición mucho más incómoda, una actitud no planificada donde tomar lo que se les ofrece confiando que las posibilidades de la sorpresa emerjan. La cooperación resultante en este caso es un ejercicio duradero e independiente de la presencia del artista. Por tanto, los efectos de *DUO* pueden prolongarse al margen de los momentos puntuales de creación artística, aunque estas intervenciones son necesarias para reforzar las ideas y aportar nuevas energías e impulso.

Este tipo de proyectos artísticos son muy convenientes para propagar las ideas de la transición a la sostenibilidad, porque entran en las vidas del público por medio de algo que todos tenemos en común y muy presente en nuestra cotidianidad: la alimentación. Es además un proyecto accesible en cualquier fase del proceso, fácil de entender, con capacidad de crecer expandiéndose por los numerosos jardines escoceses y extrapolable a cualquier otra ciudad del país (la climatología juega mucho en su favor). Además, frente a las imágenes negativas del colapso, el decrecimiento, la autosuficiencia y el empobrecimiento, ofrece una mirada positiva del trabajo en el huerto como algo lúdico, que aporta valores inmateriales como la conexión con otras personas y con la naturaleza y un reencantamiento de la vida en comunidad.

Su valor artístico reside en el proceso de nacimiento del proyecto, la labor de mediación, facilitación, mantenimiento y cuidado de Baxter y Gittins. Los momentos de impulso artístico como talleres, celebraciones, pasacalles y performances ayudan a difundir, animar la participación, visibilizar resultados, concienciar, celebrar y fortalecer *DUO*. Más allá de plantear su propia obra artística o un nuevo diseño urbano al Ayuntamiento, los artistas ayudan a que sean los habitantes de Dundee los que reflexionen y co-creen su obra: el diseño propio de un futuro más resiliente.

## 5. ESTUDIO DE CASO: CARRÍCOLA

### 5.1 EL ARTE COMO REVITALIZACIÓN DEL TERRITORIO RURAL: CARRÍCOLA

Carrícola es un pequeño pueblo de la Comunidad Valenciana que destaca por su clara apuesta por el arte como herramienta para crear un futuro alternativo para la localidad, en consonancia con las ideas de la transición a la sostenibilidad. Hace ya tiempo que el arte contemporáneo no es patrimonio exclusivo de las ciudades, y en cientos de pueblos rurales, en España y el extranjero, aparecen estas opciones. Un ejemplo pionero en España es el caso del Museo Vostell Malpartida<sup>219</sup>, en el monumento natural de Los Barruecos (Cáceres), potenciado por el artista alemán Wolf Vostell en 1976. O bien el colectivo A u a Crag en los ochenta y noventa en Aranda de Duero (Burgos), que reunía a un grupo de artistas como Rafael Lamata o Rufo Criado, junto a otras diez personas, demostrando que es posible crear, investigar y mostrar arte contemporáneo fuera de los centros capitales (Archivo Documental de Artistas de Castilla y León, 2012). Más recientemente encontramos que, en Genalguacil<sup>220</sup> (Málaga) con menos de 500 habitantes, llevan apostando desde 1994 por unas residencias artísticas bianuales que tienden, cada año más, al arte colaborativo y la relación con la naturaleza. En El Carpio (Córdoba), en 2002 se engendra *Scarpia*<sup>221</sup>, que con catorce ediciones ha logrado implicar a la mayoría de los 4.500 carpeños. Actualmente el Ayuntamiento ha absorbido la dirección y gestión de esta convocatoria, que fue creada originalmente por el artista Miguel Ángel Moreno, con el afán de analizar y poner en práctica enseñanzas y experiencias relacionadas con el arte público participativo. Otra iniciativa en Córdoba es *Z*<sup>222</sup> (llamada así por el ceceo de la zona) en Montalbán, que huyendo de la idea

219 Más información en: <http://museovostell.org/>

220 Más información en: [http://www.genalguacil.es/es/Arte\\_y\\_cultura/Encuentros\\_de\\_Arte/Presentacion/](http://www.genalguacil.es/es/Arte_y_cultura/Encuentros_de_Arte/Presentacion/)

221 Más información en: <http://scarpia.es/2015/> La autora tuvo el gusto de participar en la primera edición en 2005.

222 Más información en: <http://zjornadas-dearte.blogspot.com.es/>

223 Más información en: <http://www.morille.es/cementerio-de-arte-presentacion>

224 Más información en: <http://inland.org/es/> Entre todos las acciones que abarca hemos podido tomar parte dentro de su propuesta Grupo de Estudios en Matadero de Madrid.

225 Más información en: <https://projectrowhouses.org/>

226 Más información en: <https://villagearts.org/>

227 Más información en: <http://en.contextishalfthework.net/about-apg/artist-placement-group/>

de entretener, busca implicar y acercar a los habitantes a la creación artística. Mencionar también Morille<sup>223</sup>, un municipio de 258 habitantes en Salamanca, que cuenta desde 2005 con un cementerio de arte de 90.000 m<sup>2</sup> ideado con el objetivo de engarzar el concepto vanguardista con lo rural y lo lúdico (Maulén, 2016). Por último, nombramos *Campo adentro*<sup>224</sup>, un proyecto muy amplio de producción social y cultural creado por el artista Fernando García Dory. En su sección de proyectos artísticos (2010-2014), invita a artistas o abre convocatorias para llevar a cabo intervenciones en relación al contexto de un territorio o pueblo concreto. Promueve la integración del artista en la vida del pueblo durante el período de residencia para conocer y responder a la realidad del lugar mediante la práctica artística con intención transformadora. Se enfatizan los procesos colaborativos aplicados al contexto y las acciones que doten a estas comunidades rurales de sus propios medios y recursos de expresión y creación cultural (García-Dory, 2009).

A nivel internacional podemos mencionar Project Row Houses<sup>225</sup> (PRH), una organización sin fines de lucro en uno de los barrios afroamericanos más antiguos de la ciudad Houston, dedicada al arte y la cultura comunitarios. Fundada en 1993, persigue fomentar una presencia creativa positiva en la comunidad desde el arte público, para transformar el entorno social. También en EE.UU. encontramos *The village of Arts and humanities*<sup>226</sup> en el norte de Filadelfia. Esta comunidad, convencida de que el arte y la cultura transforman vidas y colectivos, sostiene un programa de aprendizaje y otro de construcción a través de las artes. Su objetivo es apoyar a sus habitantes a ser agentes de cambio positivo, dando la oportunidad a todos los jóvenes de participar en actividades culturales que fomentan el pensamiento creativo, preservando el patrimonio y respetando el medio ambiente.

Este surgir del arte contemporáneo en entornos rurales ha sucedido de modo similar en Reino Unido. Entre los antecedentes podemos citar el grupo de artistas *Artist Placement Group* (APG)<sup>227</sup> (1966-1989), que promovía diversas experiencias de localización de artistas en contextos poco habituales como las industrias del acero, minas, oficinas del gobierno, etc. Una de las conclusiones principales, y axioma central del grupo, es la idea desarrollada por Barbara Stevani: «el contexto es la mitad del trabajo» (Douglas *et al.*, 2016, p. 141), en el sentido de que la expresión artística está abierta a la influencia del entorno donde se desarrolla/ubica, siendo ese influjo e implicación de los habitantes más importante que el artefacto producto. De 2001 a 2004, un grupo de investigadores y artistas, entre ellos Douglas, se reúnen para responder a la pregunta: «¿Cuál puede ser el papel del artista contemporáneo en contextos rurales remo-

tos? [...] en el comienzo del milenio, el contexto dominante del arte contemporáneo visual era urbano y metropolitano. Cualquier intento de hacer arte en contextos alternativos necesitaba negociar contra esta dominación, sus asunciones y estéticas» (Douglas *et al.*, 2016, p. 1). En el artículo que recoge parte de la experiencia «*El contexto es la mitad del trabajo: desarrollar la investigación doctoral mediante la práctica de las artes en la cultura*» (2016a), Douglas describe las características de estas actuaciones (relación de la comunidad con el territorio, actuación *site specific*, intención de cambiar el presente para mejorar el futuro, trabajo colaborativo que prioriza las formas de vivir al interés individual del artista), coincidiendo con nuestros criterios de selección y señala el valor de resiliencia del arte público para la cultura investigadora:

*El aislamiento, incluido el del artista o líder cultural o participante, lleva a una pérdida de resiliencia, una vulnerabilidad al ataque de condiciones que amenazan la calidad de la creatividad en situaciones cotidianas. Una cultura dinámica de investigación a través del arte depende de infusiones de nueva energía que puedan aparecer inesperadamente y de fuentes impredecibles* (2016, p. 8).

Asimismo, en España, la historiadora del arte Noelia Centeno investiga algunas de estas manifestaciones del arte en el medio rural (2016) y estipula que casi siempre surgen a raíz de la iniciativa de un artista local, que vuelve a su lugar de origen una vez finaliza su formación. Según hemos podido comprobar personalmente, y tal y como comenta Centeno, en un entorno tan pequeño estas actividades tienen gran relevancia, aunque por otro lado se enfrentan a las inercias y falta de costumbre de los lugareños. Pero, una vez vencidas las reticencias iniciales, surgen momentos y espacios de colaboración inesperados, insólitos hasta entonces y, poco a poco, el pueblo va identificándose en las obras y acostumbrándose al ir y venir de los artistas y sus —extrañas— peticiones. Tras un tiempo, después de tanto detenerse y escucharse, comienzan a entenderse mutuamente y a sentir esas piezas como suyas. Centeno añade: «Muchas veces la labor pedagógica más complicada es con las instituciones, no con el pueblo. Faltan muchos apoyos y les convencen argumentos más pragmáticos: Esto genera economía» (Martín Rodríguez, 2016). Centeno alega también que la convivencia de los artistas en estas experiencias, con los locales, sirve de banco de pruebas de sus ideas iniciales. En muchos casos los artistas acuden

con un boceto previo, para luego adaptar o transformar la forma y contenidos de sus piezas tras la experiencia de inserción en la comunidad. Hemos podido experimentar justo este fenómeno en el curso de la creación de la obra propia *El hogar del pan* (2015) durante esta investigación, como veremos más adelante. Tanto Centeno como Douglas, defienden esto como una ventaja respecto a las grandes urbes, donde la interacción artista-público no es tan directa. Finalmente, las obras forman parte del patrimonio del pueblo y su cultura y entorno quedan capturados en las mismas piezas. «Se trata de poner de relieve el patrimonio histórico, sentir que cuanto hay en el pueblo tiene valor y que no se parece a nada» (Martín Rodríguez, 2016). Como señala Fernando Castro Flórez, filósofo especialista en estética y profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, ese es un ingrediente esencial: «los vecinos se apropian de estos acontecimientos artísticos, por qué se produce un nexo distinto y más profundo (cuando el proyecto tiene éxito) que con una verbena o una competición de geranios. “Les hace singulares”.» (Martín Rodríguez, 2016).

En este panorama de municipios rurales que apuestan por el arte contemporáneo, Carrícola cumple gran parte de las características mencionadas hasta ahora, pero resalta por varios motivos: su interés por la sostenibilidad, su escasa población —alrededor de 95 habitantes en 2017 (Generalitat valenciana, 2017)), a pesar de lo cual cuentan con Ayuntamiento propio— y su proceso abierto de toma de decisiones. Como en el caso de Almócita, estudiaremos el papel del arte desde una convocatoria artística llamada *Biodivers*, creada por el Ayuntamiento y que ha atraído a más de ochenta artistas en sus dos ediciones de 2010 y 2015. Sin embargo, al contrario que el pueblo almeriense, en esta ocasión no hay una iniciativa de transición concreta, pero sí un contexto político, social y económico orientado a la sostenibilidad, que pone en práctica la transición de un modo orgánico, intuitivo, sensible a las realidades de su entorno, como veremos a continuación.

## 5.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LE INVESTIGACIÓN

Destacamos aquí las diversas actuaciones de Carrícola que están en consonancia con nuestros criterios de investigación señalados en el capítulo dos.

1. Proyectos que tengan una vinculación específica con lo local: *Biodivers* tiene su origen en la casuística del territorio particular de Carrícola, y muchas de sus obras están ligadas a sus habitantes, el paisaje, sus deseos y necesidades. En algunos casos la acción es necesariamente colectiva, aunque impulsada desde el Ayuntamiento.
2. Que hagan uso del arte como herramienta de fomento de la transición y, en especial, del arte público: La convocatoria artística ha supuesto un punto de inflexión en la evolución de este pueblo, que les ha reforzado en su elección por la sostenibilidad en lugar de por el crecimiento urbano. La obra propia que presentaremos es producto de la colaboración con los lugareños.
3. Interés en la realización de la obra por tener una reducida huella ecológica: Aunque no aplican calculadoras de huella de carbono ni de ningún otro tipo, en la selección de las obras participantes en *Biodivers* priman los materiales naturales vegetales o minerales.
4. Ocuparse de cuestiones relacionadas con la ecología y/o la transición: En general *Biodivers* es un ejercicio de crítica aplicada al modelo de desarrollo habitual de las zonas rurales. Busca demostrar un nuevo modo de relacionarnos con el paisaje y de progresar con una imagen consecuente. Entre las más de ochenta obras artísticas participantes entre sus dos ediciones, hay una amplia variedad de intenciones y no se puede decir que todas tengan objetivos relacionados con la sostenibilidad. Pero en el caso de nuestra obra propia que presentaremos más adelante, los objetivos sí se relacionan con el ahorro energético, la alimentación de proximidad, la creación de resiliencia y el fomento de lo colectivo.
5. Obras que actúen (consciente o intuitivamente) de acuerdo con los principios de la transición: Debemos remarcar en este punto que Carrícola no pertenece a la red de pueblos en transición. Sin embargo, destaca la familiaridad por parte de la población y, sobre todo, de los miembros más activos del pueblo y los cercanos a la alcaldía, con conceptos básicos como el pico del petróleo, el decrecimiento, la autolimitación, la permacultura y la agricultura ecológica. Aunque oficialmente existe el puesto voluntario de alcaldesa, las decisiones se toman en la práctica en concejo abierto e incluyen en el planeamiento y desarrollo urbanístico las preocupaciones ambientales, como el



respeto al paisaje, el fomento de la producción y consumo locales, el descenso en el consumo energético y la autocontención. También es reseñable la inclusión práctica en sus vidas diarias del compostaje, la agroecología y su implicación en la organización y participación de actividades de educación ambiental.

#### Descarbonización de la economía:

- La práctica pionera de la agricultura ecológica desde 1982 ha permitido disminuir el uso de fertilizantes y pesticidas procedentes del petróleo.
- El proyecto de compostaje comunitario de sus residuos *La basura es nuestra* financiado por La Caixa y con la colaboración de la Universidad de Elche, pone a disposición de los habitantes que voluntariamente colaboren, dos contenedores de madera y realizados por artesanos locales. Aunque parado durante una década por incompatibilidades con el El Plan General de Ordenación Urbana (PGOU), ya se encuentra en marcha en la actualidad, reutilizando para abono de las tierras circundantes los residuos orgánicos de los hogares, así como parte de las aguas fecales (Bellón, 2014). Cada mes se recogen unos ochocientos kilogramos que disminuyen considerablemente su factura de la gestora de residuos (Altabert, comunicación personal 21, abril, 2018). Esto pone al pueblo a la cabeza de la región en materia de recogida selectiva de la fracción orgánica (Consortio de Residuos V5 - COR, 2017).
- El PGOU anterior eliminaba la creación de suelo industrial y tan solo contemplaba la instalación de empresas de energías renovables, la planta de compostaje y una pequeña zona urbanizable (Altabert, comunicación personal, 21 abril 2018).

#### Compromiso con la equidad y la justicia ambiental y social:

- A través de la asociación FADEMUR (Federación de Asociaciones de Mujeres Rurales) se presentó al Ministerio de Igualdad el Programa *Inclusost Carrícola*, programa para la inclusión social y laboral de las mujeres de Carrícola a través del aprovechamiento sostenible de sus recursos (Campus habitat 5U, 2010)
- Cada año, el día de la mujer se realiza un encuentro con las mujeres de los seis pueblos de alrededor. Se aprovechan estos momentos para hacer concienciación ambiental

también. Por ejemplo este año se han regalado bolsitas de rafia, con compost de Carrícola dentro, a cada participante.

#### El desafío de la conservación:

- En junio de 2010 el pueblo se adhirió al *supertesting* Felix Rodríguez de la Fuente organizado por la fundación homónima y convocado a nivel nacional, con el objeto de fotografiar y catalogar su flora y fauna a través de la Fundación Biodiversidad, Proyecto Life UE y la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP). Consta de jornadas divulgativas y cursos de fotografía y exposiciones itinerantes.
- Ha colaborado con la Sociedad Española de Agricultura Ecológica (SEAE) con la firma de un convenio en 2011 para el impulso del agroturismo y la producción ecológica y ha organizado el Curso sobre diversificación productiva, agroturismo y producción ecológica.
- Finalista por el Ministerio de Medio Ambiente, y Medio Rural y Marino en la categoría de menos de mil habitantes de los Premios Life Capital de la Biodiversidad el 15 de septiembre de 2010, año internacional de la biodiversidad.

Además, sin habérselo propuesto específicamente, encontramos que muchas de sus acciones encajan con los principios de transición propuestos por el MCT. A continuación, detallamos las razones para considerar las actuaciones de este municipio paralelas a las de un pueblo en transición:

#### Planificación ante el colapso energético: ahorro energético reutilización, reciclaje y reducción de residuos:

- En lugar de instalar una costosa y ruidosa depuradora convencional, Carrícola luchó por convencer a la administración pública de instalar un filtro verde natural<sup>228</sup>(Consortio de Residuos V5 - COR, 2017). Tras años de disputa y en colaboración con el Departamento de Ingeniería Hidráulica y Medio ambiente de la Universitat Politècnica de València, se consiguió emplazar y se encuentra actualmente en funcionamiento (Campus habitat 5U, 2010)
- Uso de sistemas de ahorro de agua como el riego por goteo.

228 Con filtros físicos de piedras y fitodepuración vegetal con carrizo, enneas y lirios.

229 Traducción de la autora del original: L' Ametla de Palla. Se trata de un edificio amadrinado por Odile Rodríguez de la Fuente y construido con criterios bioclimáticos y de bioconstrucción con paja, adobe, restos de la cercana industria del vidrio del pueblo L'Ollería y con techo vegetal.

230 Para el resto de productos no hay tiendas (solo una farmacia) por lo que los vecinos deben trasladarse a poblaciones cercanas.

231 Una SAT es un tipo de cooperativa con una exigencia menor de número de socios, en este caso son tres socios que dan trabajo a unas 5-6 personas de modo estable y a 12-13 personas por temporada y sostienen a cuatro familias. Según Lluís Blasco, trabajador de la misma: «La empresa no está pensada para tener beneficios, sino para que la actividad del labrador sea lo más fácil posible» (Bellón, 2014).

- Construcción bioclimática del Centro de interpretación medioambiental de la umbría del Benicadell La almendra de paja<sup>229</sup>. Un edificio de hecho de piedra, tapial y paja que aloja numerosas actividades de educación ambiental.
- Limpieza y mantenimiento del Paraje Natural Municipal de las Arcadas durante un período de tiempo con una brigada de burros que mantenían las sendas a la par que abonaban el terreno. Actualmente no está en funcionamiento por problemas de invasión de parcelas en cultivo de los animales.
- Un reciente proyecto del Instituto Valenciano de Competitividad Empresarial (IVACE) de la Consellería de Economía Sostenible, Sectores Productivos, Comercio y Trabajo financiará, en 2018, la sustitución de las luminarias públicas por tecnología LED, de mayor eficiencia energética, así como relojes astronómicos y reguladores de flujo lumínico, que adecúan la cantidad de luz a la hora y necesidad real de iluminación. Se calcula un ahorro del 45 % de la energía consumida durante la noche (Radio Ontinyent, 2018).
- También se ha contemplado la posibilidad de instalar una planta fotovoltaica para abastecimiento de energía eléctrica para todo el pueblo en un lugar que no altere la visión estética tradicional del municipio. Pero la crisis económica y los cambios en la normativa a nivel nacional han paralizado el proyecto (Bellón, 2014).

#### Aumento de la resiliencia:

Los siguientes indicadores, que nos otorgan pistas sobre el aumento de la resiliencia, están seleccionados del *Compendio de iniciativas de transición*, (Brangwyn *et al.*, 2010, pp. 26-27):

- Porcentaje de alimento producido localmente: Carrícola está rodeado de agricultura ecológica y convencional que autoabastece a la población y además se exporta a Francia, Alemania, Dinamarca e Inglaterra. Cuenta también con una panadera instalada gracias, en parte, a la convocatoria *Biodivers*<sup>230</sup>.
- Número de empresas de propiedad local: Apoyo desde el Ayuntamiento a diversas iniciativas empresariales (hostal-restaurante y bar) cediendo o alquilando sus locales a bajo precio para fomentar el tejido económico. Existe también una empresa familiar del tipo Sociedad Agrícola de Transformación (SAT)<sup>231</sup> llamada La Vall Bio que se dedica

a la exportación de productos de agricultura ecológica.

- Distancia media al lugar de trabajo por parte de los trabajadores de la población: La empresa La Vall Bio se encuentra en el mismo pueblo por lo que sus trabajadores van andando o en desplazamientos muy cortos. Los nueve niños van en autobús escolar al colegio. Se desconocen el resto de desplazamientos en este estudio.
- Cantidad de materiales de construcción renovables: Cuentan con un edificio construido enteramente con materiales renovables: *L'Ametla de Palla*.
- Proporción de bienes esenciales que son manufacturados en la comunidad o a una distancia dada: Apoyo a la producción local mediante la constitución de un mercadillo de productos ecológicos, artesanía, cosméticos, panadería, ropa, bisutería y agricultura locales. La construcción de los carromatos para venta ambulante fue realizada por el propio pueblo de Carrícola en colaboración con el artista turco Can Altay, dentro de la convocatoria artística Campo adentro.

#### Acción local y colectiva:

Existe una tendencia clara de los habitantes a apostar por la acción local manifestada por ejemplo en:

- La fuerza de actuar localmente se potencia gracias a que, a pesar de ser el pueblo más pequeño de la comarca, cuenta con su propio Ayuntamiento y su modo de tomar decisiones abierto a las sugerencias de todos los lugareños.
- Convenio de colaboración con la UPV para la realización de proyectos artísticos, de ingeniería y patrimonio que aumentan el abanico de acciones innovadoras y específicas.
- Proyecto *Biodivers I y II*, que ha servido entre otras funciones para revalorizar espacios abandonados, singularizar al pueblo, unirlos en un proyecto conjunto, reforzar su identidad, responder a sus deseos y servir de medio de expresión de sus habitantes en colaboración con los artistas.
- A raíz de *Biodivers* se funda el colectivo de lugareños *El Lagarto*<sup>232</sup> con el objetivo de «dar a conocer de una forma lúdico-educativa el municipio, su entorno natural, su

232 Traducción de la autora del original: El fardatxo. Más información en: <http://www.carricola.es/sites/default/files/el-fardatxo-programa-educatiu.pdf>

patrimonio, la agricultura ecológica, el legado artístico de *Biodivers*» (Ayuntamiento de Carrícola, 2010b). En concreto, se plantean educar a través de la interpretación paisajístico-artística en sus recorridos por el parque de esculturas, mediante la vivencia y la reflexión, la empatía despertada en la observación, la sensibilización sobre el estado del medio ambiente y nuestro papel dentro de él, el trabajo en grupo, el fomento del pensamiento crítico y el apoyo a la agricultura sostenible. Cada año reciben a numerosos colegios e institutos que recorren sus tres circuitos: Los caminos del agua, el circuito urbano y el camino del barranco y el Castillo.

- El edificio bioclimático *L'Ametla de Palla* lleva acogiendo desde 2011 en sus siete ediciones hasta ahora, el Encuentro ecologista del país valenciano<sup>233</sup>.
- Así mismo, el Ayuntamiento decide una serie de acciones paralelas que alimentan el atractivo turístico del pueblo. Todas estas acciones contribuyen a enriquecer el tejido económico local, de un modo respetuoso con el entorno:
- Organización de la maratón de Carrícola llamada MIMAMUCA (acrónimo valenciano de *Mitja Marató de Muntanya de Carrícola*) que ya lleva siete ediciones.
- Reutilización del edificio de la antigua escuela que estaba en desuso, para alquiler y actos varios.
- Se ha habilitado un área como parking de caravanas y camping.

Por todos estos motivos argüidos hasta ahora, consideramos que Carrícola es un ejemplo de modelo de transición exitoso, caracterizado por una gestión institucional que equilibra desarrollo y visión medioambiental sostenible, por el respeto y conservación a su entorno natural, y por una recuperación de su patrimonio. Pero, desde esta investigación nos interesa centrarnos en qué papel ha jugado el arte en esta evolución. En los siguientes apartados estudiaremos con mayor detalle las consecuencias del proyecto artístico *Biodivers* en su conjunto, así como un ejemplo de obra artística colectiva con aspiraciones de transformación social propia.

### 5.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

«Si no es sostenible, no lo hacemos»

Susana Cháfer, alcaldesa de Carrícola.

#### 5.3.1 *Biodivers*

Carrícola es el municipio con Ayuntamiento propio más pequeño de la comarca del Valle de Albaida a los pies del Benicadell, en Valencia. Era una antigua alquería islámica hasta 1609, año de expulsión de los moriscos. Conserva antiguos vestigios de la época islámica como la torre de vigilancia del s. XII, la iglesia orientada a la Meca que fue mezquita hasta 1578 y las canalizaciones del sistema de riego árabe que incluyen varias arcadas de los siglos XIII y XV y aún hoy se utilizan, adaptadas para el riego por goteo. Está rodeado de tierras agrícolas y es pionero desde los años ochenta en agricultura ecológica, constituyendo aproximadamente el cincuenta por cien de sus cultivos actualmente. Sin embargo, muchos de los campos están en estado de abandono por ser sus propietarios demasiado mayores para trabajarlos. Las nuevas generaciones se marcharon a los pueblos de la periferia para trabajar, primero en la industria textil y, cuando ésta entró en crisis, en el auge de la construcción. Hoy día, a pesar de la falta de empleo, siguen considerando el trabajo en el campo como algo denostado de lo que no se puede vivir (Campus habitat 5U, 2010). Habiendo tenido la posibilidad de crecer urbanísticamente, como tantos otros pueblos<sup>234</sup>, «Carrícola ha decidido de forma consciente mantener su idiosincrasia de municipio rural, pensando y actuando de forma sostenible en todos los ámbitos» (Ayuntamiento de Carrícola, 2010b). El PGOU actual aprobado en junio de 2018, incluye la ampliación de suelo urbanizable solo en torno al caso urbano ya consolidado, lo cual permitiría un crecimiento sostenible hasta unos 180 habitantes en veinte años. Esto, vendrá a solucionar el problema de la supervivencia del pueblo que carece actualmente de casas en venta (Susana Cháfer, comunicación personal, 20 de junio de 2018). En el año 1991, el pueblo llegó a su mínimo de habitantes (67), con una media de edad bastante avanzada de entre setenta y tres y setenta y ocho años<sup>235</sup>, que no puede cuidar de los campos<sup>236</sup>, comenta Altabert (comunicación personal, enero de 2015). Según un estudio realizado por una de sus habitantes (Remei, ex redactora de Canal 9 RTVV), el pueblo inevitablemente desaparecería en cincuenta años (Bellón, 2014). La paulatina pérdida

234 Recibieron una oferta de compra de terrenos para la construcción de una urbanización para japoneses que supondría aumentar la población a más del doble. El pueblo entero rechaza la oferta por el deseo de mantener su identidad rural y hacerlo más sostenible.

235 Entre el 91-2001, el índice de vejez (mayores de 65 años) se duplicó y el de juventud (de 0 a 14 años) se redujo a la mitad según datos de Escribano Pizarro, J. (2004) «La población de la tercera edad en la Vall d'Albaida: distribución y equipamientos», en II Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida. Onteniente. Disponible en: [https://www.academia.edu/3644726/La\\_población\\_de\\_la\\_tercera\\_edad\\_en\\_la\\_Vall\\_d\\_Albaiddistribución\\_y equipamientos](https://www.academia.edu/3644726/La_población_de_la_tercera_edad_en_la_Vall_d_Albaiddistribución_y equipamientos).

236 Por lo que muchos de abandonan al desconfiar los propietarios y propietarias de edad avanzada de alquilarlos (comunicación personal, enero de 2015).

de población y la falta de relevo generacional era, y sigue siendo, la gran preocupación de sus vecinos. Sin embargo, no es fácil para un pueblo tan pequeño y rural resultar atractivos para que nuevos pobladores jóvenes se establezcan con sus familias. Se necesita una estrategia de desarrollo rural que integre las nuevas necesidades de los pobladores, siendo coherentes con el respeto al medio ambiente y el tamaño del municipio, que no tiene previsto en su PGOU ampliar el suelo industrial ni apenas el urbanizable (Campus habitat 5U, 2010). El reto no era sencillo, Carrícola necesitaba un plan innovador y atractivo a lo cual responde la convocatoria *Biodivers*. Según comenta Altabert, el antecedente que precede a dicha convocatoria es la llegada de una subvención para restaurar el patrimonio arquitectónico circundante:

- La restauración del Castellet, una torre rehabilitada por la Diputación y el Ayuntamiento de Palomar, declarado BIC por la Consellería de Patrimonio de la Generalitat Valenciana, fue posible gracias a la concesión del 1% Cultural del Ministerio de Fomento en sus dos fases 2009 y 2010.
- Actuaciones en los barrancos del Castellet y d' At, por parte del Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino a través de la Confederación Hidrográfica del Júcar (CHJ) en el año 2009 como: «eliminar la vegetación invasora en lecho y márgenes para recuperar el buen funcionamiento hidráulico; la realización de tratamientos de vegetación típica de ribera; la adecuación de ciertas áreas como zona social, lúdica y recreativa» (Campus habitat 5U, 2010). En épocas anteriores, estos parajes estaban mejor conservados gracias al ganado y las huertas cercanas. Hoy día el abundante follaje supone un peligro en caso de incendio. Estas actuaciones de limpieza forestal han permitido visibilizar de nuevo varias arcadas árabes de regadío que prácticamente habían desaparecido en la maleza y llevaban años sin ser vistas.
- Restauración del lavadero municipal y recuperación del paraje la Font del Gatell.
- Restauración de las antiguas escuelas.

Una vez terminadas las restauraciones, los habitantes se preguntan por su futuro y cómo podrán mantener estos paisajes recién rehabilitados protegidos y en buen estado, ya que el clima o la vegetación volverá a degradarlos si no se cuidan. La situación se debate públicamente. Una de las ideas sugeridas fue realizar una convocatoria artística de intervenciones en el paisaje que emplace las obras en estos parajes, con el fin de revalorizarlos y ganar atractivo paisajístico

y turístico. Surge así la convocatoria *Biodivers I*<sup>237</sup> en 2010, en la que las intervenciones artísticas en el territorio funcionan como herramientas de protección del entorno natural y arquitectónico. Al éxito de esta convocatoria le sigue en 2015 una segunda edición, *Biodivers II*. El objetivo general de estas convocatorias «es conseguir una visión estética y coherente en mitad de un ambiente absolutamente respetuoso con el medio ambiente» (Ayuntamiento de Carrícola, 2010a). *Biodivers* se apoyó entonces en los conocimientos de Román de la Calle, (en aquel momento presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos), y Joan Peiró, (vicerrector de Cultura de la UPV por entonces) (Consortio de Residuos V5 - COR, 2017). La convocatoria *Biodivers 2011 Espai d'Art Medioambiental* es un ejercicio de política directa aplicada al territorio: una propuesta vecinal bien acogida por el organismo gobernante que cumple con el objetivo de los movimientos de transición de implicar a las instituciones desde el primer minuto. El Ayuntamiento de Carrícola lanza una invitación abierta a artistas, y a todo tipo de personas interesadas con inquietudes artísticas, a instalar sus obras en los parajes naturales sufragando parte de los gastos en materiales y manutención. Para sorpresa de todos, 56 personas responden a la llamada, entre ellos algunos carricolinos y artistas del lugar como Miguel Ferri y Pedro Altabert.

En esta primera edición no hay criterios de selección, y todas las propuestas son admitidas sin planteamientos estéticos o de coherencia más profundos. Además, aunque se estipulan unas bases que desestiman la utilización de materiales artificiales como el plástico, siliconas y aluminios, finalmente se admiten junto a la madera, el hierro, el vidrio y la piedra, por lo que se instalan obras de dudosa armonía con el entorno. Con ayuda de las gentes del lugar, comienza la instalación de las 59 obras integradas en los parajes naturales<sup>238</sup> y se realiza un catálogo llamado *Biodivers I*. De cualquier modo, tal y como sucede en el caso de Genalguacil o Almócita mencionados, *Biodivers I* consigue singularizar y marcar en el mapa a esta pequeña y desconocida localidad, comenzando a suscitar interés por los aficionados al senderismo, la naturaleza, el arte o el deporte.

El éxito del primer encuentro plantea la idea de realizar la cita bianualmente. Pero el esfuerzo económico, temporal y humano que conlleva posterga la repetición el acto hasta cuatro años más tarde. A medida que las obras se integran en el paisaje, también se desintegran, y para 2015 algunas se habían deteriorado tanto que son retiradas.

237 Más información en: <https://biodivers2015.wordpress.com/>

238 Véanse planos de *Biodivers I* en anexo 3.



Imagen 73. Listado de participantes en *Biodivers I*. Fuente: Pedro Altabert

La convocatoria *Biodivers 2015* aglutina a 38 artistas y 26 obras<sup>239</sup>, alrededor de la premisa «Un arte que dialoga con la naturaleza». En esta ocasión, se realiza una preselección<sup>240</sup> bajo criterios más estrictos que en la anterior edición, con el asesoramiento de la Universitat Politècnica de València y teniendo en cuenta: la integración en la naturaleza, el camuflaje, la sorpresa, la armonía, el respeto ecológico, la puesta en valor de zonas degradadas u olvidadas y criterios materiales que permiten, únicamente, el empleo de materiales vegetales, animales o minerales no artificiales. Hoy día, ya se han integrado en el medio hasta desaparecer algunas de las obras de la segunda edición también, como se pretendía para poder relanzar la convocatoria cada dos años. La tercera edición está prevista para 2018.

### 5.3.2 Obra propia: *El hogar del pan*

Hemos tenido oportunidad de realizar parte de esta investigación desde el propio territorio al haber sido seleccionados<sup>241</sup> para participar en *Biodivers 2015* con la obra *El hogar del pan*. Esto nos ha apoyado en el método de Investigación Acción Participativa (IAP). Nuestra intención era experimentar en primera persona el proceso de construcción colaborativa de una obra de arte ecológico partiendo de las necesidades y deseos de la población de Carrícola.

El proyecto nace a raíz de nuestras visitas a la población en 2014. Las interacciones surgidas con la comunidad de vecinos nos han dado la oportunidad de conocer, poco a poco, mucho de lo que este lugar podía ofrecer. Una de las cosas que llamó nuestra atención fue que la única panadera en el pueblo, Marta Feliu, carecía de horno para cocer el pan. En muchas poblaciones en todo el mundo los habitantes han compartido y aún hoy comparten hornos comunitarios. Hasta hace pocas décadas Carrícola disponía de uno, pero una rotura unida a la llegada de los modernos hornos eléctricos acabó con esta tradición. Feliu había manifestado su interés al Ayuntamiento en crear un proyecto de horno. La convocatoria de *Biodivers* era la ocasión perfecta para dotar a Carrícola de su propio horno comunal mediante la intervención artística. Con esta pieza buscamos:

1. Crear una obra colaborativamente, partiendo de la situación particular del lugar y sus gentes.

239 que junto a las anteriores suman 66 en total.

240 El jurado de expertos estuvo formado por Román de la Calle (Catedrático de Estética y Teoría del Arte de la Universitat de València), J. Albelda, y Joan Peiró (profesores de la Facultad de Bellas Artes de San Carles, Universitat Politècnica de València) junto a miembros de la Alcaldía y un artista de la población vecina de Albaida.

241 Proyecto presentado por Pablo Guillén Marzal y Nuria Sánchez León en noviembre de 2014.

242 Bohigues es nieto de mamposteros y jubilado actualmente. Durante el tiempo que pasamos con él asistiéndole en lo que podíamos, compartió los conocimientos de su oficio y la tradición de construcción de márgenes de la zona. Estamos muy agradecidos a su buen hacer y paciencia.

2. Que la obra no solo tenga una utilidad práctica y una estética agradable, sino que refuerce la cooperación a la hora de compartir los recursos (leña) pues el calor del horno dura hasta veinticuatro horas.
3. Que actúe como punto de encuentro y reunión mientras se cocinan los alimentos. Una aportación al tejido social del pueblo que pretende crear comunidad «a fuego lento», de un modo acorde a los principios de la transición a la sostenibilidad.
4. Ampliar la oferta de elementos de uso público comunes tanto para los habitantes, como para los visitantes que deseen disfrutar de su entorno natural.
5. Contribuir a otro modelo de sociedad y alimentación, fomentando el consumo de proximidad, la disminución de la huella de carbono, el ahorro energético, las prácticas del compartir y la desaceleración de los ritmos de vida.
6. Recuperar una tradición del pasado que les ayude a ser más resilientes frente a los posibles desafíos que la crisis energética y ambiental pueda plantearles.

Conscientes de la importancia de la implicación de los habitantes desde el inicio, el proyecto *El Hogar del Pan* se planteó como una acción colaborativa abierta a sugerencias y adaptada al entorno en el que se encuentra. Utilizamos para ello elementos naturales que podemos localizar en el mismo medio, minimizando la correspondiente huella de carbono de los desplazamientos de material. Por ejemplo, la base del horno está realizada por Vicent Bohigues, maestro mampostero de la zona<sup>242</sup>, con piedra de un antiguo margen cercano. Para el horno en sí, utilizamos la tradicional técnica del horno moruno, con arcilla del vecino pueblo de Castellón del Rugat, arena y paja, que forman una estructura sólida y resistente que alberga en su interior el fuego, el *hogar* para la elaboración del pan o de cualquier otro alimento. Las obras se prolongaron durante los fines de semana de cuatro meses, incluyendo un largo período intermedio de parón por secado. Su emplazamiento, en la zona urbana, permite el uso público para la población de Carrícola como horno y cómo símbolo de unión de los habitantes alrededor del *hogar*. Por otro lado, invita a los visitantes a disfrutar de una variante al clásico picnic, al tiempo que cumple una función estética y de recuperación de tradiciones sostenibles. Hoy en día, el horno está disponible al uso, se ha utilizado en diversas festividades y ha dado un empuje a la consolidación de un pequeño negocio de panadería en Carrícola.



Imagen 74. Pablo Guillén Marzal, coautor de la obra en el primer encendido del horno. Fuente: fotografía de la autora, mayo 2015.

#### 5.4. ANÁLISIS

Antes de comenzar este análisis sobre la influencia de estos itinerarios artísticos en la transición, quisiéramos puntualizar que vamos a considerar, por un lado, la influencia de la convocatoria artística *Biodivers* en su conjunto, en el presente y futuro del pueblo<sup>243</sup>. Por otra parte, analizaremos también nuestra obra en particular, *El Hogar del pan*, de un modo crítico que nos aporte un aprendizaje para futuras experiencias.



Imágenes 75, 76, 77 y 78. Detalles del horno en funcionamiento. Fuente: fotografías de la autora 2015-2016.

243 Para un estudio más detallado de las obras en particular, se puede consultar el artículo de María Eugenia Rojo Mas (2015) titulado: «Creaciones valencianas y ecología: El espacio de arte medioambiental “ Biodivers Carrícola “» o mejor incluso, el catálogo de Biodivers 2010 (Bayarri et. al., 2010) o bien la web de Biodivers: <https://biodivers2015.wordpress.com/>

244 Traducción de la autora: Mujeres en la calle. En la obra reza el texto siguiente: En enero de 1965 Carmen tenía unos 80 años. Su nieta, Carmen Blasco, que ahora en 2015 tiene la edad de 82 años, nos cuenta que su abuela desapareció durante tres noches por la montaña. Un domingo después de acompañar a sus hijos se va a visitar la ermita, pero la curiosidad hizo que tomara un camino equivocado y desapareciera sin comida ni abrigo en pleno invierno. Después de estar todo el pueblo buscándola durante 4 días, cuando ya la creían muerta, la encontró un vecino en la fuente de Otos mientras hacía leña. Y cargando con ella al cuello la llevo al pueblo. Cuando la encontraron estaba en buenas condiciones de salud y hablaba del tiempo que había estado desaparecida como una buena experiencia, como si hubiera estado en un viaje conociendo nuevos parajes, y fascinada por haber dormido bajo un cielo lleno de estrellas.

245 Pablo Guillén Marzal y la autora Nuria Sánchez León.

#### 5.4.1 Participación

En cuanto al primer tipo de participación (origen y responsabilidad), la convocatoria *Biodivers* en sí misma es participativa, pues surge de la conversación abierta entre los vecinos y el Ayuntamiento, a propuesta del vecino y artista Josep Sanjuán. Algunas de las obras están realizadas por los propios habitantes, como *Plenitud de la tardor*, (2010) de Adela y Rosario Altabert y otras se basan en las tradiciones, historia o memorias del propio lugar que sirven como fuente de inspiración y sin las cuales no existirían. Este es el caso de la pieza *Mujeres en la calle* de Lucía Juan, donde la autora recopila vivencias y memorias de las mujeres del pueblo representando la curiosa historia de Carmen en cerámica (Bayarri et. al., 2010).



Imagen 79. Obra en cerámica Dones al carrer<sup>244</sup> de Juán 2015. Fuente: Fotografía de Enric Pont, 2015.

En cuanto a nuestra obra, propuesta por un aparejador y una artista<sup>245</sup> en colaboración, la idea está inspirada en las necesidades e historia de Carrícola, y el conocimiento de la particular situación del negocio de panadería, de modo que en ese sentido, compartimos la responsabilidad de su origen.

En cuanto a la colaboración tipo dos (codesarrollo), como dice su alcaldesa Susana Cháfer, tanto el Ayuntamiento como los vecinos se implican desde el primer momento mediante el congreso abierto, la participación con obras propias y la relación directa con los artistas. Por nuestra parte, desde el diseño del horno se contó con la opinión de Feliu<sup>246</sup>, la panadera, y los miembros del Ayuntamiento, adaptando las dimensiones y emplazamiento del diseño original a las necesidades de los mismos. Así mismo, consideramos la participación del maestro mampostero Bohigues en la construcción de la base, como uno de los co-autores imprescindibles de la obra.



Imagen 80. Vicent Bohigues construyendo la base del horno y la autora. Fuente: fotografía de la autora, 2015.

246 Esta persona abandonó el proyecto y el pueblo antes de acabarse la construcción pasando el testigo a Ruth Palaci, quien continúa con el negocio de panadería en la actualidad.

” **EL HOGAR DEL PAN** “ **Vicent Bohigues rematant la base de pedra seca del forn Pablo i Nuria, que ja tenen la primera fase amb el pis col·locat.**



Imagen 81. Blog de *Biodivers* con comentarios sobre el avance de las obras durante su construcción: Traducción de la autora: «Vicent Bohigues rematando la base de piedra seca del horno de Pablo y Nuria, que ya tienen la primera fase con el suelo colocado» Fuente: fotografías de Altabert, 2015 <https://biodivers2015.wordpress.com/2015/02/16/cap-de-setmana-a-tope/>

Tipo tres (voluntarios y ejecutores): En varias obras de *Biodivers* los vecinos participan durante la instalación o realización de algunas de las piezas en colaboración. Por ejemplo, la obra del artista mejicano Azael Pérez *Diálogos de encuentro*, en la cual, enseña a las gentes del pueblo la técnica japonesa *kokedama* para elaborar juntos unas bolas de plantas crasas colgantes. Como Altabert comenta: «en las dos ediciones ha sido un proceso colaborativo artista-pueblo» (comunicación personal, 7 de mayo de 2018).



Imágenes 82-85. El artista Pérez realizando la obra *Diálogos de encuentro* en colaboración con los lugareños. Fuente: fotografías de Altabert, 2015.

En nuestro caso en particular, aunque como artistas hemos «liderado» —en forma práctica— la propuesta, es la participación de los lugareños quien la hace posible y perdurable<sup>247</sup>. Durante su construcción contamos desde el inicio con Juan Martí Martí, agricultor y jubilado. Posteriormente otras personas del pueblo se implicaron de alguna u otra forma ya fuera prestando sus herramientas, compartiendo su experiencia y conocimientos o simplemente haciendo compañía. Con la perspectiva del tiempo, tres años después, entendemos la importancia de esa colaboración inicial como factor fundamental para desarrollar el sentimiento de propiedad compartida del horno. Llama la atención que ninguno de los jóvenes del pueblo se interesara en la fase de construcción, pero en su lugar acudieron otras personas de nuestro entorno personal. Finalmente, en la fase más crucial de la construcción del horno, la solidaridad y el deseo de ver terminada la obra activaron a un grupo de vecinos, y juntos logramos finalizar la fase de construcción. Fueron unas horas de trabajo colectivo frenético y emocionante. Mano a mano, veíamos ascender el muro de barro mientras crecía a la par un sentimiento de unión. Las posteriores fases de vaciado y enlucido, ya más tranquilas, no precisaron de la colaboración colectiva aunque toda ayuda era bien recibida.

## EL FORN

Posted on 27 febrer, 2015

Cap de setmana a tope per fer la segona fase del forn, amb la col·laboració d' amics i gent de Carrícola, que sempre està a punt per tirar una mà. Gràcies a tots.



Imágenes 86-89. Blog de *Biodivers*. Traducción de la autora: «Fin de semana a tope para hacer la segunda fase del horno, con la colaboración de amigos y la gente de Carrícola, que siempre está a punto para echar una mano. Gracias a todos.» Fuente: fotografías de Altabert, 2015, <https://biodivers2015.wordpress.com/page/5/>

247 Queremos expresar nuestro profundo agradecimiento a los lugareños y amigos que participaron en la construcción: Thomas Decker, Juan Martí Martí, Pedro Torres Mora, Felicia Samper Wamba, Susana Cháfer Náchter, Pedro Altabert, Bruno Sperzagni, Juan Cháfer, Josefa Náchter Soriano, Juana Altabert Cháfer, Esteban Cháfer Segrelles, Lluís Blasco, Adrián Llorens i Alcaide y el resto del pueblo que nos brindó su compañía y cariño durante nuestra estancia.



248 Traducción de la autora del original: No som quatre gats? La artista ha desenvolupat una història per a cada un dels vuit gats distribuïts per l'entorn urbà i els petits juguen a trobar-los i identificar-los.

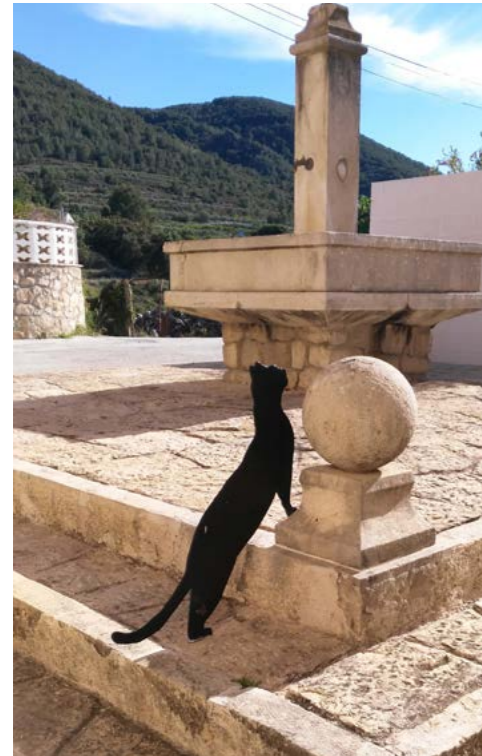


Imagen 90. Obra No som quatre gats? De Maro Aguilar: Fuente: fotografía de Arantxa Fernández Alcayde 2018.

249 Algunos ejemplos de publicaciones se pueden ver en El País, Comunidad Valenciana véase en: [https://elpais.com/ccaa/2012/04/22/valencia/1335125290\\_256726.html](https://elpais.com/ccaa/2012/04/22/valencia/1335125290_256726.html), la revista Soberanía alimentaria (Sánchez-León, 2018) y el proyecto Campus de Excelencia Internacional del Sistema Universitario Público

Tipo cuatro (público inmediato): en este sentido toda la población de Carrícola y los visitantes de sus itinerarios son espectadores. En estos ocho años de existencia, numerosas personas han visitado el parque de esculturas que actualmente cuenta con una ruta mapeada y señalizada (ver anexos 3 y 4). Además cada año reciben la visita de decenas de colegios e institutos que recorren sus tres circuitos: los caminos del agua, el circuito urbano y el camino del barranco y el Castillo. En cuanto al *Hogar del pan*, además de estar abiertos a la implicación de los espectadores durante la construcción, se ofrece la posibilidad de utilizar el horno a quien lo solicite. En ese sentido, es de las escasas obras con las que el visitante puede interactuar y ampliar su experiencia sensitiva del lugar. Otro ejemplo sería la obra ¿No son cuatro gatos? de Maro Aguilar<sup>248</sup>.

Tipo cinco (público de los medios de masas): *Biodivers* ha tenido repercusión mediática en entornos ambientalistas y periodísticos<sup>249</sup>. Diversas noticias y artículos divulgativos circulan también por internet, sobre todo en blogs de turismo, deportes de montaña y artísticos.

Tipo seis (público del mito y la memoria): La convocatoria constituye un hito en la historia de Carrícola, «un antes y un después del pueblo» en cuanto a visibilidad y puesta en valor de su trayectoria, comenta Maite Cháfer, investigadora en agronomía UPV y vecina de Carrícola. Varias publicaciones académicas llevan a la historia del arte la relación de esta localidad con su entorno natural a través del parque de esculturas<sup>250</sup>. Entre ellas destacamos la del catedrático de Estética y Teoría del Arte Román de la Calle (Calle y Forriols, 2012). Pero sin duda, la aportación más significativa para la difusión y trascendencia a futuras generaciones del ejemplo de Carrícola es el rodaje del documental<sup>251</sup> *Carrícola pueblo en transición* que se ha realizado en el contexto del proyecto I+D+i del Ministerio de educación español *Humanidades ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles HAR2015-67472-C2-1-R MINECO/FEDER, UE*<sup>252</sup> al que pertenecemos y con la colaboración de La Cosecha producción audiovisual<sup>253</sup>. En el caso de *El hogar del pan*, también tiene su espacio en dicho documental, pero será esta tesis la primera aportación académica que la nombre.

#### 5.4.2 Puntos de tensión y puntos clave

Cómo es de esperar en una creación colectiva de estas dimensiones, surgen numerosos momentos emotivos, de tensión y de celebración. Pero nos ocuparemos aquí de señalar solo los

puntos que consideramos que influyen en el papel de la convocatoria *Biodivers* en la transición a la sostenibilidad. En primer lugar, respecto al apoyo institucional, los inicios no fueron sencillos: De la Calle comenta diversas dificultades, como los esfuerzos de la alcaldía por encontrar participantes y respaldo de otras entidades, la distancia de Carrícola con el ámbito artístico y con esferas de influencia, así como los conflictos organizativos (2012). Como hemos visto en el caso de Almócita o *DUO*, el soporte de las instituciones puede determinar el éxito o dejar pasar un proyecto inadvertido. Un punto clave que supuso un cambio positivo a este respecto, fue la incorporación del propio Román de la Calle, entonces presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, al proyecto como presidente de *Biodivers Carrícola 2011*. Su presencia y amparo favorecieron el interés y la participación de la comunidad artística, y pronto la participación se quintuplicó. De esto se extrae que es importante contar con referentes del mundo del arte para atraer artistas de calidad y asegurar cierto impacto.

Asimismo, volvemos a remarcar que en una convocatoria como ésta, la implicación de los habitantes —y cuanto más involucrados en decisiones trascendentes desde el origen mejor— resulta crucial para el éxito de la propuesta. Si *Biodivers* ha supuesto un giro para Carrícola ha sido porque el pueblo entero, en conjunto y con coherencia, se ha lanzado en esa dirección.

En concreto, en nuestra obra, como en todo trabajo de equipo, puede haber momentos de tensión. Sin duda, el instante crítico tuvo lugar en una fase de la construcción en la que, debido a la envergadura del horno, necesitamos más mano de obra<sup>254</sup>. El espíritu participativo de la convocatoria se hizo patente en ese momento de tensión que impulsó la colaboración y sin el cual, el horno, no sería «tan de Carrícola»<sup>255</sup>. No obstante hemos de admitir que no se logró suficiente poder de convocatoria en el pueblo y entendemos ahora que es preciso, en este tipo de obras colaborativas, elaborar una estrategia que motive la participación. Por ejemplo, una fórmula podría consistir en una charla previa con un constructor de hornos reconocido como Matéu Ortoneda —con quien nosotros mismos aprendimos— o un pase de diapositivas que visualice el proyecto final y motive la participación, anunciar el calendario de acción o la organización de la ejecución como taller de aprendizaje para interesados en este tipo de iniciativas. Esto nos lleva a plantearnos que, en residencias artísticas como ésta, que tienen un período de duración que va de unos pocos días a unas semanas, ¿es realmente un tiempo suficiente para que la acción del artista se implique verdaderamente en el lugar? El artista turco Can Altay (invitado desde la convocatoria Campo Adentro a intervenir en Carrícola en 2012) y la artista madrileña Lucía Loren

Valenciano, véase en: <http://campushabitat5u.es/wp-content/uploads/2011/07/Biodivers-Carricola.pdf>. Sin embargo, no hemos encontrado ningún estudio académico sobre *Biodivers* a nivel de tesis doctoral previo.

250 Sin embargo, no hemos encontrado ningún estudio académico sobre *Biodivers* a nivel de tesis doctoral previo.

251 Véase el tráiler en: <http://ecohumanidades.webs.upv.es/documental/>

252 Véase en : <http://ecohumanidades.webs.upv.es/>

253 Véase en: <http://www.lacosechaweb.com/>

254 Una tarde de febrero, apremiados por el atardecer y todavía con mucha arcilla por poner, varios lugareños se lanzaron a amasar barro con sus botas y colaborar en todas las tareas. De repente, Pedro Torres, la alcaldesa y sus padres danzaban encima de una capa de barro, mientras Pedro Altbert y Pablo Guillén se afanaban en conseguir más arcilla para hacer más masa. Esteban Cháfer (teniente alcalde), los habitantes Bruno Sperzagni, Juan Martí y Juana Blasco junto a nuestros colaboradores Felicia Samper, Adrián Llorens, Thomas Decker y yo misma, íbamos haciendo crecer las capas del horno con la materia que nos brindaban los compañeros. Entre todo el tumulto, personal del hostel, grababa toda la escena a petición nuestra. Finalmente, avanzado el crepúsculo, cerrábamos la cúspide de barro de lo que es hoy el horno de Carrícola, tras haber puesto en movimiento alrededor de dos mil kilogramos de material, principalmente, con la energía de nuestras manos.

255 Un año después, por casualidad, escuchamos como una guía turística les hablaba a un grupo de personas del horno, refiriéndose al mismo como una construcción realizada por los habitantes del pueblo en conjunto, algo que nos llenó de satisfacción escuchar.

256 En varias conversaciones con las gentes del lugar han expresado sus reticencias al modo en que se desarrolló esta pieza artística cuya ejecución tuvo que ser completamente asumida por los carricolinos.

(invitada a realizar una intervención en 2015 por el Ayuntamiento), representan dos extremos de comportamiento del artista en el medio. Altay propuso la construcción de varios carromatos portátiles para el mercado ecológico, una obra apenas esbozada, sin suficiente tiempo para conocer a los lugareños y sus verdaderas necesidades. Los mismos fueron quienes ejecutaron la costosa obra por su cuenta, sin apenas colaboración por parte del artista que ya había tenido que marchar<sup>256</sup>.



Imagen 91. Ruth Palaci la panadera junto a uno de los carromatos del mercado agroecológico. Fuente: Fotografía de Altbert.

Sin embargo, Loren desarrolló y ejecutó, en colaboración, una idea mucho más sencilla pero asequible y simbólica para el pueblo, que lanza un mensaje alto y claro (visible desde Google Maps) respecto a la propiedad de la tierra de labor y al problema de la falta de relevo generacional. Por tanto, concluimos que existe un equilibrio delicado en cuanto al nivel de participación que Loren conoce y sabe emplear. Demasiada colaboración —tanta que sustituya al artista— o escasa, deja al público indiferente.

La propuesta de intervención plantea volver a poner en uso una parcela agrícola abandonada, a partir de una plantación de caléndulas que dibujan un gran símbolo de interrogación en el campo de cultivo. Esta plantación será utilizada por diversos artesanos de Carrícola.



Imagen 92. Cartel convocando a la participación en la obra de Loren en Biodivers 2015. Fuente: diseño de Altbert.



Imagen 93. Arriba obra de Loren para Biodivers 2015, aunque realizada con posterioridad. Las plantas de caléndula y lavanda forman esta interrogación que los carricolinos mantienen con riego por goteo y usan en sus platos y esencias artesanales. Fuente: fotografías de Altbert 2016-2018.

Imagen 94. Abajo vista de satélite de la obra de Loren en una de las muchas parcelas sin cultivar por falta de relevo generacional. Fuente: extraída de Google Maps.



Imágenes 93-97. Obra de Loren para *Biodivers* 2015. Fuente: fotografías de Altabert 2016-2018.

En cuanto al apoyo institucional y la financiación, todos los participantes seleccionados han recibido una dotación económica del Ayuntamiento de 350€ en 2015 para sufragar los gastos en materiales, desplazamiento y dietas. Esto influye en la calidad de las piezas presentadas y por tanto en su poder para despertar empatía. En nuestro caso recibimos un apoyo extra debido a la envergadura de la pieza. El Ayuntamiento de Carrícola fue sumamente generoso sufragando todos los costes materiales así como las dietas y alojamiento durante la construcción. Otras fuentes de financiación han sido el Patronato Provincial de Turismo, València Terra i Mar, que ha colaborado con el Ayuntamiento de Carrícola en la señalización de las obras artísticas de *Biodivers*. También han recibido el apoyo de La Agència Valenciana del Turisme que ha incorporado estos itinerarios artísticos dentro de la Red de centros de arte contemporáneo del entorno rural. Esta red pretende ampliar la oferta cultural del interior de la Comunitat Valenciana para contribuir así a su desarrollo turístico.

Por último, otro punto clave en la función de concienciación ecológica de esta convocatoria, es la necesaria coherencia entre la estética y la ética que respalda el proyecto. La no biodegradabilidad de algunas obras de la primera edición crea un mensaje contradictorio que fue sabiamente enmendado en la segunda edición. Por nuestra parte, el respeto por los requisitos sobre materiales determinó la elección del modo de construcción (horno tradicional moruno) y las materias primas a usar (arcilla, paja, barro, agua y piedra del lugar fundamentalmente).

### 5.4.3 Intención

Las intenciones de *Biodivers* responden en mayor medida a dar respuestas alternativas de desarrollo social y urbano frente a los graves problemas de despoblamiento y protección del patrimonio y el paisaje, que a un interés concreto en la concienciación ambiental. Si bien, el modo elegido para enfrentar estas cuestiones cruciales ha sido la creación artística sostenible en coherencia con la ética de progreso urbano de Carrícola. Pero, como ocurre en el ejemplo de Almócita, para el visitante al parque de esculturas que reciba solo el plano informativo con las rutas, ni las preocupaciones de sostenibilidad ni las intenciones son evidentes<sup>257</sup>. Sería aconsejable en este punto incluir información sobre la convocatoria, la ética ecológica del pueblo y los requisitos materiales de cada edición, para que se comprenda la visión del proyecto en general.

Coincidimos con Rojo (2015, p. 799) en lo discutible de algunas intervenciones, que distraen del mensaje original de concienciación ecológica. Por ejemplo, confunde la existencia de obras biodegradables en avanzado estado de degradación como *Pulpo de río*<sup>258</sup> comparado con la presencia de otras obras de hierro intactas en su forma, aunque oxidadas. Nuevamente nos encontramos con la contradicción señalada por Demos entre el mensaje y el medio, en exhibiciones en torno a la sostenibilidad que no comportan —al menos no en todas las piezas— consideraciones de la huella de carbono, huella ecológica, reversibilidad, biodegradabilidad de la intervención, etc. (2009, p. 19).



Imagen 98. La obra *Polp de riu* hecha con esparto y vidrio en 2015. Fuente: fotografía de Enric Pont.



Imagen 99. La obra *Polp de riu* durante su instalación. Fuente: fotografía de Altabert.

En cuanto a nuestras intenciones prácticas concretas, ya se han señalado en el apartado 5.3.2, pero en el trasfondo de éstas existe la intención de crear un tipo de obra artística que nos abra a nuevas formas sociales, que mejore las condiciones de la comunidad a través del arte, que supere la representación del problema e implique al espectador como fuerza activa, como parte del problema y la solución a la par. Es un arte político en el sentido que trata la «ética de lo colectivo» (Riechmann, 2014, p. 30). Perseguimos un nuevo ideal de belleza más acorde con la moral ecológica, la justicia ambiental-social y el equilibrio de la relación ser humano-naturaleza,

257 Hemos podido comprobar esto en diversas visitas al parque de esculturas con alumnado del Diploma de sostenibilidad ética ecológica y educación ambiental DESEEA de la UPV, así como alumnado del curso de pintura de paisaje que organizamos cada septiembre. La visita guiada mejora en gran medida la comprensión de las intenciones y procesos que se dan en el lugar.

258 Traducción de la autora del original: *Polp de riu*, obra de Salvador Pons, Rosa Estruch, Alicia Pla, Vicenta Alonso y Joan Sancarlos.



Imagen 100. *Polp de riu* en primer plano sobre el tronco de un árbol y detrás, la obra *Xiprer* (Ciprés) de 2010 de Emili Armengol en acero. Fuente: fotografía de Arantxa Fernández Alcayde 2018.

259 Sí existe, un estudio detallado de la media maratón MIMAMUCA, que se celebra desde 2012, y su impacto económico, sociocultural y medioambiental positivo. Véase en: Soler Vaya, F. y San Martín González, E. (2017) «La promoción del turismo rural a través del trail running: el caso de Carrícola en la comarca de La Vall d'Albaida (España)», Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, 15, pp. 49-69. Disponible en: <http://www.pasosonline.org/Publicados/15117/PASOS51.pdf#page=49>

260 Al respecto la alcaldesa comenta: «Cuando yo empecé, hace ahora 13 años, el Ayuntamiento no cobraba nada de la concesión del bar-tienda municipal y además pagaba la mitad del consumo eléctrico. Y ahora no pagamos la luz y cobramos un canon mensual de 216 €/mes» y además: «La concesión del hostel-restaurante genera el 10% de los recursos ordinarios del presupuesto municipal de Carrícola: 12.000.-€ anuales» (Susana Cháfer, comunicación personal, 20 de junio de 2018).

que con la estética de las formas. Sin embargo, nuestras intenciones iniciales no se han visto correspondidas en cuanto a nivel de participación y sobre todo, una vez terminada la obra. Los objetivos de servir como punto de encuentro, recuperar tradiciones y espacios que construyan comunidad y refuercen la identidad del pueblo no se han visto colmados al nivel que esperábamos. Concluimos que no hemos sabido transmitir estas intenciones o encontrar los momentos e individuos clave para ello. Veamos a continuación estos resultados en profundidad.

#### 5.4.4 Efectividad

A nivel general *Biodivers* ha supuesto un lanzamiento de Carrícola al panorama nacional como referente de pueblo en transición a la sostenibilidad. Como alternativa artística al museo, supone un atractivo importante para el turismo cultural y deportivo sostenible, que ha posicionado a esta pequeña localidad en el mapa. Aunque no era esa su intención en un principio y, de hecho, llegó a preocuparles la turistificación de su entorno, el flujo de visitantes se ha ido regularizando y en la actualidad «nadie percibe la afluencia de visitantes como una invasión» (Susana Cháfer, comunicación personal, 20 de junio de 2018). A pesar de que no existen mediciones al respecto del número de visitantes totales a *Biodivers*<sup>259</sup> o los beneficios económicos que ha comportado (Rojo Mas, 2015), para sus habitantes, no hay duda de que ha facilitado el éxito de otras actividades sociales y económicas como el mercado de artesanía y productos ecológicos y de proximidad de los fines de semana, las dos casas rurales que se han habilitado, el proyecto de camping con alojamientos bioclimáticos, el hostel y el bar<sup>260</sup>. Producto de ello, se ha publicado un catálogo de la primera edición de la muestra, y está en camino el de la segunda. Además, de la Calle propuso crear en paralelo a las actividades un programa de Jornadas Bienales de Reflexión sobre el Paisaje (2012) con publicación de actas, que finalmente no ha sido llevado a cabo.

Otros proyectos que se apoyan en el parque escultórico son el servicio de visitas guiadas y la escuela de verano de educación emocional con la naturaleza. Aunque no podemos decir que la convocatoria haya contribuido al crecimiento de la población directamente, sí se observa por parte del Ayuntamiento que «forma parte de una manera de entender y de hacer que junto con otros proyectos municipales han atraído a población a Carrícola» (Susana Cháfer, comunicación personal, 20 de junio de 2018). Un indicativo de ello es que la población ha aumentado, al con-

trario de la tendencia en los pueblos rurales agrícolas (Escribano Pizarro, 2004, p. 6), llegando a un pico de 105 personas en 2013 (Generalitat valenciana, 2017), lo cual, supone un aumento del 13% desde la primera edición de *Biodivers en 2010*. Considerando la época de crisis económica de entonces, es un gran logro. Si comparamos con el mínimo poblacional alcanzado en 1991, el aumento actual es del 42% (Generalitat valenciana, 2017).

Por otra parte, en cuanto a los efectos en la concienciación ambiental no se han recopilado datos al respecto, pero a raíz de *Biodivers* se funda el colectivo educativo de lugareños El lagarto<sup>261</sup> que trabaja la educación ambiental. Cada año se realizan decenas de visitas guiadas<sup>262</sup> para dar a conocer el municipio, sus itinerarios artísticos y los valores ecoéticos sobre los que se sustenta.

Podemos decir que el proyecto artístico de *Biodivers* es algo más que un laboratorio de alternativas del medio rural, es toda una realidad perdurable, con capacidad de crecer y renovar su atractivo en futuras ediciones (ya está prevista la tercera) y perfectamente extrapolable.

En cuanto a los efectos concretos de nuestra obra, el primero y más evidente ha sido el apoyo al negocio de panadería llamado El forn de Carrícola, creado por Palaci en abril de 2016, y en el que colabora ocasionalmente Giner.



Imagen 101. Marc Giner encendiendo el horno para cocer durante la visita de la Asociación Ecocultural de la Alcudia de Crespins La Garrofera, en julio de 2016. Fuente: fotografía de Altabert: <https://biodivers2015.wordpress.com/visites/>

261 Traducción de la autora del original: *El fardatxo*

262 Según listado del Ayuntamiento: dieciséis visitas de media al año desde 2011. Véase su álbum de visitas con colegios, institutos, asociaciones, academias, etc. en: <https://biodivers2015.wordpress.com/visites/>



Imagen 102. Logotipo de la empresa Forn de Carrícola con la imagen del horno. Fuente: diseño de Ruth Palaci.

La decisión de Palaci de continuar con la panadería ecológica en Carrícola, es clave para la activación del horno. El ayuntamiento se lanza a acondicionar el espacio para las tareas de amasado techando el espacio del horno y con la intención de cerrarlo:



Imagen 103. Estado actual del horno y construcción alrededor para facilitar las tareas relacionadas con el pan. Fuente: Fotografías de Altabert 2018.

Durante el primer año de vida de la panadería (2016-2017), el horno era encendido dos veces por semana por Palaci y Giner para cocer los productos que servía tanto en el mercado agroecológico de Carrícola los domingos, como en otros mercados y grupos de consumo. Según comenta Palaci, tras decidirse a apostar por el medio rural para «demostrar con la práctica que otro mundo, además de ser necesario, es posible» (Ruth, 2016) el horno le facilitó un empuje en sus nuevos planes de vida. Su funcionamiento, exclusivamente con leña que la misma Palaci recogía, supone cierto ahorro energético que no hemos podido medir, además de un beneficio

para el campo por eliminar materia inflamable. Sin embargo, esta fatigosa tarea resulta ser el principal impedimento para su uso habitual. Desde marzo de 2017 el negocio se ha trasladado a un obrador de otro pueblo cercano por ofrecer mejores condiciones de confort y maquinaria. No obstante, el horno ha seguido funcionando en ocasiones puntuales para realizar talleres de pan artesanal y ecológico, en veladas como la de San Juan o durante las escuelas de verano.

263 Según comenta Altabert el principal impedimento es la necesidad de conseguir leña para encenderlo, el tiempo que conlleva y la inexperiencia (comunicación personal, 2017)



Imagen 104. Cena popular al aire libre en Carrícola. El pan consumido durante la cena fue elaborado por los niños y cocido en el horno, gracias al taller de pan organizado por Palaci. Fuente: fotografías de la autora 2015.

A nivel de fomento de la colectividad, si bien es cierto que los habitantes aprovechaban los momentos de encendido del horno por Palaci para cocer sus alimentos, una vez se abandona su uso frecuente, los habitantes han vuelto a sus hornos eléctricos<sup>263</sup>. Concluimos que el proyecto del horno no ha terminado de enraizar en la población por falta de costumbre y comodidad.

#### 5.4.5 Estética y ética

Gracias a *Biodivers* la postal urbana es un ejemplo de fusión entre arte y naturaleza. De crucial importancia son los valores ecoéticos que residen en el espíritu de la convocatoria y que

los diferencian de otras experiencias artísticas en el medio rural. No se trata de un parque de esculturas al uso con objetivos de promoción turística exclusivamente como NMAC Dehesa de Montenmedio (Cádiz) (Marín Ruíz, 2015, p. 125). Entre sus obras distinguimos dos tipos de piezas, aquellas que se referencian a sí mismas, son autónomas y podrían emplazarse en casi cualquier otro lugar, y otras piezas específicas para el lugar que no reclaman esa autorreferencialidad, sino que necesitan el entorno concreto para tener sentido, como el horno o la obra *Diálogos* de Pérez hecha con la técnica *kokedama*. La intervención artística se hace con la pretensión de vincular temáticamente la obra al lugar para el que se diseña. Asimismo, la predisposición de la población a colaborar con los artistas amplía la variedad de tipos de proyectos a plantear (escultóricos, colaborativos, vivenciales,...) y la calidad del resultado de los mismos. Esta atmósfera de trabajo es fomentada no ya desde los artistas en exclusiva, sino también desde el propio Ayuntamiento. En cuanto a nuestro horno, las necesidades del lugar y sus gentes han marcado tanto su emplazamiento en el casco urbano como sus dimensiones y materiales. Aunque el proyecto original planteaba un recubrimiento estético inspirado en las formas de nido de Andy Goldsworthy, en virtud de la practicidad, y a solicitud del Ayuntamiento, se prescindió de complementos estéticos para adoptar una forma sencilla y un acabado en colores naturales y armoniosos con el entorno. La vivencia social a lo largo de los meses que se prolongó la construcción y después durante el servicio prestado a Palaci, tejió un nexo entre nosotros y la población a nivel personal que aún hoy perdura con fuerza.

#### 5.4.6 Funciones del arte

Como en el caso de Almócita, podríamos citar numerosos motivos por los que lo artístico juega un papel fundamental en el municipio según sus propios habitantes, pero la función principal se puede resumir en que *Biodivers* ha contribuido a revitalizar Carrícola a dos niveles principalmente: la reactivación del territorio por puesta en valor de espacios abandonados y el rejuvenecimiento de la población por la llegada de nuevos pobladores jóvenes. Pero no solo, a continuación desarrollamos más en detalle estos aspectos:

#### 1. Función de educación ambiental, concienciación y desarrollo de empatía:

El colectivo de educación ambiental El Fardatxo tiene la intención de dar a conocer el municipio, su entorno natural, su patrimonio y la agricultura ecológica, siendo el eje principal de su programación el parque escultórico. Se plantean educar ambientalmente mediante la vivencia y la reflexión a través de la interpretación paisajístico-artística en sus recorridos por *Biodivers*. Sus programas para niños y jóvenes, promueven un cambio de actitud respecto al medio ambiente, potencian la capacidad de observación, la empatía y despiertan la aptitud artística fomentando a la par hábitos de consumo responsable, la agricultura ecológica y el pensamiento crítico y solidario. Cada año reciben la visita de decenas de colegios e institutos que recorren sus tres circuitos señalizados y mapeados: los caminos del agua, el circuito urbano y el camino del barranco y el Castillo. De este modo la intervención artística permite que el aprendizaje sea vivencial, divertido, singular y rico en referencias culturales cercanas.

#### 2. El arte cataliza procesos de transformación del territorio:

*Biodivers* nació en un contexto de apoyo a la puesta en valor y recuperación de espacios naturales y una mejor comprensión del patrimonio de Carrícola acompañando y valorizando su arquitectura árabe y evitando su olvido y degradación. La rehabilitación de los márgenes puso al descubierto las arcadas del s. XIII antes ocultas por la maleza. La ubicación de las obras en estas rutas y entornos antes poco frecuentados atrae a los visitantes, que contribuyen al mantenimiento de los caminos y, sobre todo, a un cambio en la percepción del territorio revalorizando zonas en desuso que ahora son itinerarios culturales. Cháfer destaca el acierto que supuso vincular las obras artísticas a esos espacios y comenta que «un *Biodivers* sin vinculación a un entorno no tendría sentido» (Susana Cháfer, comunicación personal, 20 de junio de 2018).

#### 3. El arte contribuye a la recuperación de la memoria, de la identidad y la dinamización de la vida en el territorio:

Muchas de las obras de *Biodivers* parten de deseos, memorias y conocimientos específicos de los propios habitantes como la construcción del horno. El artista se convierte en cómplice del habitante materializándolos, facilitando la acción colectiva y la implicación directa. Esa colaboración refuerza su identificación con las obras, a medida que participan y relatan su propia historia y, en mayor o menor grado, actualizan su entendimiento del arte contemporáneo. Además, el hecho de que la mayoría de los habitantes participe de algún modo u otro en la convocatoria

264 La MIMAMUCA cuyo lema es «Deporte, montaña y arte» recorre en sus siete primeros kilómetros los itinerarios de Biodivers, «el hecho de que la prueba discorra en paralelo a esta exposición al aire libre es un punto de inflexión para su promoción turística así como un medio de generar sentimiento de orgullo y pertenencia al pueblo y la comarca» (Soler Vaya y San Martín González, 2017, p. 60). La investigación de Soler demuestra que ambos eventos (MIMAMUCA y Biodivers) se benefician mutuamente.

potencia un sentimiento de pertenencia e identidad. Esta marca identitaria creada a través del arte, visibiliza sus singularidades en el contexto de la comarca, lo cual atrae a visitantes durante todo el año.

#### 4. El arte se ha convertido en un elemento de desarrollo económico y valor cultural:

El atractivo singular de *Biodivers* ha posibilitado el éxito de otras acciones de resiliencia como el mercadillo de la tierra y la artesanía, la maratón de montaña<sup>264</sup>, el camping —proyecto todavía en fase inicial con casitas de construcción bioclimática— o el Encuentro Anual Ecologista del País Valenciano, diversificando el tejido económico. Esto ha permitido a nuevos pobladores instalarse, lo cual rejuvenece a la población —ha pasado de una edad media de 55 años antes de *Biodivers* a otra de 35 años en 2012— que ya cuenta con nueve niños.

FUNCIONES	JUSTIFICACIÓN
Ilustrar, representar, comunicar, difundir	Sí, algunas de sus obras representan a la naturaleza, elementos del patrimonio o bien al convocatoria en sí comunica valores de armonía con el entorno y protección del paisaje.
Concienciar	Sí, aunque no como un objetivo principal sino secundario derivado de la actividad de educación ambiental que realiza El Fardaxto.
Desarrollar empatía	Sí, durante las visitas guiadas de <i>El Fardaxto</i> se busca despertar empatía y desarrollar sentimientos de ecodependencia.
Imaginar, desarrollar la visión del grupo, su misión, futuros posibles, utopías o ficciones	Sí, la preocupación por el futuro de estos parajes les ha conducido por la senda del arte.
Ofrecer soluciones, mostrar alternativas reales o proyectos piloto, laboratorios de pruebas	Sí, el proyecto es más que un laboratorio, es una realidad.
Conectar personas, crear comunidad, hacer redes, mediar o facilitar	Sí, mediante obras colaborativas como el horno o la obra de Loren y Pérez antes mencionadas.
Conectar personas con espacios, entornos o lugares	Sí, es un objetivo expresado reconectar a la comunidad con los espacios patrimoniales recuperados como la zona de las arcadas.

Restauración/recuperación del entorno	Sí, se busca recuperar espacios paisajísticos y patrimoniales como las arcadas y la torre.
Reforzar la identidad, crear símbolos	Es la función principal del proyecto. Crear una identidad compartida que los identifique en la comarca.
Fomentar la ciudadanía crítica, agitar, denunciar	No se encuentra documentada.
Empoderar	No se encuentra documentada.
Crear relatos positivos de cambio	Sí, se contribuye a crear un relato alternativo y positivo respecto al desarrollo rural y la despoblación.
Facilitar la comprensión del mensaje de la ética ecológica aplicándola	No es una función claramente detectada.
Conectar áreas alejadas de conocimiento	No se busca la colaboración interdisciplinar premeditadamente, aunque surge en proyectos como el nuestro en el que colaboran aparejadores, artistas, mamposteros, arquitectos y agricultores.
Motor iniciador de dinámicas y proyectos	Sí, <i>Biodivers</i> reactiva otros proyectos como el mercado y el tejido económico local.
Celebrar	No especialmente, aunque la celebración es parte de algunos de los momentos de relación, como la fiesta de inauguración y nuestra obra se utiliza en algunas fiestas municipales.
Recaudar fondos	No directamente, pero el atractivo de <i>Biodivers</i> atrae visitantes que suponen unos ingresos sustanciales para los negocios de la zona y el Ayuntamiento.
Construir consensos	No se ha detectado claramente.
Premiar, agradecer	No se ha detectado claramente.
Aumento de la resiliencia	No directamente, pero <i>Biodivers</i> ha contribuido al éxito de otras acciones como el compostaje o los negocios locales que sí contribuyen a la resiliencia.
Revitalización del territorio	Sí, revitalización a dos niveles principalmente, a nivel de reactivación de algunos territorios abandonados y de rejuvenecimiento de la población por llegada de nuevos pobladores.

Tabla 9. Funciones del arte identificadas por la autora. Fuente: elaboración propia.

## 5.5 RESULTADOS Y CONCLUSIONES PARCIALES

*Nulla aesthetica sine ethica*

Román De la Calle, 2012

En cuanto a los principios del arte transicional podemos decir que tanto *Biodivers* como *El hogar del pan*, encajarían en su definición por los siguientes motivos:

1. Intención: Sí, *Biodivers* tiene intenciones claramente expresadas relacionadas con la sostenibilidad, al igual que el horno.
2. Ignición: Sí, el proyecto artístico ha impulsado otros proyectos y negocios locales, y el horno ha sido un empuje crucial para el negocio de pan en sus comienzos según Palaci.
3. Marco: *Biodivers* marca la ética y las pautas de acción aunque en su primera edición se distorsionó al permitir todo tipo de obras, incluso algunas contradictorias con su mensaje.
4. Trabajar con la comunidad: Sí, toda la comunidad participa de algún modo u otro en *Biodivers* y muchos también en el horno.
5. Mediación: No tanto a nivel general en *Biodivers* como en las obras colaborativas en concreto. Sin duda durante la construcción del horno experimentamos la dificultad de ejercer el papel de mediadores, pero por otro lado, todo lo que dimos fue devuelto enriquecido gracias a la colaboración.
6. Mantener un espacio: Sí, se trabaja para revitalizar el territorio en general y zonas en desuso en particular. El horno busca reactivar el espacio público.
7. Conexión: Sí, tanto *Biodivers* en general como nuestra obra en particular persiguen crear espacios de relación.
8. Trabajar desde lo común: Sí, ya sean los espacios, las memorias o la historia.
9. Colaborar: Sí la colaboración como hemos visto es un factor fundamental.

10. Cambio: Sí, se busca cambiar la relación con el paisaje, el destino de los terrenos rehabilitados, el futuro poblacional del pueblo en sí y en concreto nosotros, el modo de producción del pan y los comunes.

Sin embargo, el arte transicional es aún desconocido para los artistas participantes en ambas ediciones y solo en nuestro caso, reconocemos identificación con dicha etiqueta a posteriori.

Al contrario que en Dundee y Dumfries, en Carrícola hemos podido estudiar el efecto del arte para la transición en una comunidad pequeña y con una sensibilización previa al respecto de la sostenibilidad. El impacto de las intervenciones artísticas parece más patente en este caso y en Almócita, que en los proyectos anteriores en ciudades grandes. De hecho, de entre las diversas iniciativas innovadoras en su contexto, *Biodivers* es el proyecto más emblemático de Carrícola y, posiblemente, el más conocido por su atractivo visual. La relación de respeto y protección de este pueblo con su paisaje es excepcional en el panorama español, que en general acostumbra a una visión antropocéntrica de crecimiento urbanístico desmedido y destructor del entorno natural. A través de la visita guiada por sus itinerarios, a cargo de Altabert, percibimos el sentimiento de ecodependencia desarrollado por estos habitantes, muchos de ellos agricultores ecológicos. En Carrícola la naturaleza está mucho más presente en el día a día, generosa unas veces y agresiva otras, pero siempre percibida como necesaria. Y es que nuestro concepto de paisaje y la relación con él, dependen de la triada cultura-economía-política y, cómo no, de los medios de masas (Calle y Forriols, 2012). ¿Cómo vamos a cambiar nuestra relación con el entorno mirando hacia él desde la cultura del bienestar y la política del crecimiento económico? Sin embargo, Carrícola lo ha conseguido y su apuesta ha acabado convirtiéndose en su seña de identidad. Pero ¿qué tiene esta pequeña localidad, que no tenga el resto, para definirse a través de un diálogo respetuoso con el entorno? Un dato importante es que Carrícola siempre ha optado por permanecer rural y pequeño, pero independiente. No cabe duda de que el empuje del Ayuntamiento es fundamental en este caso para la instauración de modelos sostenibles de gestión de los recursos y del patrimonio cultural, social, histórico y natural (Rojo Mas, 2015, p. 790). Por otro lado, de la Calle nos recuerda que la idea de paisaje, como concepto subjetivo y constructo humano que es, cambia de una generación a otra, se construye según las herencias del mercado y la cultura (2012). De la misma forma, puede que fuera el



cambio iniciado en los ochenta, a la producción ecológica lo que ha virado el punto de vista de estas gentes y les ha preparado hacia una relación que asume más su ecoddependencia y tiende menos a la dominación del entorno. Aunque nos pueda recordar al ejemplo de Al-mócita, en este caso, la agricultura ecológica es un pilar iniciático básico, antes incluso que la creación artística; las obras de *Biodivers* salen del casco urbano para revalorizar también los entornos naturales y las restricciones materiales son más estrictas. Es decir, establecen una nueva relación con el paisaje desde el compromiso previo, ya iniciado, con una ética de la sostenibilidad. De este modo, *Biodivers* ha servido, fundamentalmente, para rescatar espacios perdidos y cristalizar esa nueva relación con el paisaje que les singulariza y fortalece su identidad. Esto facilita el éxito de otras acciones de resiliencia como, la agricultura y la panadería ecológicas, el compostaje, el proyecto de aguas residuales, el mercadillo y otros negocios locales, lo cual, a su vez, ha permitido el establecimiento de nuevas familias. Frente al mensaje pesimista habitual al respecto del despoblamiento rural, Carrícola envía una postal positiva: se puede continuar siendo pequeño y rural, adaptarnos a las nuevas circunstancias ambientales, asumiendo nuestra ecoddependencia y aprovechando las ventajas de la tecnología aplicada al contexto con medida. El municipio es, por tanto, un modelo de resiliencia a través del arte, que pone de manifiesto el papel activo de la creación artística en la transformación social (Rojo Mas, 2015).

Por otra parte, *Biodivers* actúa en el territorio para transformar tanto a los habitantes como a los visitantes. Su programa de educación ambiental y visitas guiadas ha abierto rutas físicas, pero también vías verdes de conocimiento. De la mano de la estética medioambiental constituye una herramienta para capturar la mirada hacia la naturaleza que unifique. Pero ¿sentir una mayor vinculación desde lo visual con el lugar supone un cambio positivo en nuestro compromiso ecológico? Como decíamos en el capítulo uno, pensamos que no siempre, y por ello hemos planteado el horno como una obra colaborativa que implique al espectador no solo con la vista, sino con su intención y acción. La construcción del horno ha sido una experiencia de aprendizaje en todos los sentidos a nivel humano y cognitivo. Lo artístico y transformador reside en los procesos de diálogo, encuentro y colaboración propuestos, en la vivencia compartida, la experiencia de creación conjunta y los conocimientos intercambiados más que en el resultado objetual, eminentemente práctico. La implicación de sus habitantes como Martí, presente desde el inicio, no habría sido la misma de ser un proyecto del Ayuntamiento encargado a profesionales. Ese nexos emocional con el objeto de

arte que promovemos es fundamental también para la vida del horno después de *Biodivers*, ya que la intención es que sea utilizado y compartido. No solo debe ser una pieza expositiva o utilitaria, sino una pieza propiedad de todos por contribuir a crearla, un símbolo de unión de sus gentes al calor del fuego. El horno engarza con las ideas de la transición en varios sentidos: promover la producción local<sup>265</sup>, el fomento de los comunes y los espacios públicos, invitar a la cooperación y crear comunidad. Aunque reconocemos que no hemos calculado la huella ecológica de su construcción<sup>266</sup> ni el ahorro energético que supone su uso compartido<sup>267</sup>. Otras críticas que debemos mencionar son:

- No haber conseguido implicar a los jóvenes en el proceso constructivo.
- No hemos logrado fomentar la costumbre en los lugareños de encenderlo por sí mismos salvo en los casos de Palaci y Giner. La avanzada edad de sus habitantes así como la lentitud del proceso<sup>268</sup> y la incomodidad de buscar leña para encenderlo son los principales motivos argüidos (P. Altabert, comunicación personal, 21 abril 2018).
- El resultado estético final es sencillo y práctico, en colores que armonizan con el entorno y acorde con los requerimientos de los habitantes. Pero precisamente por su sencillez y sentido utilitario no da pie a considerarlo como una obra artística para los visitantes. Sin embargo, hemos preferido responder a las necesidades reales que se nos planteaban antes que realizar un acabado artístico, pero superfluo.

Rojo (Rojo Mas, 2015) menciona otras críticas a la convocatoria general como calcular el impacto de las obras a priori mediante un estudio de impacto ambiental, analizar nuevas vías de difusión e incluir el medio audiovisual como herramienta de registro. Quisiéramos añadir aquí que, tras tres años, se echa en falta cierta señalética que indique mejor las rutas y algunas cartelas de obras que faltan por deterioro. Para la tercera edición se podría aplicar una calculadora de huella de carbono que permita identificar puntos a mejorar. Aunque si pensamos en el proyecto a cuatro años, las principales emisiones de carbono procederán sin duda de los vehículos que trasladan a los visitantes a Carrícola. El pueblo, como muchos otros en el medio rural, carece de parada de autobús y tren. De hecho, la nueva planificación ferroviaria nacional favorece la desaparición de paradas de tren provinciales como la vecina de Albaida. Carrícola ha de plantearse sus comunicaciones en un escenario futuro de

265 De modo que la panadera no deba desplazarse a otros pueblos para hornear el pan que produce en Carrícola.

266 Aunque ha sido realizado con materiales de la zona, muchos de los colaboradores se han desplazado desde Valencia (a noventa kilómetros) y otros puntos en vehículo privado varios fines de semana para ayudar en su construcción por lo que suponemos una alta huella de carbono.

267 Durante un año la panadera lo ha estado encendiendo dos veces por semana para cocer. El calor residual era aprovechado por los habitantes también que llevaban a asar sus verduras y platos y evitaban encender el horno eléctrico de sus hogares. Ese ahorro energético ha compensado en parte la huella de carbono antes mencionada para su construcción.

268 En el caso del horno a leña, necesita ser encendido entre dos y tres horas antes de comenzar a cocinar (en función de la temperatura ambiente) para que las paredes ganen calor.

escasez de combustibles fósiles. Elaborar una ruta de *Biodivers* sostenible en su totalidad, que incluya el desplazamiento hasta el pueblo, puede ser el siguiente reto a abordar hacia la transición y el parque de esculturas la motivación del visitante para probar nuevas formas de turismo local de cero emisiones.

## 6. ESTUDIO DE CASO: EL CUBO VERDE

### 6.1 OTRAS MANERAS DE APORTAR DESDE EL ARTE A LA TRANSICIÓN

Hasta ahora hemos presentado proyectos artísticos colaborativos ubicados en entornos rurales o urbanos que:

1. parten de las ideas de los habitantes invitados u organizados por un artista o colectivo artístico (DUO).

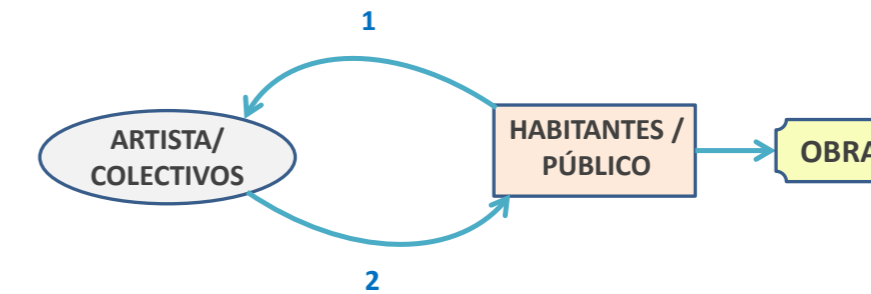


Figura 5. Formas colaborativas de actuar de los artistas en la transición, esquema 1. Fuente: La autora

2. o bien son artistas inicialmente dispersos, que se organizan entre sí para animar a los habitantes a colaborar en un proyecto común (*The Trashcatchers' Carnival*, *The Nithraid* y *We Live With Water*).

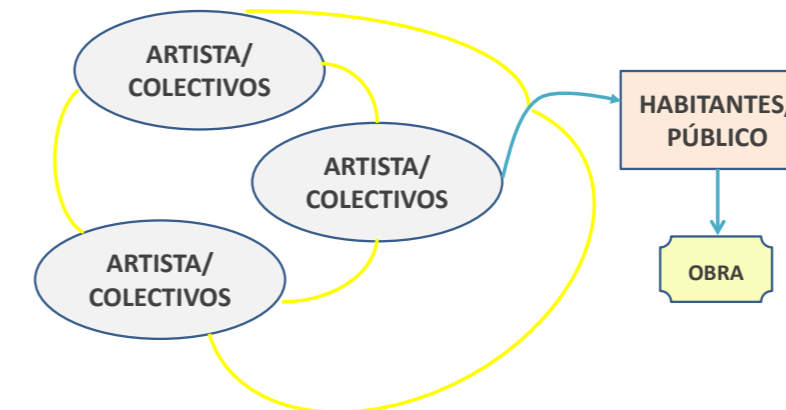


Figura 6. Formas colaborativas de actuar de los artistas en la transición, esquema 2. Fuente: La autora

3. o también otras propuestas parten de una organización no artística, que convoca a artistas diversos no conectados entre sí a actuar en un mismo lugar junto a la población (Almócita y Biodivers).

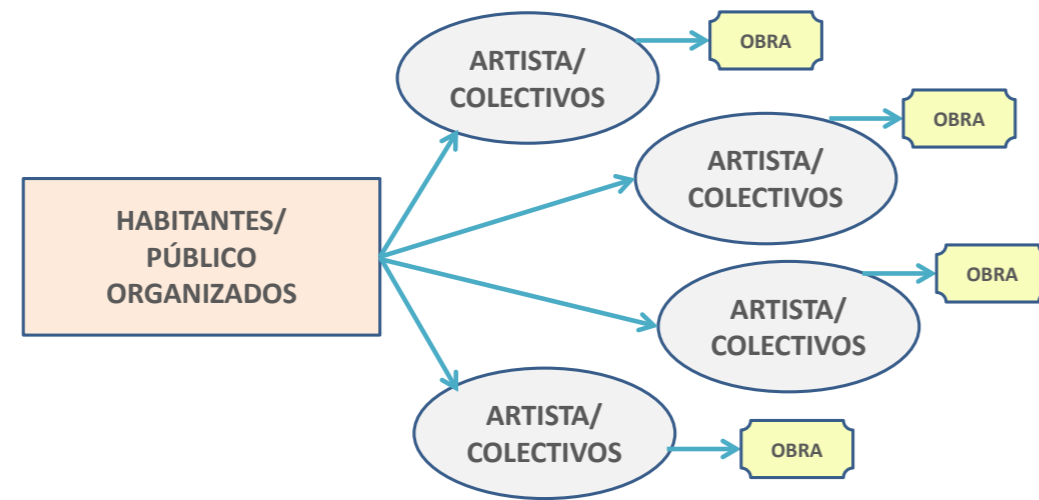


Figura 7. Formas colaborativas de actuar de los artistas en la transición, esquema 3. Fuente: La autora

Pero es objeto de esta tesis presentar la diversidad de formas de transitar hacia la sostenibilidad desde el arte. Es por ello que en este apartado nos referimos a un siguiente paso:

4. redes de proyectos artísticos que conectan artistas o proyectos de arte de diversa índole relacionados con la sostenibilidad y que incluyen diversas formas como las anteriores.

Se trata de proyectos habitualmente no localizados en territorios concretos, itinerantes o virtuales, que realizan una labor de apoyo reseñable en la intersección entre el arte y la sostenibilidad. La mayoría han surgido a principios del siglo XXI con la aparición de internet y gran parte continúa en activo desde entonces.

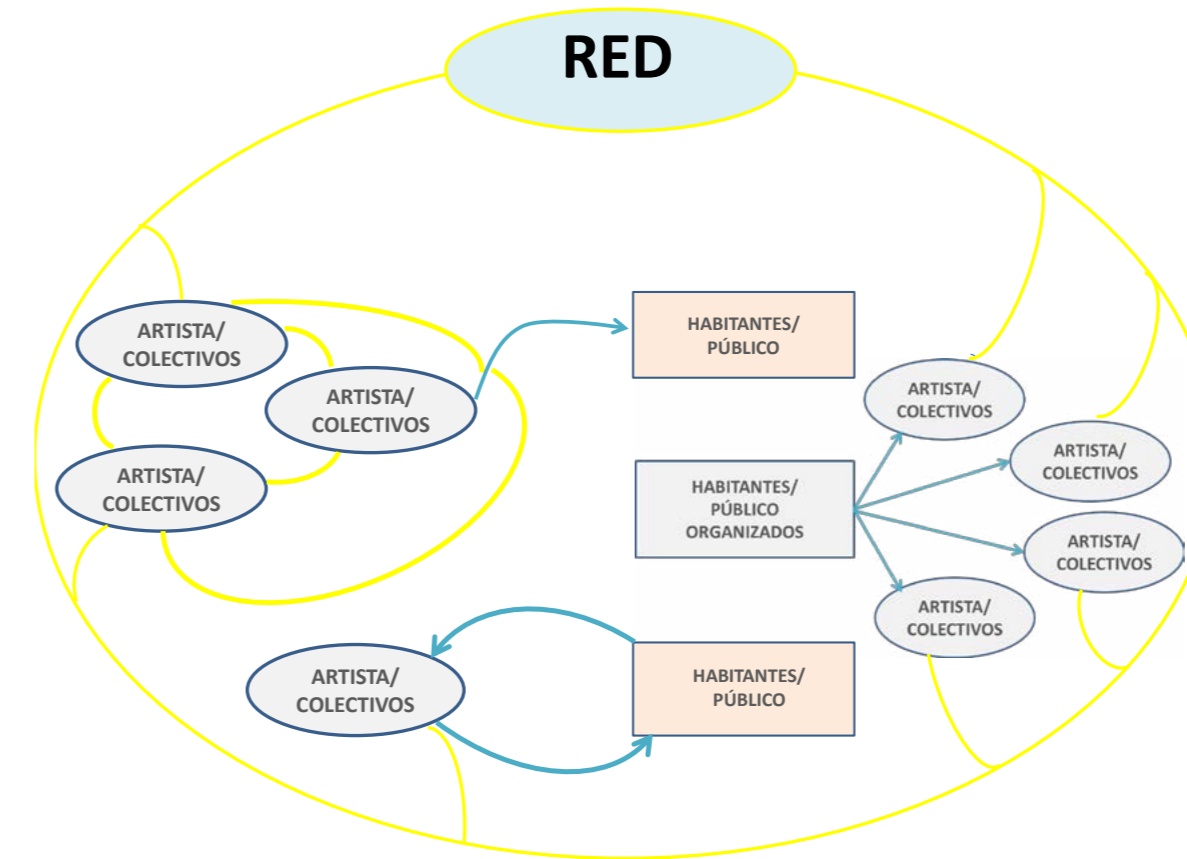


Figura 8. Formas colaborativas de actuar de los artistas en la transición, esquema 4. Fuente: La autora

Muchos de ellos son bases de datos donde se comparte información sobre artistas y obras (Eco public art database<sup>269</sup>, Green museum<sup>270</sup>, Green arts<sup>271</sup>, etc.), otros profundizan más añadiendo noticias, inauguraciones, charlas, publicaciones como Ecoart Scotland<sup>272</sup> y Ashden Directory<sup>273</sup>.

Por último están aquellas redes colaborativas que se establecen no solo con los fines anteriores, sino además con el objetivo de apoyarse mutuamente, compartir oportunidades, establecer un diálogo, organizar un programa de encuentros, debates y foros que contribuyan a la expansión y puesta en práctica del mensaje de la sostenibilidad desde el arte. Es el caso de

269 Véase en: <http://eco-publicart.org/>

270 Véase en: <https://web.archive.org/web/20170709025950/http://greenmuseum.org/>

271 Véase en: <http://www.greenarts.org/>

272 Véase en: <https://ecoartscotland.net/>

273 Véase en: <http://www.ashdendirectory.org.uk/default.asp> desde 2014 no realiza actualizaciones.

274 Véase en <http://www.emergence-uk.org/#coming-up>

275 Véase en: <https://www.creativecarbonscotland.com/project/green-tease/>

276 Véase en: <https://www.juliesbicycle.com/tippingpoint>

277 Véase en: <https://ccanw.org.uk/>

278 Véase en: <https://ecogerminar.org/>

279 Véase en: <http://www.cultura21.net/>

280 Véase en <http://www.sustainablepractice.org/>

281 Véase en: <https://ecoartweb.wixsite.com/ecoartnetwork>

282 Véase en: [http://fundacionrafaelboti.com/?page\\_id=67](http://fundacionrafaelboti.com/?page_id=67)

283 «Es una plataforma de cooperación cuya misión es favorecer el desarrollo y fortalecimiento de los espacios culturales independientes de España y estrechar su colaboración con los espacios de Portugal» (Red Transibérica de espacios culturales independientes, 2013) Véase en: <http://www.transiberica.org/>

284 Para ver el caso de una red formal se puede consultar la Red Rural Nacional en : <http://www.redruralnacional.es/-/encuentro-de-las-redes-rurales-nacionales-the-5th-nrn-meeting-2014-2020-amsterdam-holanda-> o la Red Europea de Desarrollo Rural en: [https://enrd.ec.europa.eu/networking/nrn-profiles\\_es](https://enrd.ec.europa.eu/networking/nrn-profiles_es) que en 2016 organizaron un encuentro en Ámsterdam so-

*Emergence*<sup>274</sup>, *Green Tease*<sup>275</sup>, *Tippingpoint*<sup>276</sup> o *Centre for Contemporary Art and the Natural World*<sup>277</sup> en Reino Unido, *Ecogerminar*<sup>278</sup> en Portugal y *Cultura 21*<sup>279</sup>, *The Center for Sustainable Practice in the Arts*<sup>280</sup> o *Ecoart Network*<sup>281</sup> a nivel internacional. Toda esta diversidad de estructuras es una valiosa red de apoyo para los creadores que encuentran inspiración en sus pares y ganan visibilidad y veracidad ante la comunidad investigadora. Su existencia y progresión a lo largo de este siglo pone de manifiesto la postura que aquí defendemos al respecto del crecimiento del papel del arte en la transición a la sostenibilidad.

En el caso español encontramos, por ejemplo, la red Periféricos que aglutina proyectos de arte contemporáneo en la provincia de Córdoba<sup>282</sup>; la Red Transibérica de Espacios Culturales Independientes en España<sup>283</sup> desde 2013, que incluye también Portugal, y destacamos la novedosa creación (en 2015) de una red informal<sup>284</sup> de espacios de arte en el campo<sup>285</sup> llamada El Cubo Verde<sup>286</sup>. Al igual que en los ejemplos anteriores, su principal objetivo es conectar artistas, experiencias y proyectos, y facilitar el intercambio de información y oportunidades entre ellos. Es una red abierta que se interesa por formas alternativas de pertenecer al hábitat (sobre todo al rural) mediante las prácticas artísticas (El Cubo Verde, 2015). Está constituida por alrededor de sesenta artistas, investigadores, espacios y proyectos, algunos de reciente creación como Proyectos Artísticos Casa Antonino<sup>287</sup> (PACA) desde 2014 en Asturias, y otros que llevan más de una década, como Can de Farrera, desde 1996, en las montañas del Pirineo en Lérida. La metodología se ha basado también en las entrevistas y encuestas a sus miembros y estudio de los contenidos de sus webs y publicaciones. Además, pertenecemos a esta red desde 2016, por lo que hemos podido seguir su evolución a través de las redes sociales.

La contribución de El Cubo Verde a la transición a la sostenibilidad es indirecta, mediante el apoyo y difusión de proyectos/centros o artistas que sí tienen inquietudes directas en cuanto a la sostenibilidad. De modo que, para conocer los efectos de cara a la transición se debe estudiar, por un lado, cómo es el apoyo de la red a estos proyectos y, por otro, cómo cada uno de los sesenta proyectos que aglutina, está aportando a la transición<sup>288</sup>. Fundamentalmente vemos que la red da soporte en cuanto a difusión, intercambio de conocimientos y conexión. Pero ¿qué han obtenido más allá estos centros desde el soporte de la red? La artista Coco Moya destaca la sensación de sentirse arropada, que contrasta con el habitual aislamiento de los entornos rurales y añade: «el hecho de trabajar en red hace que surjan colaboraciones, proyectos comunes, etc. Todo esto hace que el apoyo entre unos y otros dificulte la caída de cualquier proyecto»

(C. Moya, comunicación personal, 29 de mayo de 2018). Otros encuestados destacan la sensación de visibilidad a nivel exterior, la inspiración que encuentran en otros proyectos afines, los contactos personales y la posibilidad de establecer sinergias. Sería interesante además que la red sirviera como una estructura que les permita acceder a convocatorias públicas o privadas de financiación. El peso burocrático que eso requiere es superior a lo que ahora mismo puede soportar la organización, por lo cual, dicha idea está en pausa en la actualidad.

## 6.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

El motivo de seleccionar El Cubo Verde como caso de estudio responde al aluvión de redes —algunas bien conocidas ya desde los noventa— de este tipo surgidas en el mundo anglosajón, y por contrapartida, su escaso número en España. Buscamos, con esta presentación, dar idea del amplio abanico de opciones del arte en la transición en nuestro país. Sus características responden a los criterios de selección que nos hemos propuesto:

1. Proyectos que tengan una vinculación específica con lo local: Los proyectos que se adhieren a El Cubo Verde tienen una fuerte vinculación con el territorio (rural) y en especial con los lugares y la población de los que parten. Por ejemplo, en su decálogo declaran «Promover actividades artísticas, educativas, científicas y sociales que generen propuestas coherentes con el entorno específico de cada agente» (2018) y destacan valores como el respeto a la cultura autóctona, la contribución a nuevas formas de pensamiento coherentes con sus entornos y la sostenibilidad demográfica de estos núcleos de población. Apuestan también por establecer nexos bidireccionales entre lo rural y lo urbano a través de las prácticas artísticas contemporáneas (El Cubo Verde, 2018).
2. Obras que actúen (consciente o intuitivamente) de acuerdo con los principios de la transición: Aunque el concepto de transición no se menciona explícitamente en su decálogo más reciente (El Cubo Verde, 2018), sí aparece en anteriores versiones (Álvarez et al., 2018). En su VI encuentro, manifiestan interés en la conservación, tanto biológica como cultural, mencionando valores como la «Sostenibilidad demográfica de

bre iniciativas artísticas y culturales destinadas a estimular el desarrollo rural en Europa.

285 En El Cubo Verde se prefiere el término campo a rural porque, como explica Coco Moya: «lo rural es casi un contexto y un adjetivo, pero el campo puede ser más amplio e inclusivo con prácticas que no tienen que ver con lo rural, sino simplemente se desarrollan en el campo, digamos que, por oposición a la ciudad» (El Cubo Verde, 2017). Por ello trataremos de usar campo, respetando su punto de vista.

286 Véase en : <https://elcuboverde.org/>

287 Véase en: <http://pacaproyectosartisticos.com/>

288 Aunque hemos lanzado una encuesta a todos los proyectos, para conocer en profundidad sus intenciones y resultados, el número de respuestas obtenidas ha sido insuficiente para ser representativo y no se ha podido incluir en esta investigación, aunque sí que podemos extraer algunos testimonios.

289 Véase en : <http://valdelarte.com/>

290 Véase en: <http://beetime.net/>

291 Véase en: <http://www.mandarinaborda.org/>

292 Véase en: <http://inland.org/es/about/>

293 Véase en: <https://paraisurural.wordpress.com/>

los núcleos de población, el medio rural y natural, su entorno, su cultura y su diversidad» y el « respeto de los habitantes, el entorno y la cultura autóctona en el desarrollo de las actividades programadas» (El Cubo Verde, 2018). En la entrevista realizada a la red, Moya comenta que: «Cada proyecto tiene sus propios objetivos, pero la sostenibilidad es uno de los aspectos con los que trabajan la mayor parte de los espacios» (comunicación personal, 29 de mayo de 2018). Por tanto, identificamos acuerdo con los principios de la transición en un sentido amplio y diverso, sin acogerse por ahora a una definición concreta. Por ejemplo, el centro onubense Valdelarte<sup>289</sup>, expresa su interés en desarrollar la conciencia medioambiental y el buen vivir, apoyar la transición y contribuir a un desarrollo responsable y sostenible desde el medio rural haciendo hincapié en la alimentación, el empleo y el decrecimiento entre otros (Álvarez et al., 2018). El proyecto gaditano Bee time<sup>290</sup> señala la construcción de resiliencia o el valenciano Mandarina Borda busca generar conciencia ecológica.

3. Que hagan uso del arte como herramienta de fomento de la transición y, en especial, del arte público: Aunque a nivel de red declaran no tener objetivos de contribución a la sostenibilidad específicos (C. Moya, comunicación personal, 29 de mayo de 2018), si se ocupan de dar difusión a proyectos que sí los tienen por lo que su aportación es indirecta. Muchos de los proyectos que integran esta red trabajan con el arte como herramienta de fomento de la sostenibilidad y de prácticas de vida en equilibrio con sus respectivos entornos. Como por ejemplo el proyecto Mandarina borda<sup>291</sup> sobre agroecología, permacultura, cultivo en mandala, geometría y cocina energética. En sentido particular, muchos de los proyectos se enfocan en concreto en el arte público como herramienta de activación, implicación y reflexión en el medio rural. Un ejemplo sería el proyecto Campo adentro<sup>292</sup>, que entre 2010 y 2014 ha producido veintidós proyectos colaborativos en el medio rural aplicados al contexto, con intención transformadora a nivel socio-político y económico, y vocación de utilidad.
4. Interés en la realización de la obra por tener una reducida huella ecológica: Existe interés en tener una reducida huella ecológica, aunque como red no lo manifiestan, ni usan calculadoras de huella de carbono pero, a nivel particular, algunos proyectos como Paraisu rural<sup>293</sup> en Asturias, manifiestan preocupación por su huella y encuentran que, una manera ética de reducir el posible impacto de su convocatoria artística

es hacerla bianual en lugar de anual (El Cubo Verde, 2018).

5. Ocuparse de cuestiones relacionadas con la ecología y/o la transición: Como red algunos de sus miembros han mencionado como temas de interés la cultura, la conciencia ecológica, la sostenibilidad, el desarrollo rural sostenible, la naturaleza, el paisaje, la transición, el decrecimiento, la resiliencia, la proximidad, y la agroecología (Álvarez et al., 2018). En concreto, en los encuentros se tratan temas comunes como el intercambio de experiencias, metodologías y programaciones y compartir dificultades, problemáticas, visiones éticas y utópicas a la hora de implicar al contexto (C. Moya, comunicación personal 29 de mayo de 2018). En muchas ocasiones, los temas que tratan los colectivos y artistas que integran la red están en consonancia con los temas de la transición a la sostenibilidad. Por ejemplo, algunos proyectos expresan su interés en el ecofeminismo— como la convocatoria de 2018 del Foro de Arte Relacional (FAR) y la convocatoria para la Bienal de Miradas de Mujer 2018 de Valdelarte; otros en reinventar tradiciones y oficios sostenibles como Mutur Beltz en Vizcaya que trata de responder desde la agroecología, la práctica artística y el diseño a la pérdida del pastoreo de oveja carranzana; o también The Unifiedfield en Granada, que declara perseguir la transformación cultural y ecosocial mediante la experimentación artística.

### 6.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Según la última versión del decálogo de El Cubo Verde (2018), su misión es «promover el encuentro e intercambio de conocimientos entre diversas “experiencias” de arte en el campo» con la idea de ampararlos bajo una marca de calidad que avale estos proyectos. La intención de descentralizar la cultura de los entornos urbanos da impulso a la idea en origen. Los encuentros de El Cubo Verde surgen como una iniciativa del alumnado de Bellas Artes del Máster de Investigación en Arte y Creación de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), que organizan un encuentro en 2015. A partir de entonces se plantean crear una asociación abierta y horizontal, que conecte proyectos —ya sean centros de arte, artistas individuales o colectivos, espacios independientes, grupos de investigación, organismos, fundaciones o instituciones— relacionados con el arte, la ecología y el mundo rural. Desde 2015 se han celebrado seis encuentros, la

294 A excepción de uno en Plasencia acogido por Imago Bubo y otro en Gijón organizado por PACA.

295 Véase en: <http://biblioteca.ucm.es/bba>

296 Véase en: <https://imagobubo.org/>

mayoría en Madrid<sup>294</sup>, durante los cuales se presentan proyectos de la red y posteriores mesas de trabajo. Lo interesante para la transición de estos encuentros es que están enfocados a dar a conocer los proyectos, a compartir los modos de hacer de cada agente y su conocimiento, para facilitar la extrapolación de sus propuestas y el trabajo en red. Para ello han creado en 2018 un archivo permanente y en crecimiento de publicaciones de los miembros de la red, en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes UCM<sup>295</sup>, Madrid, y un apartado específico en la web del Proyecto de I+D+i *Humanidades ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles HAR2015-67472-C2-1-R MINECO/FEDER,UE*. En su mayoría son experiencias autogestionadas, sostenibles en el tiempo y en el entorno, implicadas en las problemáticas y especificidades locales de su contexto social y natural. Por ahora no hay un criterio de entrada salvo el interés en formar parte de la red (C. Moya, comunicación personal, 29 de mayo de 2018).

Como hemos visto en el caso de estudio anterior, la idea de llevar el arte al entorno campestre es una práctica cada vez más frecuente, pero no por ello está exenta de dificultades. David G. Ferreiro, del colectivo placentino Imago Bubo<sup>296</sup> comenta: «cuando pedimos apoyo por parte de las instituciones en los pueblos que nos movemos, muchas veces nos miran extrañamente, pues aquí no se concibe que la cultura pueda generar beneficio, el beneficio suele venir por otras vías» (Beldad, 2017). Las reticencias iniciales, el rechazo a los foráneos, la precariedad económica, la falta de hábito, la necesidad de visibilizarse y conectar con las redes del arte contemporáneo, son algunas complicaciones que la red puede ayudar a enfrentar mediante el intercambio de experiencias e información. Desde El Cubo Verde se defiende que «la opción de realizar un proyecto a largo plazo en el campo es realista y eficaz, aunque rescata una vieja utopía de emancipación del mercado del arte, un arte estrechamente vinculado con los procesos vitales y con valores más allá de lo económico» (El Cubo Verde, 2015).

## 6.4 ANÁLISIS

A la hora de realizar el análisis de la actividad artística de El Cubo Verde en la transición, podemos hacer un acercamiento dual. Por un lado estudiar la red a nivel de organización conjunta y, por otro, aproximarnos a una visión que trate de abarcar todo el espectro de situaciones

de cómo están actuando sus miembros cada uno en su contexto<sup>297</sup>.

### 6.4.1 Participación

La participación en la red es abierta a cualquier interesado y fluida en la medida que los participantes estén familiarizados con la web y el resto de herramientas informáticas que los conectan a través de internet, o bien acudan a los encuentros (unos dos al año). Además, para ampliar las posibilidades de intercambio de información, han creado el archivo permanente antes mencionado con las publicaciones editadas por los centros (catálogos, proyectos de investigación, ediciones especiales, libros de artista, material audiovisual, fanzines, revistas de autor), artistas e investigadores que forman parte de la red, así como reseñas o artículos en revistas especializadas. Esta colección resulta una herramienta innovadora comparándola con las experiencias de otras redes anglosajonas, antes mencionadas, que carecen de ella.

Esta recopilación tiene entre sus objetivos:

- «Estrechar lazos entre el ámbito académico, institucional y de investigación y la práctica artística desarrollada en el marco de la red.
- Generar un espacio de documentación estable, físico, unificado y de referencia para su consulta por parte de estudiantes, docentes e investigadores, que de esta manera acceden a proyectos, convocatorias, procesos y metodologías desarrolladas en espacios geográficamente dispersos por toda España.
- Visibilizar artistas, proyectos e investigaciones recientes en los que la práctica artística se vincula con la ecología social, ambiental y subjetiva.
- Generar relaciones armónicas no duales (centro-periferia, campo-ciudad) de transmisión e intercambio de conocimiento» (PACA, comunicación personal el 10 de abril de 2018).

297 Entrevistar a cada uno de los sesenta proyectos incluidos aquí excede los intereses de esta tesis de modo que se señalaran solo los casos más pertinentes.

Por otro lado, profundizando en la actividad de sus miembros, la tendencia de la mayoría de estos proyectos respecto a la idea de *colaboración* se puede resumir, como dice Virginia López de PACA<sup>298</sup>, en: «No se trata de «llevar» la cultura sino de crearla en comunidad atendiendo también a las necesidades del pueblo o la zona» (Beldad, 2017). Aunque no tenemos datos representativos de toda la red, en la encuesta realizada, los miembros que han contestado atestiguan todos los tipos de participación a excepción del tipo seis (público del mito y la memoria), y en especial los tipos tres (voluntarios y ejecutores) y cuatro (audiencia inmediata) como suele ser habitual.

#### 6.4.2 Puntos de tensión y puntos clave

A nivel de la red es preciso reconocer, como punto clave, el apoyo institucional que ha recibido desde el comienzo por parte de profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid como Tonia Raquejo y José María Parreño, así como del servicio de Biblioteca de la misma Universidad. Por otro lado, una cuestión que ha suscitado mucho debate en la red es la necesidad de formalizarse como asociación o federación, o bien continuar como red informal. El Cubo Verde carece de financiación actualmente y el principal argumento para asociarse o federarse es precisamente poder optar a concursos, subvenciones, etc. Consecuencia de lo anterior es la controversia al respecto de los criterios de admisión en el proyecto, que por ahora son abiertos. Cualquier miembro puede sugerir otros espacios y proyectos con la condición de que estén en activo y tengan vocación pública. A este respecto, Jorge Gallardo de *Bee time*, asocia la idea de continuar como red informal como una opción de identidad múltiple, rizomática, plural, diversa y alternativa al clásico fenómeno de la representatividad. Lo considera un acercamiento a estructuras más «naturales» a pesar de que les haga a veces más «inoperativos» (comunicación personal, 21 diciembre 2017). La decisión por ahora es continuar como red informal.

Respecto a los miembros de la red, la economía de los centros y proyectos que la conforman suele ser de subsistencia y sin fines lucrativos. «Algunos cuentan con becas, otros tienen animales y huertos que les permiten subsistir», cuenta Moya (Beldad, 2017). La financiación de estos grupos y artistas suele ser a través de otras vías de ingreso distintas a su actividad artística.

Sobre todo procede de otros trabajos externos, como talleres y cursos, comenta Joan Vendrell de Cacis Forn de la Calç<sup>299</sup> y docencia, según Verónica Álvarez de Valdelarte. En algunos casos ofrecen servicios a organismos públicos como el comisariado (Cacis Forn de la Calç), y en menor medida cuentan con subvenciones públicas/privadas (Beetime). Frente a esta precariedad resulta necesario fijar el cumplimiento de las buenas prácticas al respecto de la remuneración de los artistas que pasan por estos espacios y del sustento de los espacios mismos (Vendrell, comunicación personal 1 de julio de 2017).

En cuanto al trabajo de estos agentes en el mundo rural, en el VI encuentro de El Cubo Verde se debate sobre algunos de los puntos de tensión a los que se enfrentan los centros, los artistas y los propios pueblos, como el paternalismo o el externalismo. Por un lado, el medio rural se enfrenta a la posible depredación de manos del «artista paracaidista»<sup>300</sup> y, por otro, a su posterior turistificación. Esto puede dañar tanto a las relaciones sociales, como al medio ambiente del lugar, señala Vendrell. Las residencias artísticas que ofrecen muchos de estos espacios tienen un período de duración que va de unos pocos días a unas semanas. ¿Es un tiempo suficiente para que la acción artística se implique verdaderamente en el lugar? Ya vimos en el anterior caso en Carrícola un ejemplo de obra que no cubre las expectativas del pueblo por escasa presencia del artista. Por tanto, un punto clave para compensar la falta de tiempo será que el artista realice un esfuerzo previo de reconocimiento del *lugar*, incluidos sus habitantes. Por otra parte, los espacios de arte se enfrentan al rechazo de la población local, fricciones que son una de las principales causas por las que se disuelven los proyectos, señala Coco Moya. Otro punto clave, pues, será la dialógica que apuntábamos en el capítulo tercero. La escucha atenta, el respeto, antes que el ansia de innovar o imponer con una obra.

#### 6.4.3 Intención

En cuanto a las intenciones de la red, quedan claramente definidas en su última versión del decálogo de mayo de 2018:

1. Sostenibilidad demográfica de los núcleos de población, el medio rural y natural, su entorno, su cultura y su diversidad.

300 Nos referimos al tipo de artista que realiza una obra sin convivencia suficiente previa y, por tanto, sin conexión profunda con la gente que habita los espacios.

301 Advertimos que no son datos representativos de toda la red por el bajo número de respuestas obtenidas hasta ahora.

302 Véase en: <https://elcuboverde.org/mission/> o en : <http://mapaelcuboverde.yolasite.com/mapa.php>

2. Universalidad, transversalidad y multidisciplinaridad.
3. Compromiso de los diferentes agentes que conforman la red para la colaboración y puesta en común de las ideas y materiales generados.
4. Respeto de los habitantes, el entorno y la cultura autóctona en el desarrollo de las actividades programadas.
5. Desarrollo e investigación de propuestas artísticas y culturales que contribuyan a crear una nueva forma de pensamiento y acción en nuestros entornos (empatía ecológica).
6. Se propiciará un flujo bidireccional de las prácticas contemporáneas artísticas entre lo rural y lo urbano.

Llama la atención que no se haga alusión a la transición a la sostenibilidad; de hecho, a nivel general, la red se plantea objetivos de conexión más que de contribución a la sostenibilidad por sí misma, lo cual, se deja a exploración de cada miembro (El Cubo Verde, comunicación personal 29 de mayo de 2018). De los miembros encuestados<sup>301</sup>, el 75% admite tener objetivos de aportación a la transición aunque solo el 40% lo expresa explícitamente. Sin embargo, todos los que han contestado por ahora, consideran que su práctica artística apoya la transición a la sostenibilidad, aunque sea indirectamente.

### 6.4.4 Efectividad

Como red, su aporte a la sostenibilidad se basa principalmente en actividades de difusión. En su decálogo de 2018 El Cubo Verde se plantea claramente los siguientes objetivos:

1. El fomento de la creación artística en espacios de arte en el campo.
2. Constituir una plataforma de referencia, indicativa o aval de calidad.
3. Dar visibilidad a los espacios que formen parte de El Cubo Verde tanto dentro de la red (hacia los otros espacios) como fuera de la red (público general y artistas interesados en el tema). Dentro de este objetivo pretenden:

- Dar visibilidad a la organización y sus miembros. Se realiza a través de los encuentros, la web y el mapa de localización de proyectos<sup>302</sup>:

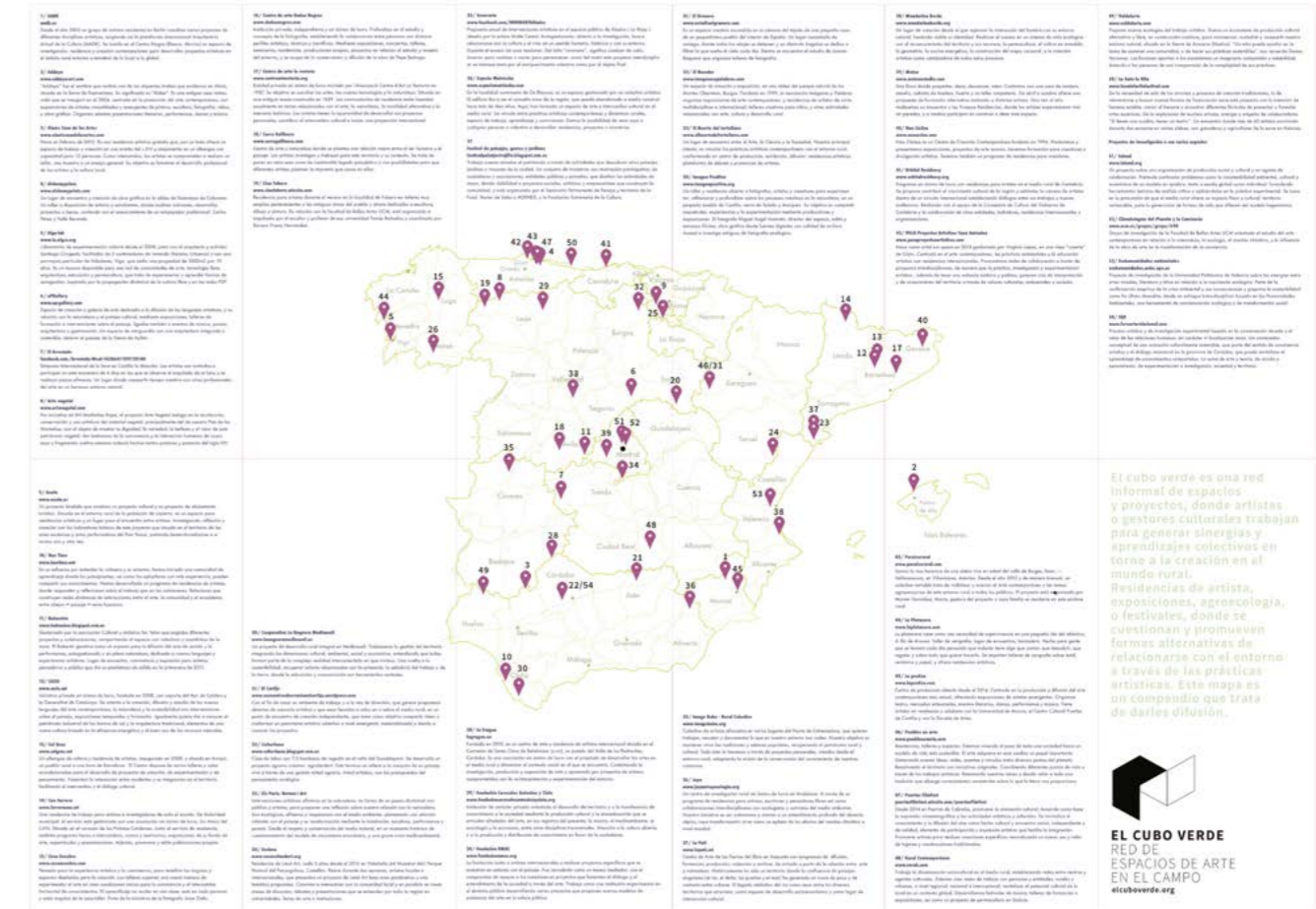


Imagen 106. Mapa de miembros de la red El Cubo Verde . Fuente: El Cubo Verde, elaborado por Coco Moya, véase en: <https://elcuboverde.org/mission/>

- Presencia digital a través de sus redes sociales y web.
- Canalizar información a través de sus listas de correo.
- Buscador para artistas y centros a través de su listado web de centros y el mapa anterior.



- Grupo de correo electrónico y agenda web de eventos y de iniciativas artísticas rurales para el público. Información de convocatorias abiertas, residencias, certámenes.
- Bolsa de intercambio de información. Como el archivo permanente ya mencionado.
- Bolsa de trueques/ voluntarios, recursos, materiales, servicios relativos. Por ejemplo: «investigadores que encuentran aquí un apoyo, espacios que pueden amplificar su difusión, exposiciones, congresos, dudas sobre financiación, becas,...» (El Cubo Verde , comunicación personal, 29 de mayo de 2018).
- Crear actividades (que puedan itinerar) exposiciones, rutas, encuentros, talleres. Se está llevando a cabo mediante la creación de una obra artística en formato de cubo de 20 cm de lado por cada espacio o artista, con la idea de poner en valor el planeta Tierra para generar conciencia ecológica. Se acompañan de unos botes de tierra procedentes de cada lugar que se conservarán en el archivo permanente de la UCM. Las piezas se han expuesto en la convocatoria *Trastellaor 2018* del centro valenciano Mandarina Borda, e itinerarán a aquellos espacios que quieran plantear algún evento-muestra en torno al tema. Es una forma de presentar a los miembros de la red y visibilizarlos.

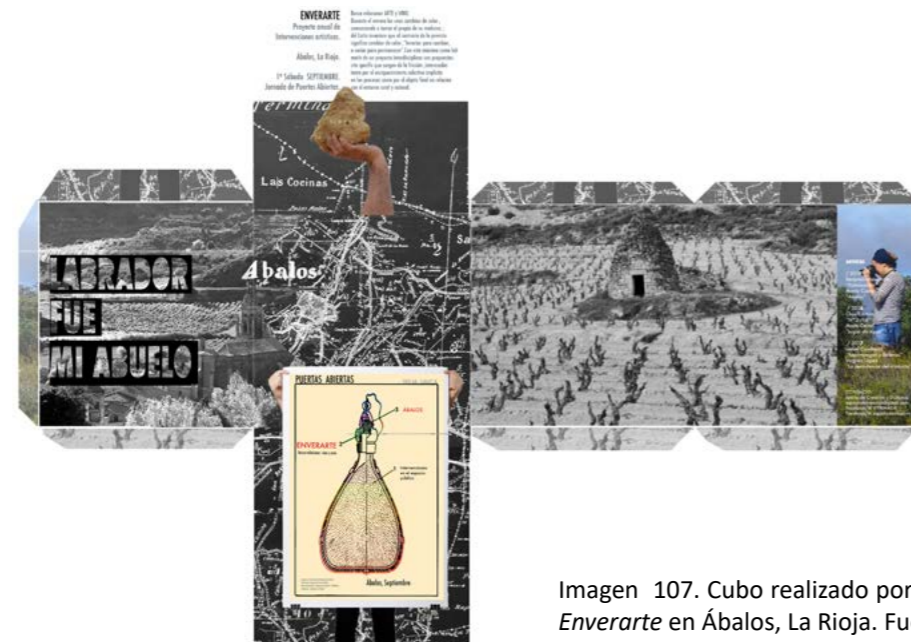


Imagen 107. Cubo realizado por Maite Centol para el proyecto *Enverarte* en Ábalos, La Rioja. Fuente: Maite Centol, 2018.

- Generar fondos. Por ahora no se ha detectado actividad en cuanto a obtención de financiación.

En cuanto a los efectos de cada miembro en particular, no tenemos datos representativos pero sí que algunos grupos han detectado cambios de concienciación a nivel personal (C. Moya, comunicación personal 1 de junio de 2018), o incluso la colaboración con instituciones como el desarrollo de un plan de paisaje asociado al nuevo Plan General de la ciudad de Trujillo (Manuel Sánchez, comunicación personal 3 de junio de 2018).

#### 6.4.5 Estética y ética

Respecto a cuestiones éticas, en sus intenciones mencionadas en el apartado anterior están implícitos sus valores éticos como red. Destacan la sostenibilidad, la universalidad, el compromiso de compartir y el respeto por los habitantes, el entorno y la cultura autóctona. Aunque el marco de trabajo es, en la mayoría de casos, el mundo rural y sus vicisitudes (despoblamiento, programas culturales escasos, etc.), proponen también el contacto bidireccional con lo urbano. La diversidad de miembros otorga riqueza de puntos de vista y actitudes al diálogo en la red, lo cual es algo muy positivo para extender el abanico de soluciones y potenciar el aprendizaje, el intercambio y la resiliencia. A nivel de red, la única obra conjunta que han realizado es la exhibición de cubos antes mencionados. La imagen responde a sus valores éticos y estéticos pues son cubos reutilizables, impresos en cartón, se evitan los plásticos y la homogeneidad de dimensiones y forma unifica el conjunto. Ningún cubo es mayor que otro, como responde a su organización horizontal. La exposición de cubos, como la red, no tiene un lugar fijo e itenera por la geografía visitando los espacios.

A nivel de sus miembros, algunos de los consultados declaran tener en consideración la huella ecológica del proyecto artístico y/u otros principios éticos ecológicos durante su diseño e implementación, pero ninguno hasta ahora, que conozcamos, ha aplicado calculadoras de huella ecológica o de carbono. Los proyectos son muy diversos estéticamente como para tratar aquí uno a uno, pero, en general, el diálogo con los habitantes y el respeto al entorno son puntos comunes como comenta PACA, al igual que muchos otros proyectos, «encuentra su razón de ser

en hacer actividades que conecten con el interés del pueblo y en establecer un diálogo con el paisaje que habitan» (Beldad, 2017).

#### 6.4.6 Funciones del arte

Aunque cada espacio, centro y artista tiene su propia idea sobre su función, en general, estas iniciativas, precarias en la mayoría de casos y «extrañas» en el lugar, ofrecen otras maneras de actuar en relación al mundo. En entrevista con la red, Moya comenta que la cultura, en su sentido más amplio, es una forma consciente y respetuosa de relacionarnos con el entorno con una actitud de escucha (comunicación personal, 29 de mayo de 2018). Los modos de hacer y sostenerse en el tiempo de estos proyectos, muestran otras maneras de actuar y relacionarnos con el contexto, tratan de enseñar el respeto por los ciclos, los materiales, las tradiciones, etc. Estos laboratorios de experiencias introducen diversidad y atractivo en sus contextos. Suponen una irrupción de nuevas experiencias sobre viejas rutinas. A pesar de no tener datos representativos de toda la red, sí podemos decir que todas las funciones del arte presentadas a los encuestados han sido identificadas como mínimo en dos casos y con respecto a la red identificamos las siguientes:

FUNCIONES del ARTE EN EL CUBO VERDE	JUSTIFICACIÓN
Ilustrar, representar, comunicar, difundir	Sí, la misión de la red es principalmente comunicar.
Concienciar	Sí, se busca concienciar sobre el planeta con la acción conjunta Tierra.
Desarrollar empatía	Sí, se menciona explícitamente en su decálogo.
Imaginar, desarrollar la visión del grupo, su misión, futuros posibles, utopías o ficciones	Sí, el intercambio de experiencias en la red tiene como objetivo aprender como otros van avanzando.
Ofrecer soluciones, mostrar alternativas reales o proyectos piloto, laboratorios de pruebas	Sí, la red trata de compartir soluciones y alternativas que está sucediendo en todo el territorio ibérico.

Conectar personas, crear comunidad, hacer redes, mediar o facilitar	Sí, es un objetivo fundamental.
Conectar personas con espacios, entornos o lugares	Sí, es un objetivo fundamental a través de las residencias artísticas.
Restauración/recuperación del entorno	No como red en sí misma.
Reforzar la identidad, crear símbolos	Sí, el cubo creado es su identidad y se busca crear una marca de calidad.
Fomentar la ciudadanía crítica, agitar, denunciar	No desde la red directamente.
Empoderar	No exactamente, aunque se trata de brindar apoyo a todos los proyectos que lo requieran, incluso los más aislados.
Crear relatos positivos de cambio	No como red en sí misma.
Facilitar la comprensión del mensaje de la ética ecológica aplicándola	No como red en sí misma.
Conectar áreas alejadas de conocimiento	Sí, poner en contacto a investigadores artistas y espacios de distintas disciplinas es un objetivo.
Motor iniciador de dinámicas y proyectos	Sí, la red puede ser el comienzo de colaboraciones, intercambios, residencias, etc.
Celebrar	No como red en sí misma.
Aumento de la resiliencia	Sí en el sentido de compartir recursos e información que ayuden a superar obstáculos y evite el abandono de proyectos.
Construir consensos	No, la red aboga por ahora por un formato diverso no representacional.
Premiar, agradecer	No se detecta.
Recaudar fondos	No se detecta.
Revitalizar el territorio (Luchar contra el éxodo rural, dinamizar el territorio, activarlo)	No como red en sí misma pero sí apoya a proyectos que lo hacen.

Tabla 10. Funciones del arte identificadas por la autora en la red El Cubo verde. Fuente: la autora.

Y añaden:

- internacionalizar el entorno a través del voluntariado y acogida de artistas de todo el mundo (El hacedor, comunicación personal, 5 de junio de 2018).
- fomentar la creatividad y ampliar la mirada (Pilar Soto, comunicación personal, 6 de junio de 2018).

### 6.5 RESULTADOS Y CONCLUSIONES PARCIALES

En cuanto a la red, aunque declaran no conocer el arte transicional, algunos de sus miembros sí lo reconocen y, a nivel de red al menos, cumplen todos sus principios:

1. Intención: Sí, la red tiene intenciones claras de contribución a la sostenibilidad y así lo expresan en su decálogo.
2. Ignición: Sí, el intercambio de información puede ser el detonante de otros proyectos como lo ha sido el archivo permanente en la UCM. De hecho, se plantean como uno de sus objetivos: «Promover actividades artísticas, educativas, científicas y sociales que generen propuestas coherentes con el entorno específico de cada agente» (El Cubo Verde, 2018).
3. Marco: Sí, su marco de trabajo viene definido por su decálogo y abarca sobre todo espacios de arte en el campo y sus circunstancias.
4. Trabajar con la comunidad: Sí aunque indirectamente. La red trabaja con los miembros pero no directamente con sus comunidades de origen, aunque muchos de sus miembros se enfocan en el trabajo con las comunidades locales, como por ejemplo Valdelarte en Huelva: se encargan de la recuperación y cuidado del territorio como la recuperación de senderos y meandros de agua en desuso, las eras y otros lugares comunes olvidados (Checa, 2016).
5. Mediación: Sí, la red es un mecanismo de mediación entre distintos miembros y agen-

tes como la Universidad.

6. Mantener un espacio: Sí, el archivo permanente de la red o la web son espacios mantenidos por todos.
7. Conexión: Sí, es un objetivo fundamental expresado como misión en su decálogo.
8. Trabajar desde lo común: Sí, en la red lo común es más bien intangible, son las situaciones que atraviesa cada espacio, y la red ejerce de herramienta de acompañamiento, terapia y apoyo.
9. Colaborar: Sí, es un objetivo fundamental expresado en su decálogo.
10. Cambio: Sí, es un objetivo fundamental expresado en su decálogo.

Decíamos en el capítulo uno que ante la inoperatividad de los gobiernos e instituciones en algunos casos como el de las zonas rurales, se hacen necesarias otras alternativas no formales como la que representa El Cubo Verde o el MCT. Como hemos podido comprobar, en estos grupos se disfruta con la informalidad, con salirse de estructuras jerárquicas y ordenadas. Precisamente su heterogeneidad les da capacidad de diversificarse y adaptarse a las circunstancias locales particulares.

El Cubo Verde y sus miembros se alejan consciente y valientemente de los centros y audiencias habituales de creación, para enfrentar los retos globales ambientales también desde las periferias y el campo, espacios olvidados en muchos casos y que acucian aún más las consecuencias de la crisis ecosocial. Por tanto, entendemos su labor como muy necesaria y que aporta diversidad al abanico de contribuciones del arte a la transición, aunque, como decíamos al comienzo de este estudio de caso, el aporte de la red a la sostenibilidad es indirecto. A partir del estudio de El Cubo Verde concluimos que sus principales labores actualmente son la difusión, el fortalecerse mutuamente y la conexión. Dichas tareas son importantes como medio de visibilización de sus miembros de cara al resto de la sociedad, pero sobre todo entre sí. Por un lado, la existencia de una red como esta en internet, emite un mensaje a la comunidad internacional sobre la vitalidad del arte en espacios rurales dedicados a la sostenibilidad en España. Por otro, la red contribuye a la creación de una comunidad de apoyo (aunque sea virtual) y facilita la cooperación entre ellos. La lucha diaria en los espacios aislados del campo puede ser desola-

303 Se podrían recopilar por ejemplo espacios restaurados, emisiones de gases evitadas, nuevas normativas originadas, número de proyectos impulsados, disminución de residuos, cambios en el entorno y otros indicadores de resiliencia.

dora, y conocer la experiencia de otros proyectos puede evitar el abandono. En ese sentido de supervivencia resulta positivo que los criterios de entrada sean abiertos. La apertura favorece el contacto con la heterogeneidad de posiciones al respecto del arte y la transición en el contexto campesino. Esta diversidad compartida puede ser más nutritiva y generar más resiliencia que la formalidad de una red cerrada y definida.

Por otra parte, la red provee de una visión panorámica de las capacidades del arte para, no solo representar, sino también introducir transformaciones en sus contextos. A nivel investigador facilita la comprensión del papel de la cultura contemporánea en lo rural y los distintos roles que se ejercen frente a los problemas de despoblamiento, crisis ambiental y económica o transformación del paisaje. El debate en el seno de la red desvela nuevas dimensiones y capas desapercibidas desde lo urbano, y visibiliza las amenazas y oportunidades que vive el campo español. No obstante, nos gustaría sugerir desde aquí que se podría incluir un ejercicio de autoanálisis de su propia acción como red. Por ejemplo, la introducción de medios digitales para los encuentros que disminuyan el número de desplazamientos o una recopilación de los resultados y logros de los proyectos que reúnen<sup>303</sup>, para mostrar una idea de la fuerza de su acción conjunta. Pensamos que esto último les permitiría visibilizarse y ganar consideración como fuerza cultural, que juega un papel determinante a la hora de orientar un cambio del sistema de valores actual en la dirección de la transición en el campo.

## 7. OTROS PROYECTOS: *AULA-R*

### 7.1 LA SOSTENIBILIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Y LA GESTIÓN CULTURAL

Hasta ahora hemos estudiado el papel de lo artístico en entornos públicos ajenos al arte, como ciudades, pueblos y proyectos en el campo. Quisiéramos finalizar este capítulo realizando un esfuerzo de autoanálisis de las prácticas artísticas y su relación con la sostenibilidad desde las propias entidades artísticas, con un ejemplo de obra propia que se enmarcaría en el tipo de la figura 5 del apartado anterior 6.1 junto a *DUO*. A este respecto, la Red Española para el Desarrollo Sostenible ha convocado sendas jornadas durante los años 2016 y 2017 tituladas: *Sostenibilidad e Instituciones Culturales*, donde se destaca el papel de la cultura para acercarnos a las diecisiete metas de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). A nivel internacional, en el ámbito museístico nos queda mucho camino por recorrer, comenta Joan Llinares gerente del Ayuntamiento de Barcelona y gestor cultural (Red Española para el Desarrollo Sostenible, 2017). Por ejemplo, sorprende que actualmente el *Código deontológico para los museos* elaborado por el Consejo Internacional de los Museos (ICOM), no haga mención alguna a la sostenibilidad<sup>304</sup> (International Council of Museums, 2013). Quizás, para compensar este hecho el ICOM eligió el tema «Museos para una sociedad sostenible» para celebrar el día de los Museos en 2015. Previamente en 2014 el Comité para la Conservación del ICOM, elaboró una Declaración de pautas ambientales que no va más allá de la cuestión del ahorro energético en los Museos mediante el mejor control de la climatización y aislamiento (Comité para la conservación del ICOM, 2014).

Al margen de organismos oficiales, destaca la actividad de asociaciones como COAL en Francia y Julie's bicycle en Reino Unido, a quienes ya hemos mencionado anteriormente. Ambas organizaciones sin ánimo de lucro realizan un gran esfuerzo por hacer de puente entre el sector cultural y la sostenibilidad ambiental. Laura Pando, de Julie's bicycle, tiene una visión positiva al respecto, y señala un aumento del interés desde la gestión cultural en los últimos diez años cuyos resultados se puede comprobar en su informe *Sustaining Great Art*<sup>305</sup> (2017). Producto de ello, por ejemplo, ha sido el ahorro de cinco millones de libras en energía eléctrica en 2016 desde el sector cultural comenta (Red Española para el Desarrollo Sostenible, 2017). Un punto importante en dicho país es la apuesta por la sostenibilidad que ha realizado en 2012 el Consejo

304 Véase en [http://icom.museum/file-admin/user\\_upload/pdf/Codes/code\\_ethics2013\\_es.pdf](http://icom.museum/file-admin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_es.pdf)

305 Véase en: <https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Sustaining%20Great%20Art%20report%202016-17.pdf>

306 Evelio Acevedo director gerente del Museo Thyssen-Bornemisza, informa sobre los resultados del estudio de la huella de carbono realizado por Ernst & Young Global Limited durante la exposición *La huella de Hopper*, entre junio y septiembre de 2012: 3575 toneladas de CO<sub>2</sub>, el 91 % de las cuales procedían de los desplazamientos de los 320.000 visitantes —«el 30% a pie, el 27% en coche, el 23% en metro y el 15% en autobús» (Sanz, 2012)— y solo el 5% del desplazamiento de la obra. De no realizarse la exposición, solo 1.136 personas habrían podido disfrutar de la obra de Hopper produciendo la misma cantidad de emisiones.

307 Véase en: <http://www.vesos.es/es/>

308 Véase en *Measuring the environmental impact of temporary exhibitions: A methodology to encourage sustainable practice* (2015) Disponible en: <http://smartandgreendesign.com/es/riba-awards/>

de las Artes de Inglaterra (ACE), la agencia pública que gestiona las subvenciones al arte y la cultura: ha incluido requisitos de sostenibilidad en las bases reguladoras de estas ayudas.

En cuanto a España, por ejemplo, destacamos la forma de integrar la sostenibilidad en el espacio cultural de la Casa Encendida, a cargo del coordinador de medio ambiente Pedro Rubio. No solo se han centrado en el ahorro energético sino también en la autogeneración de energía con paneles solares, la separación de residuos, la visibilización de su reutilización, la disminución del consumo de agua, el reciclaje textil, la medición de la calidad del aire y la contaminación acústica, y el mantenimiento de un huerto escolar. En cualquier caso, el mayor porcentaje de la huella de carbono de una exposición es precisamente el causado por el público asistente<sup>306</sup> en su desplazamiento al museo. Por eso se debe insistir desde todos los tipos de espacios culturales en el uso de medios de transporte de baja huella de carbono y además tomar medidas compensatorias. Es algo que se aplica en el festival Valencia Sostenible (VESOS)<sup>307</sup>, que se viene celebrando anualmente en dicha capital desde 2016. Incluye la medición de la huella de carbono y la reforestación de una cantidad equivalente en árboles después de cada edición. No obstante, Fernando Muñoz, fundador de Smart and Green Design y especialista en auditoría medioambiental de exposiciones, comenta que aún existen muchas reticencias en el panorama museístico español y en la administración a realizar exposiciones sostenibles porque se les asocia un sobrecoste irreal, debido a la falta de conocimiento al respecto (2018). Muñoz señala la ausencia de herramientas que demuestren las ventajas de realizar un proyecto sostenible y propone un modelo de calculadora para exposiciones temporales y una metodología<sup>308</sup> desarrollada en el departamento de Construcción y diseño sostenible de la Oxford Brookes University en Reino Unido (Muñoz Gómez, 2018).

Acercándonos aún más a nuestro entorno académico, la Universidad como institución cultural, símbolo del avance de la sociedad, tiene la responsabilidad de servir como modelo y promover la investigación desde el centro de la transformación social. Además, debe formar a los estudiantes como ciudadanos críticos y sujetos creativos con capacidad de desarrollar respuestas ante los nuevos escenarios de crisis ecosocial. Hasta la actualidad, de hecho, se han dado numerosos pasos a nivel de ahorro energético, reciclaje y reducción de residuos entre otros aciertos pero, como apunta el estudio titulado: «Universidad sostenible, ¿cuál puede ser el problema?», aún queda mucho trabajo por hacer en el entorno universitario (Velazquez *et al.*, 2006). En concreto, el panorama en las facultades de Bellas Artes en España al respecto del

medio ambiente es dispar y mejorable. El paso durante nuestra formación por cuatro facultades españolas (dos de Ciencias Ambientales, Alcalá de Henares y Granada y dos de Bellas Artes (BB. AA.), Granada y Valencia) ha sido el germen del proyecto que estudiaremos a continuación, *Aula-R*, y que ya presentamos, en parte, en nuestro trabajo fin de master (Sánchez-León, 2013) y en el artículo presentado al V Congreso Internacional de Educación Ambiental de 2015 titulado: «Proyectos coparticipativos de educación ambiental en el ámbito de la docencia artística universitaria: *Aula-R*» (Sánchez-León y Albelda, 2015).

## 7.2 ADECUACIÓN A LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

A continuación, mencionamos los motivos que justifican la inclusión de *Aula-R* en este estudio y que están en consonancia con nuestros criterios de investigación señalados en el capítulo dos.

1. Proyectos que tengan una vinculación específica con lo local: La idea parte de la detección de conflictos y necesidades en nuestro entorno inmediato, la Facultad de Bellas Artes San Carles de Valencia, y es en ella donde se aplica.
2. Que hagan uso del arte como herramienta de fomento de la transición y, en especial, del arte público: Nuestro papel como artista es el de ser una facilitadora de contextos, propio de la tipología del artista activista de Suzanne Lacy, pero la clave fundamental que hace funcionar al proyecto es la participación activa del público.
3. Interés en la realización de la obra por tener una reducida huella ecológica: Durante la realización de esta obra se ha tenido muy en cuenta la reutilización de materiales y se ha reducido al mínimo imprescindible la compra de material nuevo.
4. Ocuparse de cuestiones relacionadas con la ecología y/o la transición: Los objetivos del proyecto engarzan con los del arte ecológico y la transición ya que pretendemos fomentar el cambio de los hábitos consumistas e individualistas en la práctica artística

309 Previamente, en 2012, habíamos propuesto un proyecto similar como asociación Aulabierta en la Facultad de Bellas Artes de Granada, pero la poca disposición del equipo decanal, las fechas tardías y las características del espacio cedido, no contribuyeron a que saliera adelante. Nos animó a plantearlo de modo más serio, el hecho de cursar el Master de investigación y producción artística en la Facultad de BB.AA. San Carlos de Valencia 2012-2013 y concretamente la asignatura del profesor Pepe Miralles: Tácticas y vinculaciones en la esfera pública; junto a la disposición mucho más abierta del equipo decanal en esta facultad.

dentro de la facultad de BB.AA., sustituyéndolos por la reutilización y la cooperación entre el colectivo de estudiantes.

5. Obras que actúen (consciente o intuitivamente) de acuerdo con los principios de la transición:

#### Descarbonización de la economía:

- Se persigue una disminución del transporte de materiales y personas al aumentar el intercambio entre estudiantes.

#### Compromiso con la equidad y la justicia ambiental y social.

- Las altas tasas universitarias y el elevado coste del material de BB.AA., dificultan el seguimiento de sus estudios a parte del alumnado. Nuestro objetivo también es aliviar el gasto y distribuir materiales desde los que más acumulan a los que menos tienen.

#### El desafío de la conservación

- No se han planteado objetivos a este respecto.

### 7.3 ORÍGENES, OBJETIVOS Y DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO AULA-R

*Aula-R* es un banco de materiales dónde los alumnos pueden depositar/coger libre y gratuitamente cualquier material relacionado con la práctica artística. Se basa en la reutilización como práctica cotidiana encaminada hacia un alineamiento con los objetivos de la transición a la sostenibilidad, mediante la colaboración anónima y desinteresada de sus participantes. Partimos de una posición ideológica personal producto de nuestra trayectoria: la firme creencia en el arte como herramienta de transformación social, y en los artistas como agentes catalizadores del cambio. La idea surge de la detección de conflictos y necesidades en nuestro entorno inmediato de actuación: la Facultad de Bellas Artes de Valencia<sup>309</sup>. El problema detectado es el mismo en todas las facultades de BB.AA. Por un lado, el desperdicio de materiales artísticos, aún sin terminar su ciclo de vida útil, que son rechazados por el alumnado por falta de espacio o por

finalización de sus estudios y, sin embargo, son susceptibles de ser reutilizados por otros estudiantes. Por otro, la situación de precariedad económica y el coste añadido en materiales que supone un grado en BB.AA. influye en la calidad matérica de sus proyectos artísticos. Además, la acumulación de materiales no retirados por los estudiantes a final de curso, conlleva un gasto para el centro a la hora de gestionarlos como residuos, según requiere el Sistema de Gestión Ambiental (en adelante SGMA) de la UPV<sup>310</sup>.

310 Véase en: Sansano del Castillo Irene. *Sistema de Gestión Ambiental de la Universidad Politécnica de Valencia. Guía para los nuevos/as Interlocutores/as Ambientales de la UPV.* [en línea] Universidad Politécnica de Valencia Área de Medio Ambiente, Planificación Urbanística y Ordenación de los Campus. Valencia. Noviembre de 2009. {ref.: 1 de diciembre de 2012} disponible en web: [www.upv.es](http://www.upv.es)



Imágenes 108 y 109. Los espacios de *Aula-R* en la actualidad. Fuente: fotografías de la autora, 2016.

Con este proyecto se pretende:

- Fomentar una cultura ambiental y un uso más sostenible de los recursos y la energía.
- Reutilizar materiales que aún no han terminado su ciclo de vida útil.
- Reducir residuos de actividades artísticas.
- Dar respuesta a la necesidad del alumnado de disponer de un lugar para el intercambio libre y gratuito de materiales usados relacionados con las prácticas artísticas que en la facultad se desarrollan.

311 Véase en: <http://hdl.handle.net/10251/35686>

312 De una población total de: N=2481 estudiantes matriculados ese año. Dato aportado por el servicio de secretaría de la propia facultad.

- Compartir la situación de precariedad por la que atraviesa la Universidad Pública y sus estudiantes, ahorrando en la compra de materiales y la gestión de residuos.
- Actuar como portal de encuentro, donde el alumnado contacte para ponerse de acuerdo, no solo para reutilizar; sino para comprar materiales de segunda mano o de forma común, ahorrando gastos de viajes, exceso de material, etc.
- Servir de experiencia piloto exportable a otras facultades de BB.AA.

Para llevar a cabo este proyecto se acondicionó un espacio en la Facultad de Bellas Artes de Valencia a modo de banco de materiales. La donación y/o apropiación del material se realiza en condiciones de total gratuidad y libertad de horario y los materiales se disponen en orden y clasificados en estanterías. No entraremos a describir en detalle el proyecto pues se puede encontrar una descripción exhaustiva del mismo en: *Arte Público de enfoque ecológico. Análisis de resultados según Suzanne Lazy. Producción propia como artista experimentador, informador, analista y activista* (2013)<sup>311</sup>. A continuación pasaremos directamente a su análisis que nos brindará la suficiente información para su evaluación posterior.

## 7.4 ANÁLISIS

### 7.4.1 Participación

Origen y responsabilidad: En todo proyecto de carácter público es imprescindible conocer el interés de la audiencia potencial, sobre todo si se espera colaboración de ella, como en este caso. Para ello el método cuantitativo elegido fue la realización de encuestas, con un margen de error del 10% y un nivel de confianza del 95%, mediante un modelo con tramos de respuesta prefijadas de modo que se redujese la subjetividad. La encuesta cumple además otros objetivos importantes, como despertar en el alumnado el deseo de tener un espacio de reutilización —al sentirse decisores de la utilidad de la iniciativa— y, también, dar publicidad previa al proyecto informando tanto al alumnado como al profesorado. Se encuestaron 301 personas escogidas al

azar entre todos los cursos de grado, licenciatura y master en otoño de 2012<sup>312</sup>. Entre el 65-75% de estos estudiantes demostró mucho interés en que *Aula-R* se formalizara. Entre el 85-95% estaba dispuesto a colaborar con *Aula-R*, aunque no se especificó qué tipo de colaboración. Se pretende que sean los mismos usuarios los que se responsabilicen del espacio, como beneficiarios directos del mismo y sus recursos. Por tanto, consideramos que esta obra no se habría puesto en marcha sin estos resultados previos ni se mantendrá sin la participación del alumnado y, por ello, los consideramos dentro de este tipo de audiencia.

Colaboración y codesarrollo: La obra se instaló con el permiso de decanato y la colaboración de algunos compañeros. Además se hizo coincidir con otra actividad de mercadillo de trueque organizado por el profesor Chema de Luelmo, para establecer sinergias. Durante su vida, la Unidad de Medio Ambiente de la UPV y la delegación de alumnos han colaborado en varias ocasiones cediendo materiales, con financiación o colaborando en la remodelación del espacio en 2015. Algunos miembros del profesorado insisten a sus estudiantes en su uso, aunque no tantos como nos gustaría.

Voluntarios y ejecutores: en esta categoría incluiríamos a todos los estudiantes que participan donando o cogiendo material del espacio. Se ha intentado, en la medida de lo posible, interactuar con los usuarios poniendo en cada material aportado una pegatina como la siguiente durante los primeros meses, pero el nivel de respuesta fue muy escaso:



Imagen 110. Pegatina realizada para adherir a los materiales y seguir su registro. Fuente: la autora.



Imagen 111. Obra realizada con material recogido por la alumna del Master de Arteterapia Mariana Amirom en *Aula-R*. Fuente: fotografías de Mariana Amirom.

313 Véase en: <https://www.facebook.com/579271762086292/videos/157537487751276/>

314 Véase en: <http://madamecornucopia.wix.com/madamecornucopia>

315 Véase en: <https://www.facebook.com/579271762086292/videos/958301007516697/>



Imágenes 112-113 . Fotogramas extraídos del video realizado por Madame Cornucopia para Aula-R. Fuente: Madame Cornucopia, 2013.



Imagen 114. Material recogido por la alumna Lur C.G. y uso que le otorgó. Fuente: fotografías de Lur C.G.

Público inmediato: en este caso se trata de la comunidad universitaria de la facultad (participante o no), que ronda los 2.500 estudiantes al año, así como los asistentes a la exposición que comentaremos más adelante en la sala valenciana La Mutante.

Público de los medios de masas: el servicio de la UPV Tv realizó un pequeño reportaje al cumplir tres meses<sup>313</sup>. Por otra parte, colaboramos con la productora Madame Cornucopia<sup>314</sup>, que produjo un audiovisual<sup>315</sup> dónde se narra el proceso de desarrollo de *Aula-R* y algunas entrevistas a usuarios escogidos al azar que dan su opinión sobre el proyecto.



Imágenes 115-116 . Fotogramas extraídos del video realizado por Madame Cornucopia para *Aula-R*. Fuente: Madame Cornucopia.

Público del mito y la memoria: por ahora no consideramos este tipo de participación en esta obra.

#### 7.4.2 Puntos de tensión y puntos clave

Un asunto que creíamos en principio clave, pero que no ha funcionado, era convertir a *Aula-R* en un punto de encuentro donde las personas se pusieran de acuerdo para reutilizar, vender, comprar materiales de segunda mano o de forma común, ahorrando gastos de viajes, exceso de material, etc. Para ello se dispone de un tablón de anuncios situado en el espacio físico que ocupa *Aula-R* y una página pública de facebook<sup>316</sup>. El uso que se la ha dado es escaso.

Como en todo proyecto colaborativo, la difusión es un punto importante. Pero nuestra filosofía de difusión trata de ser coherente con la ética del proyecto y no consumir recursos, apoyándonos más en la relación directa, el boca a boca y las charlas informativas clase por clase. Se ha realizado además de modo digital, por correo electrónico, blog y facebook<sup>317</sup>. El uso de la redes sociales nos permite además introducir información ambiental que fomente una concienciación. Se ha hecho hincapié en minimizar al gasto en papelería: cartelería y pegatinas con códigos Qr, financiada, en su mayor parte, por el Decanato de la Facultad y delegación de alumnos. Otras acciones de difusión son: el reportaje en UPV Tv, el video promocional de Madame cornucopia y tres instalaciones artísticas que hemos organizado para dar visibilidad y empuje al proyecto. La primera en mayo de 2013 en los pasillos de la facultad, la segunda en julio de 2013 dentro del marco de actuaciones del proyecto expositivo Selecta13 y, la tercera, en las vitrinas de la biblioteca en septiembre de 2014<sup>318</sup>.

Contar con el apoyo de miembros de Decanato, la delegación de alumnos, la Unidad de Medio Ambiente de la UPV, el Laboratorio de Recursos Media, el gabinete de prensa de la UPV, el personal de la facultad y cierta parte del profesorado y alumnado, ha sido muy beneficioso para su difusión y realización. Por ejemplo, el servicio de conserjería ha donado materiales del fondo de objetos perdidos y el servicio de limpieza colabora, de vez en cuando, aportando material valioso abandonado en las aulas a final de curso. También se ha contado con el apoyo de dicha delegación para hablar del proyecto a los nuevos estudiantes en las jornadas de recepción

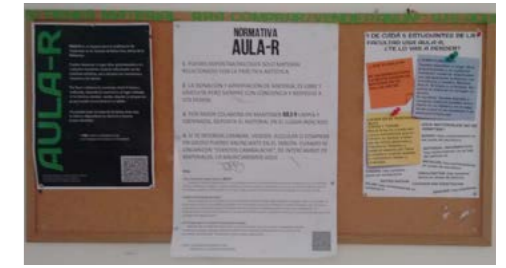


Imagen 117. Tablón de anuncios de Aula-R. Fuente: fotografía de la autora.

316 Véase en : <https://www.facebook.com/Aulaerre-579271762086292/>

317 Véase en <https://www.facebook.com/Aulaerre-579271762086292/>

318 Véase en: [http://www.upv.es/contenidos/BIBFBA/noticia\\_836865v.html](http://www.upv.es/contenidos/BIBFBA/noticia_836865v.html)



319 Aunque debemos añadir honrosas excepciones ya que ciertos profesores nos han apoyado desde su docencia como José Albelda, que en las prácticas docentes nos invita a hablar de *Aula-R* y otros profesores que invitan al alumnado a donar material o bien, han llegado a plantear ejercicios de clase con material exclusivo de *Aula-R*.



Imagen 118. Pegatina del proyecto Aula-R con el código Qr realizado por Transcend. Fuente: La autora.

320 En cuanto a los materiales hemos contado con: estanterías en desuso donadas por la facultad, diez contenedores de plástico de treinta litros de capacidad donados por la Oficina Verde de la UPV, señalética del espacio utilizando recortes de vinilo verde y negro residuales, cedidos por el Laboratorio

cada septiembre. Un punto fundamental habría sido contar con el apoyo de todo el profesorado, pero la mayoría no ha mostrado interés en fomentar el uso de *Aula-R* entre sus estudiantes<sup>319</sup>.

### 1 DE CADA 5 ESTUDIANTES DE LA FACULTAD USA AULA-R, ¿TE LO VAS A PERDER?

**¿QUE ES AULA-R?**  
ES UN ESPACIO PARA LA REUTILIZACION DE MATERIALES DE BELLAS ARTES

**¿COMO FUNCIONA?**  
Puedes depositar o coger libre, gratuitamente y en cualquier momento, material relacionado con las practicas artisticas con conciencia y respeto. Mantén AULA-R limpia y ordenada. Deposita el material en el lugar indicado. Si cambias, vendes alquilas o compras material puedes anunciarte en su tablón y en la pagina de aulaerre en facebook o en [www.yourartyou.es/](http://www.yourartyou.es/)

**¿QUIEN ES EL RESPONSABLE?**  
TODOS Y TODAS. AULA-R se ha creado por y para estudiantes que invierten su tiempo y energia de forma generosa y voluntaria. Respeta y cuida el espacio por favor y colabora cuando puedas a mantenerlo limpio y ordenado.

**¿QUE MATERIALES NO SE ADMITEN?**  
BARRO: Hay contenedores en las aulas de escultura.  
MATERIAL INFORMÁTICO: hay contenedores en el hall del edificio A  
METALES: hay contenedores en aulas de escultura  
DISOLVENTES: hay contenedores en aulas de pintura  
BÁSURA: hay papeleras.

TONERS: hay contenedores en conserjería  
BOTES SUCIOS  
PILAS: hay contenedores en conserjería  
LIQUIDOS SIN IDENTIFICAR

Imágenes 119 y 120. Cartelería del proyecto. Fuente: izquierda la autora, derecha: Nayra Pimienta.

Los puntos de tensión y obstáculos detectados son:

- En cuanto a la cuestión económica, se solicitó una subvención a través de la UPV que no fue concedida, pero aun así el proyecto pudo realizarse gracias a que apenas conlleva gastos<sup>320</sup>, y a la aceptación de *Aula-R* por parte de la Dirección de la Facultad de BB.AA.

**AULA-R**

AULA-R es un espacio para la reutilización de materiales en la Facultat de Belles Arts, detrás de la Biblioteca.

Puedes depositar o coger libre, gratuitamente y en cualquier momento material relacionado con las prácticas artisticas, pero siempre con conciencia y respeto a los demás.

Por favor colabora en mantener AULA-R limpia y ordenada, deposita el material en el lugar indicado. Si te interesa cambiar, vender, alquilar o comprar en grupo puedes anunciarte en su tablón.

¡Ya puedes traer el material de Bellas Artes que te sobre y depositarlo en AULA-R o llevarte lo que necesites!

+ info: [aulaerre.wordpress.com](http://aulaerre.wordpress.com) y en la pagina de aulaerre en Facebook

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES  
Universitat Politècnica de València  
Cami de Vera, s/n. 46022 (València)

- «La rapidez (de pocos segundos a horas) con que se apropian los usuarios de los materiales recién depositados, hace parecer a menudo que el espacio está vacío, lo que le resta credibilidad.
- *Aula-R* es poco difundido por el profesorado en sus clases.
- Carecemos de un equipo de colaboradores en la creación y mantenimiento del proyecto, lo cual, ralentiza las acciones y empobrece los resultados. Cada curso hay que repetir acciones de difusión entre el nuevo alumnado y volver a contactar con la delegación de alumnos que cambia sus integrantes.
- No hemos conseguido que el alumnado entienda *Aula-R* como un bien común y se responsabilice del espacio, su limpieza y orden a pesar de que en la encuesta inicial entre el 85-95% de encuestados manifestó su interés en colaborar en su mantenimiento ocasionalmente. Durante estos años hemos debido seguir haciendo una labor de mantenimiento esporádica ante la falta de respeto de algunos estudiantes que resta limpieza al espacio provocando rechazo.
- La falta de solidaridad, de conciencia ambiental, la distancia y el hecho de que muchos estudiantes ya afirman reutilizar todo su material, disminuyen las donaciones» (Sánchez-León y Albelda, 2015)
- Otra cuestión que ha sido muy discutida en varias ocasiones es la ubicación, que ha de ser un espacio discreto, frecuentado y accesible. Por eso se situó cerca de las taquillas del alumnado y al lado de las máquinas de café. Actualmente pensamos que la ubicación ideal sería delante de la conserjería, que tiene más visibilidad y los usuarios poco respetuosos lo tendrían más difícil a la hora de dejar basura.

#### 7.4.3 Intención

Nuestra intención en esta obra ha sido responder a una necesidad real de nuestro contexto cercano de un modo colaborativo, mediante prácticas artísticas colaborativas y dentro

de Recursos Media del Departamento de Dibujo y un tablón de anuncios comprado por la delegación de alumnos.

321 Véase en: [https://www.academia.edu/27983832/PROYECTOS\\_COPARTICIPATIVOS\\_DE\\_EDUCACION\\_AMBIENTAL\\_EN\\_EL\\_ambito\\_DE\\_LA\\_DOCENCIA\\_ARTISTICA\\_UNIVERSITARIA\\_AULA\\_R](https://www.academia.edu/27983832/PROYECTOS_COPARTICIPATIVOS_DE_EDUCACION_AMBIENTAL_EN_EL_ambito_DE_LA_DOCENCIA_ARTISTICA_UNIVERSITARIA_AULA_R)

322 Véase en [https://www.academia.edu/27983977/Evaluacion\\_de\\_la\\_efectividad\\_del\\_proyecto\\_artistico\\_coparticipativo\\_de\\_reutilizacion\\_de\\_materiales\\_AULA\\_R\\_en\\_el\\_ambito\\_universitario](https://www.academia.edu/27983977/Evaluacion_de_la_efectividad_del_proyecto_artistico_coparticipativo_de_reutilizacion_de_materiales_AULA_R_en_el_ambito_universitario)

de los objetivos de la transición a la sostenibilidad. Somos conscientes que solucionar el problema de los residuos en un contexto tan amplio como una facultad de BB.AA. es un desafío enorme, pero esperamos que *Aula-R* inspire un cuestionamiento en cuanto a la huella ecológica de nuestra práctica artística. El hecho de facilitar el acceso a materiales gratuitos busca inspirar una cultura del compartir y la cooperación, evitar la sobreproducción, reducir el consumo compulsivo e innecesario y colaborar con el ahorro en gastos de materiales, en recursos y energía.

#### 7.4.4 Efectividad

Teniendo en cuenta la gran cantidad de residuos que se generan a lo largo de los estudios en BB.AA y el gasto que supone para la facultad gestionarlos, para los estudiantes comprar el material y para el medio ambiente el consumo en recursos y energía, la opción de la reutilización de materiales resulta enormemente atractiva y conveniente para todos y todas. No podemos saber cuántos materiales han recirculado y alargado su vida útil gracias a *Aula-R*, pero podemos evaluar otros datos como la participación, que nos aportan pistas sobre sus resultados. Transcurridos dos años desde su implantación, realizamos una evaluación del proyecto para el V Congreso Internacional de Educación Ambiental donde presentamos un artículo<sup>321</sup> y un poster<sup>322</sup> (ver en anexo 5) publicados en abierto. La metodología consistió en un muestreo cuantitativo mediante encuestas, con un margen de error del 5% y un nivel de confianza del 95%. La población a muestrear son los estudiantes de grado en BB.AA., grado en Restauración y Másteres de Arteterapia y de Producción Artística UPV (N= 2450) a la que se encuestó mediante un muestreo aleatorio simple y tamaño muestral de 292 encuestas. Los principales resultados de la encuesta son:

- «El 80% del alumnado conoce *Aula-R* principalmente por haber visitado el espacio físico, en segundo lugar por referencias de compañeros, en tercero por la jornadas de recepción de estudiantes, y llama la atención que solo en cuarto lugar, a través del profesorado.
- Del alumnado conocedor del proyecto, el 16% ha donado de media en 7 ocasiones en los dos primeros años, en su mayoría por motivos de solidaridad. Es decir, tan solo el 13% de los estudiantes totales conoce el proyecto y se solidariza para donar (figura 10). El principal motivo para no donar materiales es el olvido (figura 9), seguido de que gran parte de los

estudiantes consultados afirma reutilizar al máximo su material.

- El 24% de los conocedores de *Aula-R* afirma haberse apropiado de material de media 4 veces (figura 10). Es decir, el 19% del alumnado total ha cogido material en alguna ocasión por motivos económicos o de urgente necesidad, siendo la conciencia ambiental un motivo menor. De nuevo, el motivo principal para no haber cogido materiales es el olvido, seguido del hecho de no haber donado nunca antes<sup>323</sup> (figura 9).

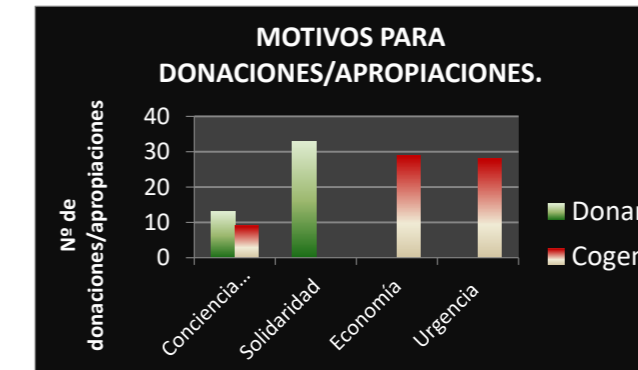


Figura 9. Motivos principales detectados para donar/apropiarse de materiales de *Aula-R*. Fuente: elaboración propia.

- La utilidad (figura 11) se ha clasificado en 5 tramos de muy alta a ninguna. El 41% de los conocedores del proyecto no le dan ninguna utilidad real en su caso particular, puesto que nunca han donado o cogido nada. El 21% de los conocedores, a pesar de haber cogido o donado en alguna ocasión, le da utilidad baja. El 19% cree que en su caso ha sido medianamente útil. El 12,5% le otorga una alta utilidad y por último solo el 5% lo clasifica como de muy alta utilidad. Es decir, que el 29% del alumnado total lo considera de utilidad media a muy alta. El 50% del alumnado a pesar de conocer el proyecto, no lo han insertado en su vidas como una opción habitual » (Sánchez-León y Albelda, 2015).

*Aula-R* también ha servido para dar empuje a otros proyectos de concienciación ambiental que espontáneamente se han sumado como:

1. La obra artística *Best Seller* presentada en la convocatoria PAM PAM 2015<sup>324</sup> de Juan Carlos Rosa, realizada con ropa de segunda mano recogida —en parte— en *Aula-R* y que reflexiona sobre el exceso de materiales y el cambio hacia un estilo de vida basado más en el compartir

323 Hemos detectado una cierta ética de uso construida espontáneamente por los usuarios. Aquellos que nunca ha donado, se reprimen de apropiarse de material por no haber contribuido previamente.

324 Véase en: <https://www.juancarlosrosacasola.com/pampam-centro-del-car-men-valencia>

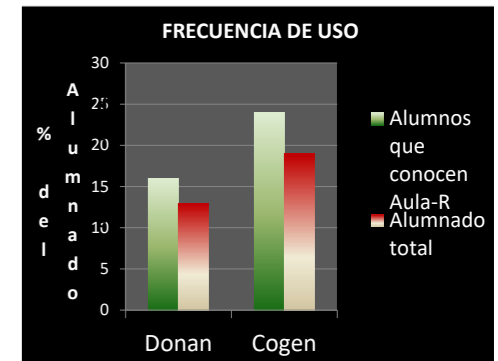


Figura 10. Gráfico de barras sobre tanto por ciento de alumnado que dona o se apropia de materiales en *Aula-R*. Fuente: elaboración propia.

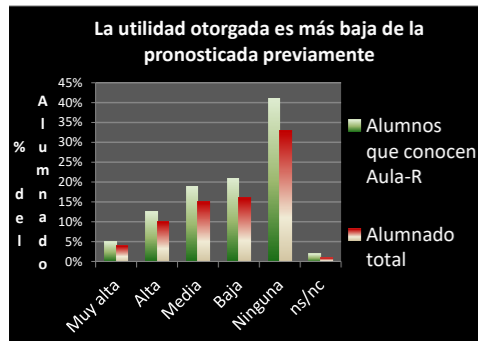


Figura 11. Utilidad otorgada por el alumnado que conoce y desconoce *Aula-R*. Fuente: elaboración propia.

325 Véase en: <https://www.facebook.com/YourArtYouShop/>

326 Durante la realización de las encuestas de uso en 2015 hemos recogido diversos testimonios positivos de estudiantes al respecto de la idoneidad del proyecto y el agradecimiento por haberlo hecho realidad.

y menos en consumir.

- La plataforma web de venta de material artístico de segunda mano mediante el comercio electrónico: *Your art you*<sup>325</sup>, creada por Salvador Sultán y Alejandro Iborra.

Al margen de los posibles efectos en la concienciación ambiental<sup>326</sup>, para los docentes permite la inclusión en la docencia de prácticas específicas de arte y reciclaje y para los estudiantes, favorece la experimentación ensayando nuevos materiales que de otro modo el alumno no podría adquirir.

### Proyecto colaborativo "Dona tu ropa al Arte": recogida de ropa en Aula-R

:: Facultad de Bellas Artes :: Agenda :: Del 1 al 15 de Julio de 2014 :: Proyecto colaborativo "Dona tu ropa al Arte": recogida de ropa en Aula-R ...

**DONA TU CUERPO A LA CIENCIA  
ROPA AL ARTE!**

Con la ropa donada se crearán esculturas e instalaciones como la imagen superior, para con ella realizar exposiciones y transmitir el mensaje en diversos espacios artísticos bajo el título **#BestSeller**. Un proyecto de Juan Carlos Rosa Casasola, en el que se cuestiona la reducción del mundo y las personas a objetos mercantiles, donde solo importa la rentabilidad económica.

Este proceso nos ha llevado a la deslocalización de las empresas a países subdesarrollados o los recortes de presupuesto en cultura, educación y sanidad pública. Con **#BestSeller** se pretende hacer reflexionar a la sociedad, además de las cuestiones anteriores; sobre el espacio público/privado y la intimidad expuesta, como actualmente pasa en las redes sociales.

Toda la ropa que dones (no importa la cantidad) se utilizará con fines artísticos. La ropa que tras la selección no fuera apropiada para los trabajos así como un porcentaje de los beneficios será donada a Centros Sociales de ayuda a los necesitados. Podrás depositar tu ropa en el **aula-R** de la Facultad de Bellas Artes en la Universtat Politècnica de València.

Imagen 121. Cartel anunciador de la obra de Juan Carlos Rosa solicitando material a depositar en *Aula-R*. Fuente: extraído de: <http://www.upv.es/entidades/BBAA/infoweb/fba/info/887513normalc.html>. Véase en: [www.juancarloscasasola.com](http://www.juancarloscasasola.com)

La perdurabilidad es otro aspecto que valoramos, pues el objetivo es que el proyecto sea duradero en el tiempo, se implante con éxito e incluso se pueda exportar a otras facultades. En ese sentido entendemos *Aula-R* como proyecto piloto, extrapolable tanto en España como en el extranjero. Por ejemplo, la Facultad de BB.AA. de Sevilla se ha interesado por el proyecto, así como, la Gray's School of Arts de la Robert Gordon University en Aberdeen, Escocia, donde hemos sido invitadas por la asociación estudiantil Go Green a presentarnos en 2016:



Imagen 122. La autora presentando *Aula-R* y otros proyectos artísticos colaborativos en Zero Waste café de la Robert Gordon University en Aberdeen. Fuente: Fotografía de Caroline Gausden 2016.

#### 7.4.5 Estética y ética

La ubicación de *Aula-R* en la facultad de BB.AA. es un ejercicio de autocrítica a nuestra propia huella ecológica como artistas y un intento de reducirla según nuestros valores ecoéticos. En cuanto a sus virtudes artísticas, en primer lugar se trata de un arte de procesos al

servicio de la vida en la línea de Ukeles. Aunque en su difusión se emplean instalaciones artísticas (como explicaremos a continuación) desafía la exhibición tradicional y busca la participación del público. En segundo lugar, los resultados de la encuesta hicieron patente la importancia de mejorar y cuidar la estética del espacio. La imagen del proyecto inicial ha sido renovada en 2015, como se puede observar en las siguientes imágenes 123-124, implicando a la delegación de alumnos. Esta invitación a co-crear la nueva imagen pretende crear un sentimiento de coautoría que incentive la participación.



Imágenes 123 y 124. *Aula-R* antes y después de su remodelación en 2015. Fuente: fotografías de la autora 2014 y 2015.

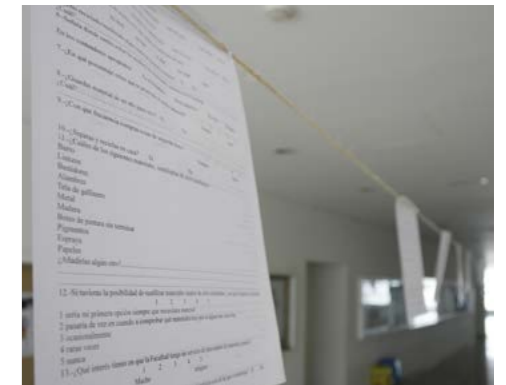
Por último, queremos destacar dos instalaciones artísticas realizadas para promocionar *Aula-R* que sirven para dar visibilidad y empuje al proyecto. En el caso de la primera instalación, al cumplir tres meses realizamos una acción de promoción del espacio en los pasillos de la facultad con la colaboración de la doctoranda Almudena Rodríguez Tortajada. El material utilizado fueron algunas de las encuestas contestadas por los alumnos varios meses antes, y fotografías de los materiales depositados en *Aula-R* hasta el momento, que suspendidas de hilos, marcaban el camino hacia *Aula-R* desde varias entradas de la facultad.



Imágenes 125-126. Instalación con las encuestas realizadas del 7-13 de mayo 2013. Fuente: fotografías de la autora 2013.

En el segundo caso, participamos en el apartado Tácticas Vinculantes, dentro del proyecto Selecta 13 en la sala La Mutante de Valencia. La instalación pretende trasladar simbólicamente a la galería el proyecto original de *Aula-R* y continuar su labor de concienciación ambiental a través de la reutilización. Para ello se realiza un taller colectivo de jabón con el aceite reutilizado y recolectado de los compañeros del Master de producción e investigación artística UPV, dándole forma de tubos de óleo, pinceles y otros útiles de la práctica artística. Ese jabón será después presentado en la galería y puesto a disposición del público que puede apropiarse del mismo tal y como en *Aula-R* los usuarios se apropian de los materiales. La intención es realizar un gesto simbólico, representativo de la filosofía de *Aula-R* en el que el espectador sea activo y participante. Se emplean además otros elementos como:

1. Proyección de una de las estanterías reales del proyecto: El espectador puede introducirse entre el proyector y lo proyectado creando una distorsión como recordatorio de nuestra huella ecológica. La imagen de la estantería que se proyecta es fija y sobre ella, se colocan los jabones a disposición del espectador para que se los lleve. Se acompaña de bolsas con instrucciones de cómo hacer jabón casero con el aceite usado.



Imágenes 127-129. Instalación con las encuestas realizadas del 7-13 de mayo 2013. Fuente: fotografías de la autora 2013.



Imagen 130. La instalación finalmente realizada en la sala La Mutante. Fuente: fotografía de la autora 2013



Imágenes 131-133. En el centro la proyección de la estantería real de Aula-R en la pared sobre la que se sitúan los jabones. A la izquierda las bolsas para llevar los jabones con los datos de Aula-R e instrucciones de cómo hacer jabón casero en su interior. A la derecha los jabones anclados a la pared dispuestos para que los espectadores se apropien de ellos. Fuente: fotografías de la autora 2013.

2. Proyección del vídeo realizado en colaboración con la productora *Madame Cornucopia*: es una manera sencilla, rápida y directa de mostrar el proceso y resultados de *Aula-R*.
3. Cartografías que muestran las cantidades, fechas, materiales, procedencia, propietarios y destino de los materiales a partir de información recopilada.

Con todas estas acciones tratamos de mejorar la imagen del proyecto de un modo participativo acorde a nuestras intenciones.

#### 7.4.6 Funciones del arte

*Aula-R* tiene un cometido principalmente práctico, pero además podemos identificar otras funciones como las siguientes:

FUNCIONES del ARTE EN AULA-R	JUSTIFICACIÓN
Ilustrar, representar, comunicar, difundir	Sí, se comunican ideas sobre reutilización, reciclaje y reducción de residuos y consumo energético a través de la página de facebook
Concienciar	Sí, se busca concienciar sobre los residuos y nuestra huella ecológica como artistas.
Desarrollar empatía	No se ha pretendido
Imaginar, desarrollar la visión del grupo, su misión, futuros posibles, utopías o ficciones	No se ha pretendido
Ofrecer soluciones, mostrar alternativas reales o proyectos piloto, laboratorios de pruebas	Sí, el proyecto funciona como proyecto piloto con la esperanza de instalarse en otras facultades y entornos comunes (comunidades de vecinos, asociaciones,...)
Conectar personas, crear comunidad, hacer redes, mediar o facilitar	Sí, es un objetivo fundamental.
Conectar personas con espacios, entornos o lugares	No se ha pretendido
Restauración/recuperación del entorno	No se ha pretendido
Reforzar la identidad, crear símbolos	No se ha pretendido
Fomentar la ciudadanía crítica, agitar, denunciar	No se ha pretendido
Empoderar	No se ha pretendido
Crear relatos positivos de cambio	Sí, demostramos con el análisis de su uso que hay cooperación y solidaridad entre los estudiantes.

Facilitar la comprensión del mensaje de la ética ecológica aplicándola	Sí, aplicamos al proyecto los conceptos de la ética ecológica como la cooperación, la reutilización, etc. y emitimos un mensaje a la comunidad artística universitaria de responsabilización de su huella ecológica.
Conectar áreas alejadas de conocimiento	No se ha pretendido
Motor iniciador de dinámicas y proyectos	Sí, a raíz de <i>Aula-R</i> hemos apoyado otros proyectos artísticos y de negocio.
Celebrar	No se ha pretendido
Aumento de la resiliencia	Sí, en el sentido de compartir recursos e información.
Construir consensos	No se ha pretendido
Premiar, agradecer	No se ha pretendido
Recaudar fondos	No se ha pretendido
Revitalizar el territorio (Luchar contra el éxodo rural, dinamizar el territorio, activarlo)	No se ha pretendido

Tabla 11. Funciones del arte identificadas por la autora en *Aula-R*. Fuente: la autora.

## 7.5 RESULTADOS Y CONCLUSIONES PARCIALES

Aunque esta obra se realizó mucho antes de conocer el arte transicional, se pueden identificar en ella sus principios:

1. Intención: Sí, tenemos intenciones expresas de contribución a la sostenibilidad.
2. Ignición: Sí, el intercambio de recursos puede ser el detonante de otros proyectos como en el caso del artista Rosa.
3. Marco: Sí, el marco de trabajo viene definido por la actividad artística en la facultad.
4. Trabajar con la comunidad: Sí, *Aula-R* se basa en fomentar la concienciación ambiental indirectamente.

5. Mediación: Sí, durante la realización del proyecto hemos actuado como facilitadores del proceso.
6. Mantener un espacio: Sí, aunque el objetivo es que el espacio sea autogestionado y mantenido por la comunidad.
7. Conexión: Sí, es un objetivo fundamental conectar recursos con nuevos usuarios.
8. Trabajar desde lo común: Sí, hemos creado un espacio común dentro de la universidad pública.
9. Colaborar: Sí, es un objetivo fundamental la colaboración espontánea, anónima y voluntaria que mantenga el proyecto.
10. Cambio: Sí, es un objetivo fundamental cambiar nuestros comportamientos durante la creación artística.

El camino hacia la transición forma parte de un proyecto de transformación social necesariamente colectivo, que se materializa con microproyectos locales y cotidianos como éste. *Aula-R* pretende construir entre todos y todas espacios de vínculo e intercambio a través de procesos colaborativos y autogestionados. Como artistas en este caso, actuamos de facilitadores de contexto, pero la verdadera acción procede a diario de los usuarios: sin público no hay proyecto. Por lo demás, si se desea que iniciativas como *Aula-R* perduren, resulta imprescindible la implicación de todos los sectores de la comunidad universitaria: decanato, delegación de alumnos, estudiantes y muy especialmente profesorado.

De modo general, nos sentimos satisfechas del resultado del proyecto a pesar de no haber cumplido las expectativas que las encuestas prometían sobre responsabilidad del espacio. En cuanto a la efectividad del proyecto a nivel de intercambio de materiales, los pronósticos de las encuestas previas no se han cumplido. Como máximo uno de cada cinco estudiantes (más de 500 personas) ha interactuado con *Aula-R* en sus dos primeros años entre cuatro (para coger) y siete veces (para donar) de media y solo el 29% le otorga cierta utilidad, en comparación con el 70% de alumnos que se manifestaba interesado antes del proyecto (Sánchez-León y Albelda, 2015). La mayoría de participantes lo hace por razones de ahorro económico en primer lugar, y

en segundo, por razones solidarias o ecológicas y todos los usuarios que han tenido algún tipo de interacción (donación/apropiación) han quedado muy satisfechos y repetirían. Por tanto, la intención de incidir en la conciencia ambiental no se ha visto satisfecha completamente, pero esperamos haber fomentado un sentimiento de colectividad entre el alumnado que favorezca el cambio hacia una actitud más tendente a compartir y confiar en la comunidad y su fuerza de actuación.

Siendo una idea tan simple, sorprende que aún no esté funcionando en más facultades de BB.AA. La inercia cultural de la anterior época de bonanza económica y el hecho de que el estudiante de BB.AA. siempre ha reutilizado y reciclado material a su manera pueden ser una explicación aunque, según nuestro estudio, es la falta de costumbre la causa principal para no participar.

En resumen, lo que hoy es un proyecto piloto con muchas posibilidades esperamos que siga creciendo y extendiéndose a otras facultades de España. Pero para que su efecto transformador de la práctica artística sea mayor, será conveniente hacer un ejercicio previo de información sobre el problema del exceso de consumo de materiales y de los residuos en las facultades. Solo si la comunidad universitaria entiende y acepta que existe una situación problemática y que está en su mano influir en ella comprenderá la utilidad de *Aula-R*. Todo dependerá de la concienciación previa y la colaboración del público que es quien ratifica en última instancia el éxito de la idea.

## CAPÍTULO 5. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

### 1. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS.

Antes de adentrarnos en el análisis de resultados general, debemos mencionar las limitaciones y sesgos a tener en cuenta de los resultados que mostraremos y que por tanto, han de ser tomados con cierta cautela. En primer lugar, los ejemplos analizados de obras fuera de la Red de Transición son solo cinco, lo cual no representa la gran variedad de proyectos que encontramos en la geografía española y que cumplirían nuestros criterios de análisis. Es por ello por lo que hemos querido incluir en el análisis la red de El Cubo Verde, que aglutina el sentir general de muchos de estos proyectos. Pero no debemos tomar las respuestas de la entrevista a la red por representativas de absolutamente todos los proyectos que aglutina. Por otra parte, en los proyectos del capítulo cuatro las funciones del arte han sido identificadas por nosotros en base a la información recopilada y las entrevistas, pero hemos de reconocer nuestro propio sesgo de subjetividad. En segundo lugar, las respuestas obtenidas de los grupos de transición en las encuestas han sido en algunos casos consensuadas dentro del grupo, como en Transició VNG Butroi, JET y Granollers en transició, pero en otros casos hemos tomado la respuesta de un solo miembro como portavoz de todo el grupo, con la simplificación que ello conlleva. Por tanto, teniendo en cuenta la advertencia de Aiken (2014, p. 48) sobre los riesgos que puede implicar investigar (por consumir el escaso tiempo de los individuos en estos grupos) y hacer crítica en estos grupos tan frágiles (que puede afectarles en la fe en el colectivo necesaria para seguir adelante) como los que forman la Red de Transición, queremos dar a entender nuestras conclusiones como sugerencias y orientaciones. Buscamos, sin ánimo de ser taxativos, esclarecer cómo puede introducirse el arte en una iniciativa de transición o bien en la transición en sentido amplio, y qué beneficios puede aportar. Es este el primer paso para dar respuesta a lo que desde JET se nos proponía: «Sería importante conocer alguna forma de introducir la representación artística dentro de los movimientos en transición, a través de un formato asequible (folleto, guía o artículo)» (comunicación personal, 8 de enero de 2018), y que puede desembocar en una posterior guía procedimental sobre los modos de introducir el arte en las distintas fases de la transición.

## 1.1 PARTICIPACIÓN

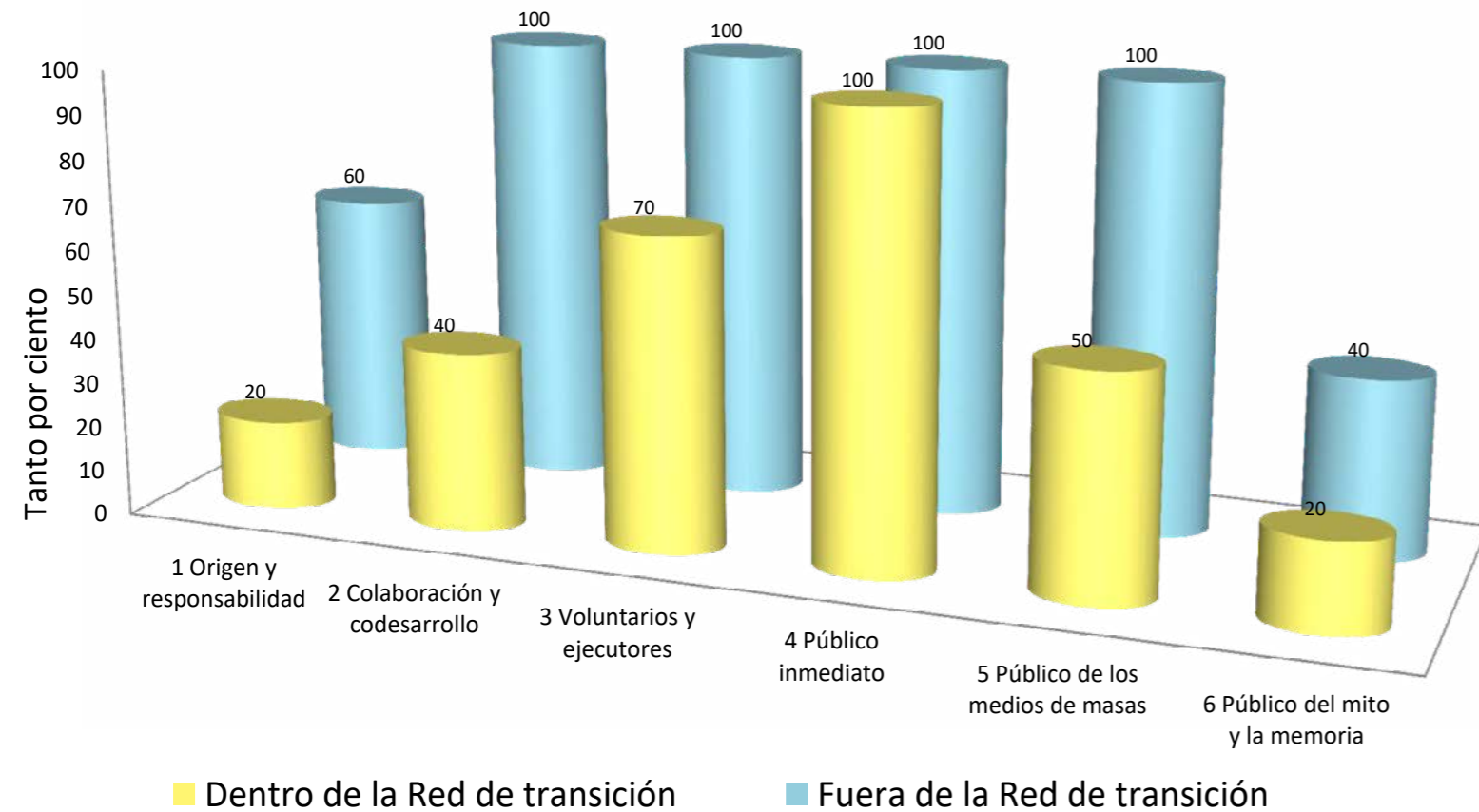


Figura 12. Tipos de participación de Lacy en tanto por ciento en proyectos dentro y fuera de la Red de Transición. Fuente: elaboración propia.

A lo largo de estos ejemplos hemos visto diferentes formas de inspirar a la comunidad en un proyecto común. En Almócita y Carrícola el impulso artístico parte de la propia población y los artistas son los invitados a participar, en *DUO* y *Aula-R* parte de un artista o colectivo que pregunta

a la población antes de actuar, y en *The Stove* y *The Trashcatchers' Carnival* son varios artistas con una idea previa los que invitan a la población a la obra. Por último, aunque El Cubo verde ha generado una obra artística como red, aquí nos interesa más reflejar los tipos de participación que se suelen dar en los proyectos que forman la red (y que abarcan los tipos uno al cinco), que la actuación interna de El Cubo verde. En la mayoría de los proyectos vistos fuera de la red (*The Stove*, *DUO*, *Aula-R*) la participación es objetivo y además herramienta, lo cual coincide con la situación dentro de la Red de Transición como señalamos en el capítulo tres apartado 1 al respecto de las iniciativas portuguesas (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017).

Tanto dentro como fuera del MCT, la participación como voluntarios ejecutores y como público inmediato es lo más habitual, seguida de la colaboración/ desarrollo y el público de los medios de masas, debido en gran medida, a internet, que ha facilitado la difusión de proyectos. Sin embargo, los extremos de esta gradación de la participación (tipos uno y seis) son los tipos menos usuales y más difíciles de implementar. En cuanto a las diferencias entre estos dos grupos dentro y fuera de la Red de Transición, es notable que la participación se desplace hacia la expectación, sobre todo en el caso de iniciativas de transición, mientras que en los ejemplos fuera de la red seleccionados la participación está más repartida en los cuatro grupos centrales. Es lógico si pensamos que en *DUO*, *The Stove* y *El Cubo Verde* hay artistas profesionales del arte público que tienen más experiencia en cómo fomentar la colaboración. Esto viene a relacionarse con lo defendido por Fernandes al respecto de su estudio de las iniciativas de Portugal, que también en muchos casos desarrollan «modos débiles de participación», es decir, sus actividades se utilizan para difundir información pero no para crear verdaderos espacios para la participación ciudadana. Gittins y Baxter de *DUO* son un ejemplo de buenas prácticas a la hora de incitar el diálogo crítico y abierto que da lugar al origen del proyecto. En lugar de partir de un plan prediseñado plantean una pregunta fértil y plena de semillas: ¿Cómo queréis que sea Dundee en el futuro? Así, originar la participación tipo uno implica preguntar al público qué queremos hacer, la colaboración tipo dos, cómo queremos hacerlo y el tercer tipo con quién y cuándo.

Implementar obras participativas nos permite conocer en parte cómo son las relaciones de los ciudadanos e instar a un cambio. Hemos podido comprobar esto en persona en las dos obras de realización propia (*Hogar del pan* y *Aula-R*), donde nos han sorprendido tanto la generosidad y entrega de muchas personas como el desinterés de otras. Marín ya señala la conveniencia de usar obras de tipo colaborativo para lograr impactos más positivos en el medio cultural y social (2015, p. 464). Pero, dentro de las obras colaborativas, ¿se podría deducir que a mayor variedad de categorías de Lacy implicadas



327 Este modelo ha sido aplicado anteriormente por el MCT a los procesos de transición interior salvando las distancias entre una adicción al consumo de una sustancia y nuestra dependencia de los combustibles fósiles como fuente de energía.

328 Como ocurre en *Aula-R*, donde a pesar de ser el 65-75% de los estudiantes los que deciden que interesa realizar el proyecto, no se implican en él con el mismo índice de participación (20% aproximadamente). Identificamos tres motivos para esa diferencia. El primero es que no son conscientes de cómo les afecta el problema de los residuos que generan, el segundo es que una encuesta en papel no les hace sentir comprometidos, y el tercero es que los estudiantes cambian cada tres-cuatro años por completo conforme se gradúan, por lo que es necesario volver a realizar un ejercicio de renovación del compromiso. Una forma es volver a preguntar cada dos años si interesa continuar o no *Aula-R* y solicitar la adhesión al facebook de *Aula-R* o una dirección de correo electrónico en caso positivo como modo de afianzar el compromiso.

329 Un reciente estudio publicado en la revista *Science* cuantifica que el número mínimo de personas comprometidas en un sector poblacional debe ser el 25% para impulsar su criterio minoritario hasta un punto de inflexión en el que se aceptará por la mayoría (Centola *et al.*, 2018)

mayor impacto de la obra? En principio podría parecer que sí, pero el impacto depende de tantos factores que no podemos sacar esa conclusión de estos pocos ejemplos. ¿Es realmente necesario implicar en el origen, responsabilidad y codesarrollo al público para promover mayor transformación social? Para responder adecuadamente deberíamos realizar el mismo proyecto en escenarios similares y con diferente nivel de implicación del público. Pero lo que sí podemos apuntar es la siguiente reflexión. Lo que nos interesa en la transición a la sostenibilidad es provocar un giro de actitud y un cambio comportamental duradero, lo cual es un cambio personal profundo, que luego se puede extender a la colectividad para presionar cambios sistémicos de abajo hacia arriba. En ese caso, interesa que sean los propios participantes los decisores de cambiar, como demuestra el modelo transteorético sobre las adicciones<sup>327</sup> de Prochaska y Di Clemente (2003; Prochaska, Di Clemente y Norcross, 1994). La fase inicial del cambio es la precontemplación, en la que nos topamos directamente con una situación que no entendemos como problemática hasta la siguiente fase de contemplación. Acercar a las personas al proceso de decisión, sin que comprendan y acepten que existe algo a resolver o mejorar, no siempre implica que se responsabilizarán<sup>328</sup>. Pero exponerles al problema y, sobre todo, que entiendan y acepten que existe, es el inicio de las fases del cambio. Cuanto más implicados estemos en el origen del proyecto, más expuestos estaremos a esa situación problemática y más reflexionaremos sobre ella. Por tanto, el motivo crucial de la implicación del público en el origen del proyecto es tomar conciencia de que existe un problema a resolver, antes incluso de preguntarnos qué hacer. En *DUO*, los diálogos previos fomentados por los artistas sobre la situación económica presente de Dundee, el estado de las bibliotecas municipales y otros espacios públicos y la pobreza alimentaria, es lo que lleva a los participantes a visualizar que existe un problema y a plantearse cómo será el futuro de Dundee y qué pueden hacer. Una vez existe suficiente masa crítica<sup>329</sup> los seguidores harán de esos pocos innovadores unos líderes del cambio (Escribano Pizarro, 2004).

## 1.2 PUNTOS DE TENSION Y PUNTOS CLAVE

Este listado de puntos clave, de tensión y obstáculos que hemos recopilado a lo largo del estudio de casos no pretende ser exhaustivo, pero sí compartir algunas observaciones comunes de cara a futuros proyectos artísticos colaborativos relacionados con la sostenibilidad. Destacaremos aquí las observaciones más frecuentes, como son la oposición o indiferencia del público, el apoyo institucional, la financiación y la coherencia entre estética y ética.

PUNTOS DE TENSION							
Financiación							
Formalización como entidad							
Externalismo o paternalismo							
Turistificación							
Oposición o indiferencia a la obra							
PUNTOS CLAVE	BIODIVERS	ALMÓCITA	THE STOVE	TRASHCATCHER'S CARNIVAL	DUO	AULA-R	EL CUBO VERDE
Crear un espacio de encuentro							
Difusión							
Apoyo institucional							
Ubicación							
Temporalidad de la acción							
Dialógica							
Contar con apoyo de personalidades referentes							
Coherencia estética-ética							
Mantenimiento, cuidado							
Voluntarismo							
Crear una visión de futuro							

Figura 13. En azul los puntos clave y de tensión en cada proyecto analizado. Fuente: elaboración propia.

Es evidente que el número de participantes y la calidad de su colaboración influirán en cualquiera de los casos. Del mismo modo, la oposición o indiferencia del público será un obstáculo a su desarrollo, que puede conducir al abandono del proyecto, como advierte El Cubo Verde. En ese caso el papel del artista como creador, agitador y mediador es fundamental. En *DUO* hemos registrado un buen ejemplo de esta

330 Que actualmente ya organiza un curso de pintura de paisaje anualmente en el municipio.

función del artista en relación a las instituciones (haciendo presión, pero sin oposición) y participantes (cuidando los espacios, estimulando la crítica y la conversación con eventos artísticos puntuales pero constantes). Por el contrario, en el *Hogar del pan* y en *Aula-R*, hemos reconocido la necesidad de aplicar nuevas estrategias que despierten la implicación y apuntado algunas opciones, como mejorar la comunicación previa al proyecto, proveer de información sobre el problema de los residuos, generar previamente interés en la construcción en tierra invitando a un experto, crear un taller de la experiencia constructiva, etc. señalados en el capítulo cuatro apartados 5.4.2. y 7.5 respectivamente. Por otro lado, la relación poco profunda que los artistas puedan establecer en Carrícola o Almócita puede llevarles a la propuesta de obras que no engarzen con el contexto social ni físico, algo habitual en las convocatorias de intervenciones en espacios naturales según Marín (2015, p. 229). Sería interesante para estos proyectos primar la participación de artistas locales, o bien promover la relación del artista y el pueblo antes de comenzar la obra con una visita guiada, un tiempo de inmersión o una beca de residencia. En el caso de Carrícola, aumentar el contacto con la Facultad de BB.AA. de la Universitat Politècnica de València<sup>330</sup> puede propiciar futuras intervenciones más apropiadas al lugar. Otra opción para *Biodivers* sería cambiar la fórmula de la actual convocatoria cada cuatro años por establecer un programa de residencias que acoja a un número reducido de artistas anualmente que vayan renovando el parque de esculturas constantemente. Aunque esto presenta el inconveniente de que se perdería el efecto llamada de la gran inauguración, por el contrario es posible que atraiga un flujo de visitantes más repartido en el tiempo.

A pesar de que muchas organizaciones de activismo ecológico rechazan el apoyo institucional, en todos nuestros casos de estudio ha sido altamente valorado. Efectivamente ya hemos comentado que para el movimiento de transición la alianza coherente con los sectores de poder es un objetivo y, de hecho, la fuerza de empuje principal en Carrícola y Almócita es el propio Ayuntamiento. El caso opuesto serían *DUO* y *The Stove* que, a pesar de ser altamente críticos con las instituciones de gobierno en sus ciudades, guardan un delicado equilibrio entre la cooptación y el enfrentamiento. De cara a la transición, según estas experiencias, sería conveniente combinar una postura abierta a la colaboración con autoridades y entidades de poder, cuidando de no perder de vista los verdaderos objetivos de cambio sistémicos, la capacidad crítica, ni caer en imposturas propias del mercado lo cual consideramos que en *DUO* han sabido llevar a la práctica. En cuanto a la financiación, las diferencias registradas en ambas áreas geográficas de estudio han sido tan notables que bien merecen un análisis aparte:

REINO UNIDO	THE STOVE*	TRASHCATCHER'S CARNIVAL	DUO	AULA-R	EL CUBO VERDE	BIODIVERS	ALMÓCITA*	ESPAÑA
<b>NIVEL NACIONAL</b>								<b>ONG'S Y FUNDACIONES</b>
Scottish & English Government								Asociación Trotamundos
Arts Council of England								Asociación Cetha
Creative Scotland								<b>ORGANISMOS REGIONALES Y LOCALES</b>
Creative Carbon Scotland								Ayuntamiento
Big Lottery Fund								Junta de Andalucía
Heritage Lottery Fund								Diputación de Almería
Forestry Commission Scotland								Patronato Provincial de Turismo, València Terra i Mar
<b>ONG'S Y FUNDACIONES</b>								Universitat Politècnica de València
Development Trusts Association Scotland								Universidad Complutense de Madrid
People's projects								Entidades Turísticas regionales
Hollywood trust								<b>EMPRESAS</b>
Barfil Charitable Trust								Micromecenazgo
Robertson Trust								Voluntarios
Paul Hamlyn Foundation								
Network for Social Change Charitable Trust								
Dundee West Church								
TippingPoint Comission								
<b>ORGANISMOS REGIONALES Y LOCALES</b>								
University of Necastle Upon Tyne								
Dumfries & Galloway Council								
Dundee City Council								
Dundee Changing for the future								
<b>EMPRESAS PARTICULARES</b>								
Tesco Groundwork								
Voluntarios								
Otras								

Figura 14. Fuentes de financiación de los proyectos analizados según sean españoles o anglosajones. Fuente: elaboración propia.

331 Para un análisis profundo del apoyo institucional a la cultura en temas de sostenibilidad en Reino Unido véase: Julie's Bicycle (2017) *Sustaining Great Art*. Manchester. Disponible en: [https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Sustaining Great Art report 2016-17.pdf](https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Sustaining%20Great%20Art%20report%202016-17.pdf).

Adentrándonos en cómo es el soporte institucional, destaca con claridad la cantidad de organismos oficiales (Creative Scotland, Universidades, etc.), empresas, organizaciones caritativas (Lottery Fund, People's project etc.) y otras entidades (Julie's Bicycle, Green Tease, Emergence, etc.) en Reino Unido que están apoyando la sostenibilidad en las artes con financiación, recursos, apoyo humano o simplemente motivando el interés de la gestión cultural en ser sostenibles mediante requerimientos específicos en sus convocatorias (Arts Council England). Así, en colectivos como The Stove se ha recaudado la suma total de 1.218.713 £ (1.386.720 €) en el período 2011-2017 entre financiación pública y privada, de los cuales un 16% procede de organismos oficiales locales, el 22% de fuentes regionales privadas y el resto de fuentes nacionales (Carson & Trotter, 2017). Esto se ha traducido a su vez en una ganancia de independencia año tras año, en 47 contratos a artistas regionales, y el desarrollo de numerosos proyectos artísticos entre los que se encuentran los relacionados con la sostenibilidad que hemos visto: *We Live With Water*, *Submerge* para ArtCop 21 y la *Nithraid*. Esta última ha supuesto un gasto de alrededor de 15.000 £/año (unos 17.000 €/año) en sus ediciones de 2016 y 2017. En el caso de *Trashcatchers' Carnival*, se recaudaron en total 80.000 £ en fondos y recursos de diversas organizaciones privadas y públicas que se invirtieron en el carnaval y las conferencias posteriores. Por el contrario, en los casos españoles, solo se detecta apoyo a nivel regional o local y a través de las Diputaciones provinciales (la Diputación de Almería financia el Almouseum con 4.100 € por ejemplo), los Ayuntamientos (Almócita y Carrícola financian sus convocatorias artísticas propias, llegando a recurrir en el caso de Almócita incluso al micromecenazgo) o las Universidades (la Universitat Politècnica de València colabora con *Biodivers* y con *Aula-R*, o el profesorado de la UCM apoya a El Cubo Verde). No se detecta en ninguno de estos casos españoles apoyo de empresas, organizaciones caritativas, ni organismos oficiales a nivel nacional. Estos datos sin duda hacen pensar que el apoyo a las artes en general, y la consideración de la sostenibilidad en la cultura en Reino Unido son mucho más potentes que en España<sup>331</sup>. De hecho, en las instituciones artísticas oficiales españolas como el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música no hemos encontrado declaraciones en relación a la sostenibilidad de los eventos artísticos que rige (música, teatro, danza y circo) (Consejo Estatal de las Artes Escénicas, 2013). Apenas un número de 2011-2012 de la Revista de la Subdirección General de Museos Estatales trata el tema de la sostenibilidad en los museos y la cultura (Subdirección General de Museos Estatales, 2012) y desde el Instituto de Patrimonio Cultural se ha organizado un congreso en 2017 al respecto, pero nada concreto para el caso de las artes visuales por ejemplo. Mientras tanto, en Reino Unido, el Arts Council England fue el primer organismo de financiación cultural en el mundo en incluir

informes ambientales como requisito de financiación, lo cual ha derivado en un 22% de disminución en el consumo energético desde 2012 (Julie's Bicycle, 2017, p. 1). En 2013 el Arts Council England ya recoge la resiliencia y la sostenibilidad en su estrategia renovada para 2010-2020 dentro de sus cinco objetivos principales: «Las artes, los museos y las bibliotecas son resilientes y ambientalmente sostenibles» (Arts Council England, 2013). Se comprometen así con la adopción de medidas para la sostenibilidad ambiental y la reducción de la huella de carbono, tanto en el Arts Council England como en las organizaciones que financian. Incluyen un Servicio de Adquisiciones del Gobierno para ayudar a las organizaciones de arte y cultura a pagar menos y ser más eficientes desde el punto de vista energético y trabajan en asociación con Julie's Bicycle para ayudar a sus organismos nacionales y principales museos asociados a reducir su huella de carbono e incorporar la sostenibilidad ambiental en su trabajo. Desde este estudio queremos resaltar la ausencia —por lo que conocemos en 2018— de todo este abanico de medidas y opciones en nuestra área geográfica. Esperamos que los recientes encuentros sobre Sostenibilidad en instituciones culturales organizados por REDS en España comiencen a movilizar el panorama en la península para alcanzar, e incluso superar, el nivel anglosajón lo antes posible. No queremos decir con ello que haya que trasladar el modelo inglés, puesto que responde a su propio proceso y tradición cultural de mecenazgo de las artes y su sentido de comunidad<sup>332</sup>. Probablemente la aplicación en España de la sostenibilidad en las artes tenga que realizarse de otro modo (quizás más desde abajo hacia arriba como ya lo están haciendo los miembros de El Cubo verde) menos dependiente de la financiación privada y más del Estado o de la propia comunidad, pero sí podemos compartir objetivos y comenzar a reclamar que los organismos oficiales incluyan requisitos de sostenibilidad en los procesos de subvención a las artes.

Otro punto que se revela muy importante en nuestro análisis es mantener la coherencia de la estética y la ética del proyecto. Marín estudia la importancia del impacto en el medio físico de obras paradigmáticas del arte ecológico y encuentra una correlación entre las ideas y la ética que inspiran al artista y los procedimientos mediante los que se expresa: uso comedido de los recursos materiales y energía, y en general bajo impacto ambiental (2015, p. 464). Nuestros casos de estudio no están exentos de contradicciones (por ejemplo la primera edición de *Biodivers* que permitía materiales de todo tipo o la insuficiente atención a la cuestión de los residuos y el consumo de materiales en *The Nith Raid*) pero, también, de casos ejemplares como *Trashcatchers' Carnival* y *DUO*. En todos detectamos un interés por mantener una baja huella ecológica aunque insuficientes medidas. Otra cuestión a mencionar es la tensión entre la estética y la éti-

332 En este sentido, durante nuestra estancia de investigación en Escocia pudimos comprobar las diferencias culturales en cuanto a la financiación de obras artísticas, proyectos, museos, etc. siendo su cultura más proclive a subvencionar, incluso de modo personal y privado, estas actividades.

ca de la colaboración con la población. La artista Coe en el Almouseum de Almócita o Santos en *Trashcatchers' Carnival* han mantenido y negociado con los habitantes la imagen del proyecto sin ceder el control de la calidad estética. Sin embargo en el caso de *El Hogar del pan* se ha llegado a modificar la imagen final del proyecto para satisfacer las demandas del pueblo, lo cual ha derivado en una pérdida de creatividad. Consideramos que debíamos haber tenido en cuenta aquí las palabras de Lacy al respecto de los *Oakland Projects* «era imperativo negociar con los jóvenes sobre las imágenes [...] pero el proceso era negociador, no dirigido por los jóvenes» (Lacy, 2013, p. 206).

### 1.3 INTENCIÓN

Como ya decíamos en el capítulo uno, no consideramos esencial en este estudio que el propósito consciente y explícito del artista sea promover la transición a la sostenibilidad, de hecho, los resultados obtenidos en nuestra investigación sobre la intención de estas obras apoyan esta idea inicial. Sin embargo, hemos querido profundizar hasta qué punto estos casos persiguen esa intención y si los resultados que obtienen responden a sus pretensiones iniciales. En general, ninguna de estas propuestas está al servicio de una agenda pública o administración, sino que aspira a desvelar cómo son las relaciones de los ciudadanos e instar a un cambio, decidido a lo largo del proceso por los propios participantes.

La tabla siguiente pone de manifiesto que, de los siete casos de estudio, cuatro de ellos tienen una intención consciente y expresada de promover la transición ecosocial (tercera fila). En otros dos casos, la intención se dirige hacia la sostenibilidad por desconocimiento del concepto de *transición* por entonces (*Carrícola* y *Aula-R*). Por último, *The Stove* declara no tener una intención expresa de promover la transición o la sostenibilidad en sí, pese a que sus objetivos y resultados encajan con esta estructura de pensamiento. Observamos pues que hay toda una gradación de posturas al respecto. Por tanto, frente a la pregunta de si es necesario tener una intención expresa para actuar en consonancia con la transición, corroboramos que no es necesario. Pero, podemos preguntarnos si son más efectivos aquellos proyectos que tienen la pretensión declarada de contribuir a la transición a la sostenibilidad. De los cuatro casos que han expresado su intención claramente, todos cumplen y tres de ellos incluso superan, sus expectativas. Este re-

sultado apoya la idea lógica de que, cuanto más enfocado esté el proyecto a la transición y más coherentemente actúe, las probabilidades de lograr un efecto en cuanto a la sostenibilidad aumentan.

	BIODIVERS	ALMÓCITA*	THE STOVE*	TRASHCATCHER'S CARNIVAL	DUO	AULA-R	EL CUBO VERDE
Las expectativas se ...	superan	superan	incumplen	no podemos evaluar	superan	incumplen	cumplen
Los artistas expresan intención de transformación social	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
La intención de promover la transición es ...	inconsciente	consciente	inconsciente	consciente	consciente	inconsciente	consciente
<b>INTENCIONES</b>							
Responder a un problema concreto del contexto local							
Inspirar cultura del compartir y la cooperación. Fomentar intercambios.							
Efectos prácticos: Reducir el consumo, concienciar, reducir huella ecológica							
Dar respuestas alternativas de desarrollo social y urbano frente a problemas de despoblamiento							
Fomentar la sostenibilidad							
Desarrollo e investigación de propuestas artísticas y culturales que contribuyan a crear nuevas formas de pensamiento y acción.							
Recuperar tradiciones y crear espacios que construyan comunidad							
Desarrollar una visión de futuro							
Fomentar el pensamiento crítico							
Celebrar							

Figura 15. Análisis de las intenciones de cada proyecto, en azul las detectadas. Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, existen varias divisiones a señalar entre los artistas. La primera se refiere a la finalidad: los que defienden que sus obras tienen una intención de convencer, concienciar o transformar a la sociedad, o bien los que no intentan cambiar las ideas del público sino tan solo inspirar un cuestionamiento, la imaginación, etc. Kathy Hinde comenta al respecto que, a pesar de tener inspiración e intenciones ecológicas en su obra, prefiere no lanzar ningún mensaje específico pues existe un equilibrio muy delicado: de un lado el mensaje y, de otro, la estética de la creación a través de la imaginación y los pensamientos del espectador. En su opinión, no se puede ser rígida en el mensaje porque perderíamos el espacio de la imaginación; la obra debe ser ambigua, abierta, dejar lugar para diferentes interpretaciones porque eso desarrolla el compromiso con la obra (Kathy Hinde, comunicación personal, 3 de septiembre de 2018). Marín distingue tres grupos de artistas en cuanto a la intención: los que solo buscan expresarse en la naturaleza (Udo, Goldsworthy); los que abordan soluciones técnicas que no profundizan en la raíz del problema y los que, «precedidos por la figura de Beuys, adoptan una visión global que enlaza el deterioro ambiental y los costes sociales que acarrea con las políticas economicistas» (Marín Ruíz, 2015, p. 473) como Hans Haacke, Mark Dion, Maria Thereza Alves, Edward Burtinsky, Alfredo Jaar, etc.; pero resalta, «aún son muy pocos los que declaran explícitamente poseer una ideología ecologista» (Marín Ruíz, 2015, p. 473). Todos los artistas que hemos estudiado aquí sí se plantean como objetivo una transformación social y buscan claramente concienciar o convencer al público. Por ello, la intención más ampliamente compartida es contribuir a crear nuevas formas de pensamiento y acción en la sociedad desde la práctica artística. Aunque como veremos a continuación no todos declaran sentirse cómodos bajo la etiqueta de artistas ecológicos o transicionales como apunta Marín.

La segunda división a señalar es una cuestión de clasificación. Por un lado, los artistas que se identifican con el arte ecológico o con el arte transicional, y por otro los que, por el contrario, lo rechazan o bien no se plantean ninguna etiqueta. Algunos de los artistas de El Cubo Verde, *Trashcatchers' Carnival* y nosotros mismos, nos podemos considerar artistas transicionales o artistas ecológicos. Pero en el caso de The Stove o *DUO*, es nuestra mirada la que encuentra razones para entender estas obras como arte ecológico o arte transicional (apuesta por lo local y lo colectivo, conservación del entorno natural por encima incluso de los intereses económicos y humanos). El desconocimiento del término, el desinterés de los artistas en etiquetas o su tendencia a la ambigüedad (Marín Ruíz, 2015, p. 481), son algunas de las razones para desmarcarse de las clasificaciones.

#### 1.4 EFECTIVIDAD

Dentro de cada caso de estudio ya se han comentado en detalle los resultados que hemos podido observar. Nos limitaremos aquí a presentar una visión panorámica de todos los casos que nos permita justificar posteriormente las funciones que está ejerciendo el arte en estos entornos para acercarnos a una transición ecosocial.

En primer lugar, debemos comenzar este apartado conscientes de las limitaciones de las herramientas de análisis, que nunca podrán abarcar absolutamente toda la gama de impactos físicos y socio culturales de la obra, como ya mencionamos ampliamente en el capítulo uno apartado 2.3.4<sup>333</sup>. En vista de que todos los proyectos estudiados tienen intenciones de transformación social expresas, hemos intentado registrar los puntos que originan cambios en su entorno para valorar su capacidad de transformación de modo general, sin tomar los resultados como absolutos ni objetivos totalmente. Nos enfrentamos aquí a una incapacidad de medir los efectos, en muchos casos subjetivos, personales, indetectables, a largo plazo, o que dependen de una relación compleja de muchos factores. Por estos motivos nos hemos limitado a realizar una redacción de efectos cualitativa sin establecer una clasificación que jerarquice qué proyectos son mejores o cuáles han producido mayor efecto. Cualquier ordenamiento incluiría cierto grado de subjetividad y no sería extrapolable al variar las condiciones de cada escenario. Aun así, interesa analizar hasta cierto punto los efectos resultantes de estas propuestas artísticas ya que es un ejercicio poco habitual en obras colaborativas artísticas (por agotamiento de energías o desinterés de los artistas en la medición, etc.), que permite poner de manifiesto el valor de estas fórmulas para la transición. A la vista de los resultados destacamos las siguientes observaciones:

Para fomentar una transformación social profunda como la que perseguimos, interesan los proyectos con efectos a largo plazo. La mayor parte de estas propuestas (cinco) tienen efectos a la larga, y sus actuaciones son también perdurables y se desarrollan en el entorno accesible cotidiano. Los proyectos puntuales, ya sean únicos (*Trashcatchers' Carnival*) o periódicos, (*The Nith Raid*) difícilmente pueden aspirar a cambios profundos a largo plazo. Por ejemplo, el carnaval de Tooting ya no contribuye a concienciar a más personas, ni está fomentando la cooperación. Sin embargo, *Biodivers* continua atrayendo a visitantes, futuros

333 Algunas de las limitaciones son la dificultad para encuestar al público participante de modo representativo, evitar el sesgo emocional de los entrevistados, la imposibilidad de medir los cambios en la concienciación, comportamentales o los efectos a largo plazo aún, la distancia física con los proyectos que impide un seguimiento directo, etc.

pobladores, persiste en su labor de educación ambiental y crece su influencia con la difusión de su modelo. Es lógico afirmar, pues, que la presencia constante del proyecto tiene relación proporcional con su efecto a largo plazo.

CARACTERIZACIÓN DE EFECTOS	BIODIVERS	ALMÓCITA	THE STOVE	TRASHCATCHER'S CARNIVAL	DUO	AULA-R	EL CUBO VERDE
A corto plazo							
A medio plazo							
A largo plazo							
Proyecto puntual							
Proyecto periódico							
Proyecto constante							
Proyecto extrapolable, reproducible							
Proyecto escalable							
Alcance local							
Alcance regional							
Alcance nacional							
Alcance internacional							
Fomenta la cooperación, crea comunidad							
Generador de otros proyectos							
Presencia en espacio cotidiano							
Incluye educación ambiental							
Contribuye a disminuir la huella ecológica							
Cambios en personas detectados							
Restauración de espacios/entornos							
Contribuye a atraer población							
Incluye una reflexión sobre el proyecto							
Aumento de la biodiversidad							

Figura 16. Aproximación y caracterización de los efectos causados por cada proyecto. Fuente: Elaboración propia.

La reproductibilidad del proyecto en otros contextos es también una característica interesante para multiplicar la aportación de las obras a la transición. Solo en el caso de los proyectos de The Stove consideramos que no son extrapolables pues parten de un paisaje, una problemática ambiental y una situación política y social muy concretas. No obstante, todos los proyectos tienen capacidad de crecer y expandirse. Ambas características son muy convenientes para contribuir a la transición a la sostenibilidad.

Es común lograr un alcance local y regional aunque los niveles nacionales e internacionales son más complicados<sup>334</sup>. Solo *Trashcatchers' Carnival* ha conseguido por ahora relevancia a todos los niveles<sup>335</sup> (y próximamente *Biodivers* con el documental), pero al ser una acción casi puntual (solo repetida en el *Tour de Tooting* seis años después), no pensamos que consiga lograr que sus efectos perduren a largo plazo sin recordatorios periódicos. En cualquier caso interesa como modelo susceptible de ser aplicado en otras poblaciones, quizás por otros grupos de transición.

Otro efecto alcanzado en todos los casos, aunque no siempre directamente perseguido, es fomentar la cooperación y crear comunidad. En casos como Almócita, la reacción de aceptación e implicación de sus habitantes ha sido una sorpresa inesperada muy positiva. En cambio en *Aula-R* la cooperación ha sido conscientemente perseguida, pero no alcanzada al nivel esperado.

Es importante señalar como la mayoría de estas propuestas han potenciado o generado otros proyectos, artísticos o no, que contribuyen en conjunto a un cambio sistémico. El ejemplo más claro es la contribución de *Biodivers* al tejido económico social de Carrícola, o el empuje que se ha dado en Almócita a otros proyectos como el de compostaje. Asimismo, actúan en sinergia con otras acciones de educación ambiental como las charlas sobre cambio climático antes del Carnaval de Tooting o las visitas guiadas en *Biodivers*.

Resulta llamativo que Almócita y Carrícola hayan llegado a soluciones similares paralelamente, a pesar de que solo Almócita pertenece a la Red de Transición. El tipo de efectos registrados (como el aumento de población) también se asemeja, con la salvedad de que Carrícola tiene más proyección nacional gracias a la difusión en medios, su experiencia en agricultura ecológica y la próxima presentación del documental. Por tanto, el hecho de estar en contacto con la Red de Transición, no es un factor determinante para cristalizar el cambio social, aunque pensamos que sí resulta al menos conveniente.

334 Aunque *Aula-R* ha sido presentado en Escocia, no consideramos esto suficiente presencia a nivel internacional. Del mismo modo, El Cubo Verde como red puede seguirse en redes desde cualquier parte del mundo pero no quiere decir que esté ejerciendo una influencia a nivel internacional.

335 A nivel regional ha obtenido varios premios; a nivel nacional es mencionado en numerosas publicaciones como el artículo de Neal y Zoe Svendsen (2009) y el libro *Playing for time: making art as if the world mattered*; a nivel internacional, aparece en el libro Guía para el movimiento de transición así como fue considerado en la Conferencia sobre cambio climático de las Naciones Unidas de Copenhague en 2009 (Your Local Guardian, 2010).

Por último añadir que existen otros muchos impactos, aunque no son tan evidentes como los señalados, como el efecto de masificación turística de los entornos naturales en el caso de *Biodivers* o la huella de carbono de los desplazamientos en la Noche con Alma y la Noche de los Candiles de Almócita. Ninguna de estas propuestas ha realizado una medición de sus propios impactos en el medio físico. Llama la atención que ni siquiera los ejemplos ingleses más concienciados y direccionados hacia la transición como *Trashcacters' Carnival* o *DUO* han recurrido a estas herramientas. La práctica artística, tanto en España como en Reino Unido, debe comenzar a reflexionar y mejorar acerca de sus impactos negativos si buscamos dar una imagen coherente y convincente del mensaje de la sostenibilidad. Del mismo modo, debemos comenzar a visibilizar los impactos positivos que refuercen nuestra posición como herramienta a tener en cuenta en procesos de transición ecosocial.

### 1.5 ESTÉTICA Y ÉTICA

Según hemos planteado en el capítulo uno apartado 2.3.5, el modo en que estos casos responden a sus planteamientos éticos relacionados con la sostenibilidad es un aspecto primordial, aunque no el único, para valorar la calidad estética. Una huella ecológica baja (como las de El Cubo verde y *Aula-R* que prácticamente no consumen materiales ni generan residuos) es necesaria al menos como intención que modere las elecciones a la hora de materializar la obra, pero no implica que pueda calificarse por ello de exitosa como hemos visto. Es preciso también estudiar las intenciones en el trasfondo de estas propuestas pues, en algunos casos, las recuperaciones ambientales tienen más que ver con intenciones de crear nuevos negocios que con cambios sistémicos profundos (Marín Ruíz, 2015, p. 475). Pero no es ese el caso de ninguna de estas propuestas, que responden todas a intenciones verdaderas de transformación social en línea con los valores de la transición a la sostenibilidad.

Respecto al proceso de construcción colaborativa, al ser un arte de procesos y de acción intangible, no podemos utilizar métodos físicos para valorarlo pero destacamos los siguientes puntos:

- La habilidad de *DUO* de fomentar un diálogo rico y diverso previo al proyecto que to-

maremos como inspiración en futuras obras.

- La calidad y profundidad de la vivencia social y emotiva de *Trashcatchers' Carnival*, no solo el día del desfile sino en el año previo a su realización.
- Las relaciones humanas que se establecen en las obras colaborativas de Almócita y *Biodivers*, como la intervención de Loren, el taller de *kokedama* de Pérez o las que hemos establecido personalmente durante la construcción colaborativa del horno.
- La experiencia emocionalmente satisfactoria de los participantes en los huertos de *DUO* como el de Glen, que tanto le ayudan psicológicamente.
- El estímulo para la reflexión que supone la experiencia personal directa en el carnaval o la del cultivo para los niños del Centro Maxwell.
- La calidad del diálogo y la información compartida en la red El Cubo Verde en contacto directo con experiencias de arte muy valiosas para la transición.
- El ejemplar esfuerzo de *DUO* por la inclusión de participantes de diversos estratos sociales.
- La habilidad de los artistas especialmente en *Trashcatchers' Carnival* y *DUO*, para facilitar una atmósfera creativa compartida sin jerarquías, como una experiencia social colectiva y un espacio liminal, donde participantes y artistas compartían poder de decisión. No obstante, en ambos casos la estética del proyecto ha sido negociada y no cedida a una de las partes. Tomamos estos ejemplos como guía para futuras obras en cuanto al fomento del diálogo diverso y la negociación estética.

En resumen, podemos afirmar que la imagen de estos proyectos es heterogénea y diversa en sí misma, lo cual, lejos de ser visto como incoherencia estética, es consecuencia de su fusión con el contexto y los participantes. Una imagen excesivamente rígida y cerrada limitaría la participación en contra de las intenciones del proyecto. A ese respecto en *Aula-R* y *El hogar del pan* hemos tratado de ser flexibles y estar abiertos a sugerencias respecto de la imagen de la obra. En *Aula-R*, la renovación de la imagen del espacio y su ubicación ha sido consultada con el alumnado y financiada por la delegación de alumnos de BB.AA. La experiencia previa en *El Hogar del pan* en cuanto a ceder la imagen del proyecto, nos sirvió para aprender que el nuevo aspecto y

336 El Diccionario panhispánico de dudas de la Real Academia Española en 2005 define empoderar (se): «calco del inglés to empower, que se emplea en textos de sociología política con el sentido de “conceder poder [a un colectivo desfavorecido socioeconómicamente] para que, mediante su autogestión, mejore sus condiciones de vida”. [...] El verbo empoderar ya existía en español como variante desusada de apoderar. Su resucitación con este nuevo sentido tiene la ventaja, sobre apoderar, de usarse hoy únicamente con este significado específico.» Para más información véase: <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=empoderar>. También la Fundación Fundeu dice: «Empoderar es un antiguo verbo español que la vigesimotercera edición del Diccionario académico recoge ya con el nuevo significado con el que se utiliza: “Hacer poderoso o fuerte a un individuo o grupo social desfavorecido”». Véase en: <https://www.fundeu.es/recomendacion/empoderar-un-antiguo-verbo-espanol-con-nuevo-significado-111/>

ubicación de *Aula-R* debía ser mejorado aceptando sugerencias sin perder la prerrogativa de decidir como autores de la obra. De ese modo, la ubicación se ha mantenido pero se mejoraron el aspecto de elementos estructurales y cartelería.

## 1.6 FUNCIONES DEL ARTE

Ante fenómenos críticos (como la pasada crisis económica) la cultura suele pasar a un segundo plano, considerada algo complementario pero no necesario o primordial. En gran parte, entendemos que se debe a la comprensión tradicional del papel del arte como representación de la realidad, pero no como agente activo creador o transformador de la misma. En esta investigación, sin embargo, nos hemos centrado en obras que abandonan el plano representacional para tratar de modelar la sociedad en el sentido de Beuys y consideramos necesario visibilizar sus funciones para valorar justamente su papel en estos contextos. La ausencia, en muchos casos, de un objeto que materialice el fruto de la colaboración artística, dificulta el reconocimiento de los resultados que se obtienen a través del arte y por ello es importante visibilizar estos procesos.

Todos los datos anteriores nos llevan a identificar ahora las funciones que el arte está desempeñando en estos contextos. En el caso de Almócita y otros proyectos de transición, son los propios protagonistas quienes las han identificado mediante nuestra encuesta. En el caso de *Biodivers* y *Aula-R* somos nosotros, como implicados en ambos proyectos, quienes las identificamos. En los casos de *Trashcatchers' Carnival*, *DUO* y *The Stove*, las deducimos por nuestra experiencia directa y el análisis de casos. Por último, en El Cubo Verde se han concluido gracias a la implicación personal en el proyecto y a la entrevista a la red. Resulta interesante, así mismo, comprobar si existen diferencias entre las funciones atribuidas al arte en los proyectos pertenecientes al MCT y en las propuestas fuera del MCT.

En general hay bastante similitud entre los dos grupos (no hay muchas diferencias mayores del 30%) y destacamos solo las diferencias más llamativas:

- La función del empoderamiento, dentro de la Red de Transición se ha identificado en un 60% de los casos, mientras que fuera de la red no hemos identificado claramente ningún

ejemplo. El motivo puede ser la manera de entender el término que suele confundirse con *fomentar la participación en procesos de decisión*. En nuestra opinión, para que exista empoderamiento<sup>336</sup> debe existir una situación de opresión o desfavorecimiento previa de una parte de la población y una intención clara de activar ese sector poblacional y dotarle de poder de decisión.

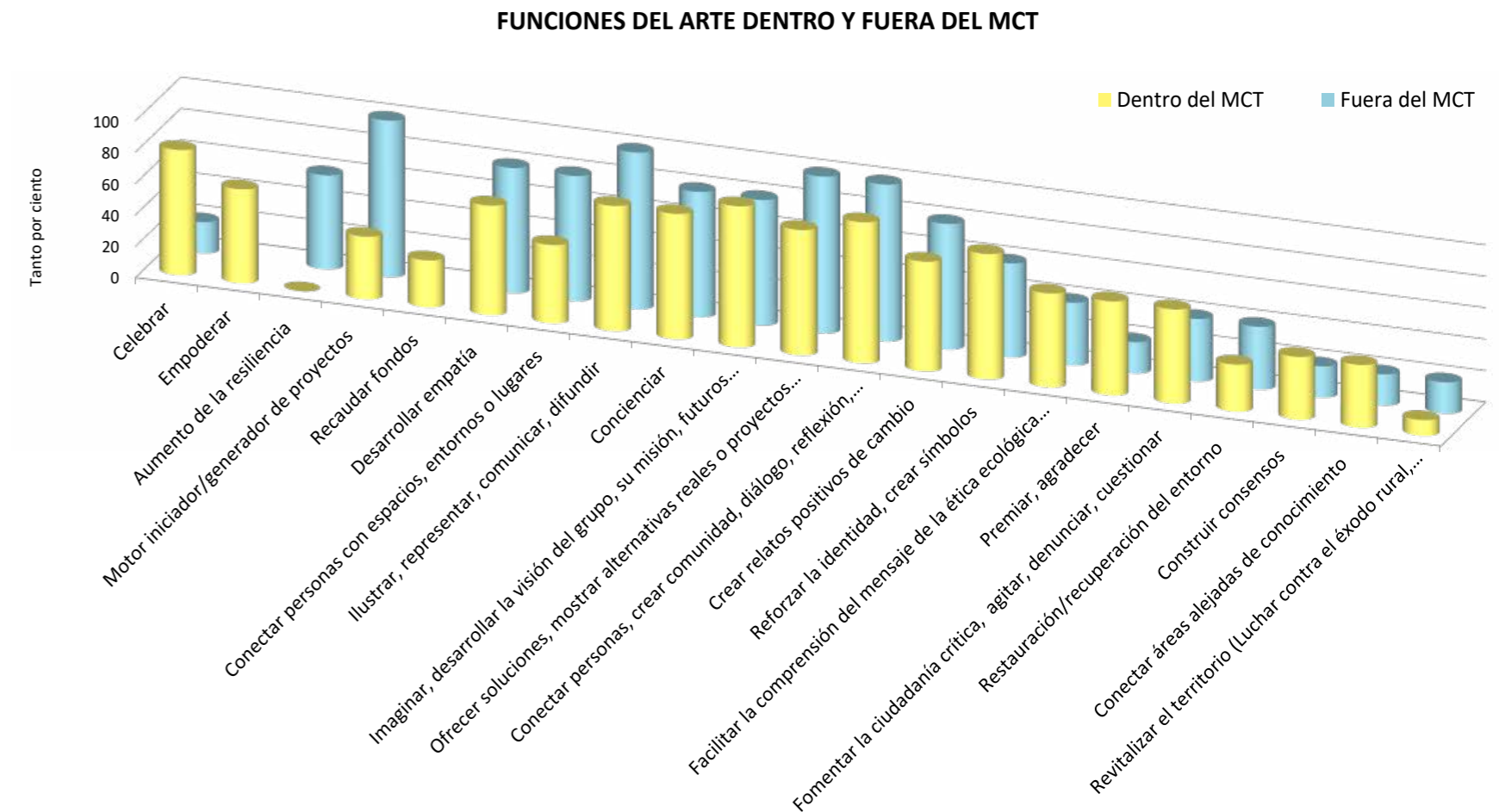


Figura 17. Distribución de funciones del arte dentro y fuera del MCT. Fuente: elaboración propia.

- Respecto a la función de resiliencia no hemos podido obtener datos de la Red de Transición, por lo que no podemos realizar la comparativa.
- En cuanto al papel de estas obras como motor de generación de otras dinámicas y proyectos, se identifica sobre todo fuera de la



red, ya que las creaciones artísticas dentro de la Red de Transición española suelen tener cometidos más sencillos, pragmáticos, utilitaristas (para difusión, premiar, ilustrar, etc.). Esto explica también los resultados mayores en la Red de Transición en cuanto a las funciones de celebración y recaudación de fondos. Estos resultados coinciden con el análisis del papel del arte dentro de los grupos de transición:

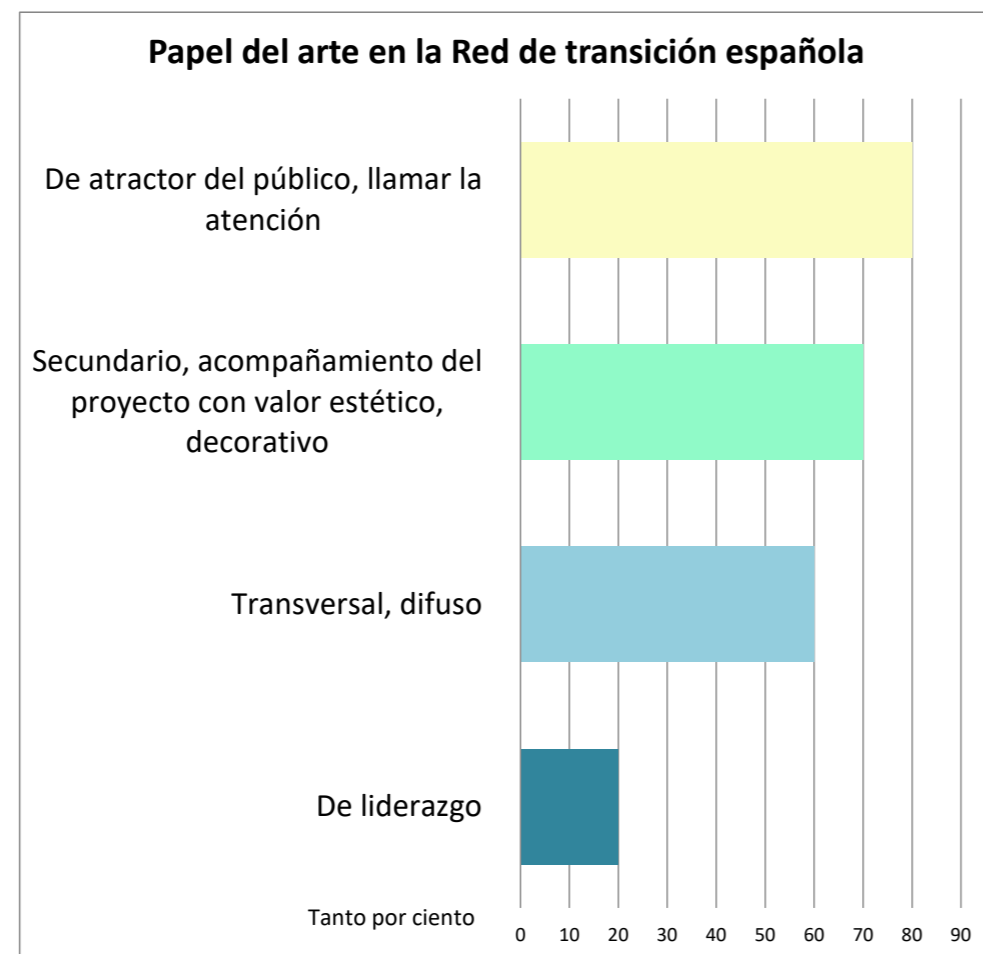


Figura 18. Gráfico de barras con frecuencia de detección de determinados papeles del arte en la Red de Transición. Fuente: Elaboración propia.

- El rol del arte en la Red de Transición española es principalmente secundario y de atracción del público. Solo los casos de Almócita y Transición VNG lo consideran como guía que puede liderar sus actividades. Por el contrario, es evidente que en los casos fuera de la red seleccionados para esta tesis, el arte es un aspecto fundamental, y por ello los hemos seleccionado, por lo que una comparativa entre dentro y fuera del MCT en este caso no tendría sentido.

En cuanto a las similitudes entre las funciones del arte dentro y fuera del MCT observamos que las funciones más frecuentes son similares en ambos grupos y se repiten entre un 80-100% de los casos:

- Ilustrar, representar, comunicar, difundir
- Concienciar
- Imaginar, desarrollar la visión del grupo, su misión, futuros posibles, utopías o ficciones
- Ofrecer soluciones, mostrar alternativas reales o proyectos piloto, laboratorios de pruebas
- Conectar personas, crear comunidad, hacer redes, mediar o facilitar

Por otra parte, también existen coincidencias en las funciones menos comunes (<40%) como son:

- Construir consensos
- Revitalizar el territorio (luchar contra el éxodo rural, etc.)
- Conectar áreas de conocimiento alejadas (interdisciplinariedad, transdisciplinariedad)
- Recaudar fondos

Es importante en especial reforzar la aportación que el arte puede realizar en las funciones menos comunes, pues habitualmente son también difíciles de identificar para el espectador o los grupos de transición. Por ejemplo, no es evidente para un visitante la influencia indirecta en el repoblamiento que están teniendo las obras artísticas de Almócita y Carrícola. Tampoco es

337 El artista se disfraza de lobo y durante cinco días actúa como tal en un páramo de Escocia cercano a las vías del tren. La intención es ser visto por los viajeros y provocar una imagen que resuene en su conciencia: ¿por qué un lobo? ¿Por qué ahí? Se relaciona con cuestiones ecológicas como la reclamación de la reintroducción del lobo en los paisajes escoceses por parte de algunos grupos ecologistas para hacer frente al grave problema de la sobrepoblación de ciervos. Sin embargo, en este caso la obra no cumple los principios de ignición, colaboración, conexión, mediación, mantener un espacio, trabajar con la comunidad o trabajar desde lo común.

frecuente ni evidente la colaboración entre expertos de diferentes disciplinas en una obra, y es importante visibilizar esos ejemplos como modelo para otros casos. La construcción de consensos también puede ser un fenómeno a largo plazo complicado de percibir y relacionado con la concienciación. Para los grupos de transición que se enfrentan a determinadas situaciones de despoblamiento por ejemplo (muy comunes lamentablemente en el mundo rural hoy en día), puede ser útil conocer estos casos en los que el arte contribuye positivamente aunque de forma indirecta. Por ello es necesario detectar, reconocer y visibilizar estas y otras funciones del arte en la sociedad como intentamos hacer desde nuestra investigación.

### 1.7 PRINCIPIOS DEL ARTE TRANSICIONAL

En el libro *Playing for time. Making art as if the world mattered* Neal y sus colaboradores describen las características del arte transicional uniendo las grandes narrativas de la transición a las características del arte público y añadiendo otras. Como resultado, definen los diez principios que hemos comentado en los casos de estudio. Hemos comprobado a lo largo de los capítulos tres y cuatro que la mayoría de estos principios se cumplen en nuestros siete proyectos investigados. En cada propuesta destaca un principio o dos por encima del resto. Por ejemplo en Almócita destaca el principio de ignición, en Carrícola mantener un espacio natural es el centro de la acción; trabajar con la comunidad para provocar cambios en la ciudad es lo que más destaca en *The Stove*; en *Trashcatchers' Carnival* la mediación y la colaboración serían los más claros; en *DUO* trabajar con la comunidad para fomentar la participación es el principio mejor definido; en *Aula-R* de nuevo mantener un espacio donde se practique la colaboración es lo principal y por último en *El Cubo Verde* destaca el principio de conexión. Se detecta incumplimiento de algún principio solo en tres casos (*Almócita*, *The Stove* y *Trashcatchers' Carnival*). Esto nos lleva a preguntarnos si se ha de cumplir todo el postulado para considerar la obra como arte transicional. Entendiendo que la obra de la propia Neal *Trashcatchers' Carnival*, no cumple exactamente el primer (intención) y sexto principio (mantener un espacio), entendemos que no es un listado exhaustivo. Cuando además recurrimos a los casos que se recogen en su publicación, encontramos obras que ni siquiera llegan a cumplir tres de éstos. Por ejemplo la obra *Rannoch Wolf*<sup>337</sup> de Dougie Strang incluida en dicha publicación no representa un ejemplo de contribución artística

a la transición ecosocial como los que aquí nos interesan, sino más bien un guiño simpático pero tangencial, puntual y sin relevancia posterior. Al considerar Neal obras como ésta en su definición (a pesar de no cumplir apenas ninguno de sus principios) entendemos que numerosas prácticas artísticas podrían calificarse como arte transicional. De hecho, consideramos que es un listado bastante general de principios donde cabrían obras de nula contribución a la sostenibilidad como las de Cristo y Jean-Claude que sí cumplirían algunas de estas características (intención, marco, trabajo con la comunidad, mediación, trabajo desde lo común, colaboración). Por tanto, concluimos que aunque las obras cumplan los principios del *transitional art* esto no parece determinante a la hora de establecer si un proyecto fomenta la transición a la sostenibilidad en mayor o menor medida. Producto de lo anterior nos preguntamos cuántos y cuáles de estos principios se han de cumplir para entender una obra como de arte transicional. ¿Será el *transitional art* capaz de aglutinar y representar la variedad de propuestas artísticas en torno al arte y la ecología? ¿Puede una obra que no cumpla los criterios del arte ecológico ser considerada de arte transicional? En nuestra opinión, las intervenciones paisajísticas en la naturaleza de Cristo y Jeanne Claude a pesar de cumplir algunos de estos principios no tienen sentido en una categoría como ésta. Es más, según Neal las prácticas de arte transicional comparten características con el llamado Arte público de nuevo género (Neal, 2015). Cualquier obra de las estudiadas en esta investigación se puede definir como arte para, con, desde, en, según, hacia, sobre, mediante la comunidad. Pero nos planteamos qué diferenciaría una obra de arte público cualquiera, de una obra de arte transicional, si los principios son casi los mismos. En base a lo anterior consideramos que deben existir una serie de principios básicos no negociables para considerar la obra como arte transicional. De lo contrario la etiqueta pierde todo el interés por vaga y general.

Proponemos que si existe interés en mantener la etiqueta de arte transicional, para definir estas obras y diferenciarlas del arte público y de obras que nada tienen que ver con los intereses de la sostenibilidad, debemos incluir un principio ético de intención en tener una huella ecológica baja, otro de responder a los principios de la transición a la sostenibilidad (ya sean los de la UICN o los del MCT) y uno más de interés en tratar temas del arte ecológico, como advertíamos en nuestros criterios de selección de casos. De este modo podremos excluir de esta categoría obras como los empaquetamientos de Cristo y Jean-Claude u otras de arte público que no tienen interés en temas de transición.

338 El liderazgo en este marco artístico no debe entenderse en sentido económico, corporativo o impositivo, ni como un modelo único ejercido por un solo agente responsable que dirige. De hecho, las obras que hemos presentado son colaborativas, y existen muchas dimensiones y formas de ejercer ese liderazgo desde el arte. En el contexto anglosajón del que tomamos el término, se entiende que los artistas como líderes no se limitan a administrar eficazmente una organización, sino a desarrollar las estrategias y tácticas creativas que mantienen receptivo y en movimiento al público participante, construyen diálogos, comunicación, improvisación y empatía (Fremantle y Douglas, 2009). La idea procede de la contribución práctica de los artistas a la esfera pública, y artistas de referencia son Lacy o los Harrison, que hemos revisado en esta tesis. El artista va más allá de lo que se espera en términos de producción artística convencional de obras de arte y extiende su práctica a otras áreas de la realidad como lo político, cuestionando, lanzando propuestas, construyendo alternativas para los desafíos ambientales y sociales. Para profundizar en el desarrollo de la idea del artista como líder véase el artículo «The Artist as Leader Research Report, Performing arts» de Fremantle y Douglas, (2009).

## CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES

### 1. CÓMO CONTRIBUIR A LA TRANSICIÓN DESDE EL ARTE

A continuación trataremos de dar respuesta a las preguntas planteadas en el capítulo uno apartado 3. Hipótesis de partida y planteamiento de la investigación. Cuestiones a explorar. La pregunta principal que nos hacemos es, ¿cómo están contribuyendo las prácticas artísticas ecológicas a la transición a la sostenibilidad? En el limitado ámbito de las humanidades ambientales existe acuerdo al respecto de la capacidad de la cultura y el arte en sus distintas manifestaciones —ya sean literarias, plásticas, escenográficas, etc.— de contribuir a la concienciación ambiental, así como de abordar los retos ambientales de forma práctica. Pero, más allá de este campo de estudio o a nivel popular, aún detectamos reticencias y desconocimiento sobre la aplicabilidad del arte a la ecología y la transformación social, como se ha puesto de manifiesto en nuestro estudio sobre la Red de Transición española. A lo largo de los casos de estudio de los capítulos tres y cuatro, hemos visto que la creación artística está desempeñando funciones secundarias, de atracción y transversales —sobre todo, dentro de la Red de Transición— como la celebración (*Trashcatchers ' Carnival*) y la conexión de personas (El Cubo Verde). Así que, ante la pregunta de si el arte ecológico asume funciones periféricas o constituye un elemento nuclear en las iniciativas de transición españolas, podemos decir que solo en un 22% de los casos (Almócita, Transició VNG, Arico y Butroi) se otorga un valor muy importante o central a las prácticas artísticas, como en el caso de la ignición de dinámicas de transición en Almócita. No obstante, el MCT en España es un movimiento pequeño, en comparación con todas las iniciativas de arte que se relacionan con la sostenibilidad. Es principalmente fuera de las Redes de Transición donde hemos ido descubriendo otros cometidos menos comunes, pero de liderazgo, de la transformación social como: la construcción de resiliencia (*DUO*), la conexión de personas y entornos (The Stove), la revitalización del territorio (*Biodivers*) y la aplicación de la ética ecológica a la creación artística (*Aula-R*) entre otras. De modo que, respondiendo a nuestra tercera cuestión (¿cuál es el papel del artista público en la transición a la sostenibilidad? ¿Ejerce un papel de liderazgo<sup>338</sup> o

de acompañamiento, muestra utopías o abre caminos?), podemos afirmar que estos artistas no solo acompañan las transiciones, sino que también guían y facilitan nuevas reconfiguraciones de la comunidad para afrontar los desafíos del cambio de paradigma civilizatorio. Sin la pretensión de abarcar todas las formas posibles de llevar esto a cabo, hemos querido centrarnos en las prácticas colaborativas por su capacidad de influir —más que los discursos y la ideología— en el cambio de valores necesario para el nuevo modelo ecosocial (González Reyes, 2018, p. 234). El estudio de casos trata de dar unos apuntes que nos permitan sistematizar prácticas, conocer puntos fuertes, ventajas, debilidades y oportunidades. No obstante, llama la atención que en los casos escoceses (*DUO*, *The Stove* y *Trashcatchers ' Carnival*) es un artista o colectivo el que lidera la transformación social en colaboración con los habitantes, mientras que en los ejemplos españoles de Almócita y Carrícola, no existe un único artista o colectivo que canalice la acción hacia objetivos concretos, sino que diversos creadores son invitados a participar en el lugar. Podemos decir que en esos contextos el arte es una herramienta que los habitantes deciden emplear en su proceso de transformación, y los artistas, en colaboración con los vecinos, sus implementadores. De ese modo, habitantes y arte —que no artistas concretos— son el motor de la transición en Almócita y Carrícola. En este sentido podríamos convenir con García Cano (2014) que es el lugar el que aporta al arte y no solo el arte al lugar. De ello se deduce que los proyectos que logran consolidarse en el tiempo no siempre son aquellos liderados por un artista en particular que guíe la acción, de hecho no suelen serlo, sino también los que surgen colectiva y mayoritariamente del propio lugar, sin que sea válido un único modelo como ejemplo general de funcionamiento (Albelda, Sgaramella y Sánchez-León, 2017). Por tanto, concluimos que el presente estudio confirma el valor del arte como herramienta para generar procesos de transformación ecosocial iniciados por artistas y/o habitantes en necesaria colaboración.

Consideramos importante visibilizar estas prácticas artísticas y su función en la transición por los siguientes motivos:

- El arte se enfrenta al desafío de hacer valer su papel más allá de funciones ya sobradamente conocidas como la comunicación y el complemento estético. Pero resultan difíciles de visibilizar algunas aplicaciones que hemos visto en el capítulo cuarto como el refuerzo de la resiliencia o la revitalización del territorio.
- Especialmente algunas obras de tipo colaborativo o procesual resultan complicadas de identificar como arte por el gran público y, por tanto, no siempre se reconocen los

resultados directos o indirectos de los proyectos como fruto de prácticas artísticas.

- También resultan invisibles, en muchos de estos ejemplos, la acción e intención del artista difuminadas en la participación, pero son esenciales para guiar y acompañar la obra en muchos casos.

¿Hasta qué punto la creación artística puede modificar nuestras conciencias y traducirse en transformaciones comportamentales duraderas? En el capítulo uno hicimos hincapié en el desarrollo de la empatía y la symhedonia como uno de los primeros pasos de la concienciación. De hecho, entre el 70-80% de los casos de estudio dentro y fuera del MCT registran esta función del arte. Además, sostenemos la idea de que la implicación en la realización de las obras artísticas favorece el afianzamiento de cambios de actitud e incluso de comportamiento ante los desafíos ambientales. Ejemplo de ello serían los casos de Almócita y Carrícola en los que la población se implica cada vez más en proyectos como el compostaje de residuos o el ahorro energético. Sin embargo, no es posible aislar la influencia de las obras artísticas de otros factores que incurren en la concienciación y transformación duradera. Lo que sí hemos puesto de manifiesto con nuestros casos de estudio es que, de forma directa o indirecta, las prácticas artísticas pueden promover el éxito de acciones de transición. En el caso de Almócita y Carrícola el refuerzo de la identidad mediante el arte cohesiona la comunidad y favorece la participación, resultando ser un atractor de visitantes y nuevos pobladores. En Tooting, la acción de carnaval fomenta una actitud más ambiciosa en el desarrollo de otros proyectos, como el festival de agroecología *Foodival*. La creación de una red colaborativa como El Cubo Verde, favorece la intervención creativa en la realidad del campo. De un modo más directo, en el caso de *DUO* se facilitan la alimentación de proximidad y la construcción de resiliencia, y en *Aula-R* la reutilización de recursos de la que se benefician uno de cada cinco estudiantes, por citar los efectos más relevantes. Por tanto, concluimos que aunque no podemos saber su grado de influencia con exactitud, el arte sí facilita cambios en el comportamiento a largo plazo con efectos medibles en algunos casos.

## 2. PERFILANDO EL ARTE TRANSICIONAL

Desde el primer capítulo, definimos los objetivos de la transición en el marco de los planteamientos de la UICN (Adams y Jeanrenaud, 2008) y el MCT (Brangwyn y Hopkins, 2008). En los capítulos tres y cuatro hemos comprobado que se cumplen los principios del arte transicional señalados por Neal en todos los casos de estudio (salvo puntuales y escasas excepciones). De hecho, pensamos que este postulado es demasiado laxo y abarcaría una gran variedad de propuestas artísticas en torno al arte y la ecología, pero también podría englobar proyectos de arte público o arte en el entorno que nada tienen que ver con la sostenibilidad. Por tanto, para aportar precisión sugerimos añadir tres principios más al conjunto de Neal como son:

- Arte con interés en tener una baja huella ecológica.
- Acuerdo con los principios de la transición de la UICN o el MCT.
- Ocuparse de cuestiones relacionadas con la ecología y/o la transición como el reequilibrio entre cultura y naturaleza, la ética ecológica y otras señaladas en el capítulo uno apartado 2.2.

De este modo, al igual que Marín (2015) profundiza en la delimitación del arte ecológico para distinguir proyectos con la misma terminología, pero distinta aproximación conceptual (Ruiz, 2014, p. 45), interesa profundizar en la demarcación de esta nueva categoría, como reflejo de un posicionamiento ético particularmente basado en el enfoque colectivo y local frente a los retos del cambio climático y el pico del petróleo, entre otros desafíos del Antropoceno. Concluimos que, tal y como está definido y basándonos en sus similitudes con el arte público y las matizaciones de Marín al respecto del arte ecológico (2015), se podría nombrar simplemente como arte público con enfoque hacia la transición a la sostenibilidad sin necesidad de crear una nueva terminología.

Respecto a la identificación de los artistas entrevistados con el *transitional art*, en ningún caso, salvo la propia Neal, la propia autora y un miembro de El Cubo Verde, reconocen dicha etiqueta, aunque exista acuerdo con sus principios. Por otra parte, el arte transi-

cional parece estar focalizado al cambio y la obtención de resultados, lo cual contradice la opinión de otros artistas que también contribuyen a la transformación social sin pretender convencer al público con sus obras.

### 3. ARTISTAS, COOPERACIÓN Y COLECTIVIDAD PARA LA TRANSICIÓN

A lo largo del capítulo tres hemos visto que para enfrentar de raíz los desafíos de la crisis ambiental es necesario combatir, por un lado, los sistemas socioeconómicos basados en el individualismo, el crecimiento infinito, el mercado y la competencia y, por otro, la autocomplacencia que nos reafirma en modelos conocidos aun a sabiendas de ser insostenibles. Para ello, el fomento de la cooperación, el fortalecimiento del tejido comunitario y lo colectivo es un punto crucial que tanto el MCT (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017) como otros autores (Parreño, 2018; González Reyes, 2018, pp. 233-235) reconocen. Así, hemos visto que las obras artísticas dentro de la Red de Transición suelen contar con voluntarios y ejecutores (en un 80% de los casos), colaboradores y desarrolladores (50%), y responsables desde el origen (20%). De hecho, en algunos casos la participación no es sólo una herramienta, sino también el objetivo principal de estas iniciativas de transición. También en el capítulo cuatro hemos aportado varios ejemplos artísticos participativos, fuera de la Red de Transición, que fomentan la comunidad y que se pueden entender como modelos alternativos que contrarrestan la inercia cultural y aumentan la masa crítica hasta un punto de inflexión. Pero la experiencia propia durante la realización de *El Hogar del pan* y *Aula-R*, nos ha llevado a entender que el artista colaborativo interesado en la transición socioecológica tiene la responsabilidad de promover modos de implicación potentes, que creen un verdadero espacio de participación ciudadana en el proceso de decisiones sobre el futuro de nuestras sociedades. En este sentido, fuera de la Red de Transición encontramos los mejores ejemplos, en *DUO* y *Biodivers*.

Como adelantamos en el capítulo tres, los artistas pueden contribuir a un desarrollo comunitario más participativo y sostenible mediante las siguientes acciones:

- Aumentando el compromiso colectivo mediante la «informalidad»<sup>339</sup> de la creación artística que permite una colaboración más distendida y abierta como en *The Trashcatchers' Carnival* (Sennet, 2012, p. 381).
- Aprovechando la flexibilidad en el ejercicio creativo, que permite una gran pluralidad de soluciones adaptables a cada contexto local (*Aula-R*).
- Promoviendo una verdadera cooperación activa que incluya la diversidad social (*DUO* y *The Trashcatchers' Carnival*) y no una simple tolerancia.
- Utilizando la anticipación creativa para mediar en los primeros impulsos de estos proyectos (*DUO*).
- Respondiendo a la parálisis causada por la magnitud de los desafíos ambientales con símbolos y fomento de la identidad de grupo para dotar de valor a los individuos en la comunidad (*The Nithraid*).
- Favoreciendo un proceso creativo dialógico que acoja la diversidad de posturas y trabaje con la resistencia y no contra ella (*The Stove* y *DUO*).
- Aprendiendo de este diálogo con la comunidad y otros expertos para generar redes de aprendizaje, apoyo mutuo y proyectos mejor adaptados al lugar (*El Cubo Verde*).

Quisiéramos realizar una última observación respecto a la acción comunitaria que hemos advertido sobre todo en Reino Unido, donde la tendencia voluntarista es mayor y, como hemos visto, también la financiación privada. El MCT y el conservadurismo político se cruzan en el punto llamado *la Gran Sociedad* en Gran Bretaña. Nos referimos a los casos en los que la cooperación en la comunidad llega a sustituir las obligaciones asistenciales del Estado. En nuestra opinión, las iniciativas de transición, organizaciones de caridad y demás colectivos no deben sustituir a otras estructuras formales, sino complementarlas. De lo contrario, estaremos perdiendo diversidad de alternativas y el Estado, eludiendo su responsabilidad con la sociedad.

339 En el sentido que le da Sennet de improvisación, flexibilidad y ausencia de normas fijas (2012).

## 4. LIMITACIONES, CRÍTICAS, OPORTUNIDADES

Queremos cerrar esta investigación realizando un ejercicio (auto)crítico que señale nuestras limitaciones, objeciones y oportunidades.

Comenzamos por admitir cierto sesgo de subjetividad en el análisis de las funciones de los casos de estudio, sobre todo desde *Trashcatchers' Carnival* en adelante, por lo que los resultados han de tomarse con cierta cautela sin dejar de ser válidos por ello. También mencionar el escaso número de iniciativas de transición en España, por lo que el impacto de las obras artísticas que desarrollan en la transición se considera pequeño. Probablemente en Reino Unido (con más de trescientas iniciativas) el efecto sea mayor, pero no tenemos noticias de que se haya hecho un estudio similar al nuestro. Los cinco ejemplos artísticos analizados fuera del MCT no pretenden ser representativos de toda la variedad de proyectos colaborativos de enfoque ecológico, pero hay que entender su importancia en términos de representación de funciones del arte poco comunes.

Por otra parte, en cuanto a nuestra obra propia, reconocemos la necesidad de establecer estrategias desde el arte para comunicar información sobre el problema de los residuos, y fomentar así la implicación del alumnado y profesorado en *Aula-R*. El propósito es añadir la cuarta «R» de responsabilización, como dice la artista Ruth Peche, a la triada de las tres «R» (reducción, reutilización, reciclaje). Respecto a *El Hogar del pan*, admitimos cierta pérdida de control de la estética de la pieza en favor de la opinión de los habitantes, lo cual no favorece su entendimiento como obra artística una vez el proceso colaborativo ha finalizado. Sin embargo, ya desde Beuys (o incluso antes) se aceptan estas prácticas sociales como parte de las artes plásticas (Marín Ruíz, 2015, p. 389), aunque aún no a nivel popular. Nos planteamos, pues, la realización de un cartel informativo del proceso de construcción colaborativo, que refleje la importancia del mismo y facilite su comprensión más allá de la visión utilitaria práctica.

Otra limitación que observamos a la expansión de este tipo de proyectos artísticos es que se unen aquí dos tipos de público minoritarios: los que demandan una transición a nuevos modos de vida más sostenibles y los que comprenden estos procesos colaborativos como prácticas artísticas. Ni uno ni otro ha llegado aún al punto de masa crítica necesario para cambiar la opi-

nión generalizada, y es necesario continuar insistiendo.

Respecto a las críticas a realizar, reparamos en la ausencia de mediciones de la huella ecológica o de carbono en la mayoría de proyectos, pese al interés en mantener un impacto reducido. Como señala Parreño, esto debería ser un requisito autoimpuesto para los artistas que trabajan en estos temas (2018, p. 122). Lo provechoso de estas mediciones no es la obtención de una cifra en sí, sino la autorreflexión a la que nos obliga durante el proceso de cálculo, que pone de manifiesto los puntos a mejorar.

Por otro lado, ya Marín (2015) y algunos miembros de El Cubo Verde advierten que, en ocasiones, las intervenciones artísticas en el entorno pueden desembocar en una *turistificación* del lugar que vaya precisamente en contra de las ideas que se defienden. Por ejemplo, la huella de carbono de la audiencia que se desplaza a visitar proyectos como *Biodivers* o *La Noche con Alma* en Almócita demuestra «la imposibilidad última de una práctica sostenible local dentro de un sistema global insostenible» (Demos, 2009, p. 28).

Nos preguntamos si estas obras suponen un verdadero replanteamiento de los sistemas de pensamiento y funcionamiento socioeconómicos que están en la base de la crisis ambiental. En los casos de *The Nithraid* y *The Trashcatchers' Carnival* el arte impulsa procesos de transformación social en la línea de la transición a la sostenibilidad, pero sin planteamientos demasiado radicales que se dirijan a las fuentes de poder. *The Trashcatchers' Carnival* es muy general en su mensaje (celebrar la Tierra y nuestra relación con ella) y puede que muchos no lo distingan de un carnaval cualquiera. Lo mismo sucede con la *Nithraid*. Sin embargo, somos conscientes de que no siempre existe oportunidad desde el arte de rebatir las instituciones de poder y mucho menos de transformarlas<sup>340</sup>; no obstante, como Newton Harrison comenta, es preciso luchar para introducir una voz en la mesa de negociación (2017). Lo que estas obras proponen son otras formas de concienciar con participación para decantar la opinión pública y, con ello, colaborar a ejercer presión hacia las estructuras de poder desde abajo hacia arriba: «los cambios personales y sociales solo se van a dar si las personas son protagonistas de estos, si participan directamente en entornos que gratifiquen valores emancipadores. Por ello, más clave que los discursos que articulamos son las prácticas que promovemos» (González Reyes, 2018, p. 248). Es una estrategia más lenta, pero no deja de ser un nuevo engranaje que cumple una función en la transformación social. Ninguno de estos proyectos supone una crítica total al sistema ni va a propiciar un cambio drástico en sus contextos, pero han contribuido de alguna manera al

340 En el caso de Platform que ya mencionamos en el capítulo dos, se dirigen a desvincular las instituciones artísticas de las industrias petroleras, pero eso no impide que sigan extrayendo petróleo y perjudicando el medio ambiente de países del tercer mundo.

discurso general de la transición, a crear la masa crítica necesaria o constituyen, al menos, una crítica parcial.

Por otro lado, se deja entrever cierta complacencia con el paradigma del crecimiento sostenible en muchos aspectos; uno de ellos es la ampliación de aparcamientos en Carrícola y Almócita para acoger más visitantes, el interés en impulsar el comercio en el centro de Dumfries o la ausencia de mensajes claros sobre disminución del consumo. En el fondo, en Almócita y Carrícola las propuestas artísticas impulsan soluciones que fomentan un nuevo tipo de crecimiento económico, aunque más limitado y sostenible. Las piezas de *Biodivers* o de La Noche con Alma no realizan, de por sí, apenas ninguna aproximación verdaderamente crítica a los fenómenos socioeconómicos que están dando lugar a la despoblación rural y el abandono de tierras (a excepción de la obra de Loren). Pocas de sus obras aumentan por sí mismas la resiliencia ante un escenario futuro de escasez energética (a excepción de *El Hogar del pan* y los talleres de cestería en todo caso). En *Biodivers*, teniendo en cuenta la voracidad con la que consumimos obras de arte y otros productos culturales, sugerimos la imbricación de las obras con un discurso de la sostenibilidad mediante cartelas, códigos Qr, o mapas interactivos, que faciliten al público llevarse una idea más profunda del significado de las obras y porqué están allí. En cuanto a *DUO* y *Aula-R*, la acción artística es constructora de nuevas realidades que se enfocan hacia los problemas del consumo, los límites del planeta y nuestra huella ecológica directamente, pero es sobre todo en *DUO* donde hay una crítica potente hacia el modelo socioeconómico vigente y una contrafuerza.

En cuanto a las oportunidades, hemos detectado que la alianza con la Red de Transición no es tan determinante para el éxito de los proyectos como el apoyo de las instituciones. En los casos españoles de Almócita y Carrícola ha quedado patente que el apoyo municipal ha sido crucial. En el caso de Reino Unido además se detecta aún mayor apoyo a la sostenibilidad en el arte, desde el voluntarismo individual hasta la financiación de instituciones públicas y privadas, así como un interés en exigir la inclusión de la sostenibilidad en las propuestas artísticas. Aunque no podemos trasladar al completo ese sistema artístico y modelo cultural al contexto español, sí que podemos extraer algunas ideas-reto como la introducción de requisitos de sostenibilidad a la hora de subvencionar obras y/o eventos artísticos, o el uso de calculadoras de huella de carbono. Por último, nos parece oportuno continuar la investigación dentro de la red El Cubo Verde para recopilar más datos y ejemplos de relación del arte y la transición. Con todo ello nos plan-

teamos elaborar una guía o manual procedimental y recopilatorio de ejemplos, accesible para las iniciativas de transición, en el que se pueda acercar la experiencia del arte como herramienta para la transformación ecosocial.

341 “Leadership” in this artistic context should not be understood in the economic or corporate sense, nor in the sense of imposition. Nor is it a unique model applied by a single agent responsible for directing it. In fact, the works I have presented are collaborative, and there are many dimensions and ways of exercising such leadership through art. In the English-speaking world from which the term is taken, it is understood that artists as leaders are not restricted to efficiently administrating the organisation, but to developing the creative strategies and tactics that keep a receptive, participative public moving and construct dialogues, communication, improvisation and empathy (Fremantle y Douglas, 2009). The idea comes from a practical contribution from artists to the public sphere, exemplary artists being Lacy and the Harrisons, who have been reviewed for this thesis. The artist goes beyond what is expected in terms of conventional artistic production of works of art, extending their practice to other areas of reality such as politics by questioning, launching proposals and creating alternatives for the environmental and social challenges. To look more deeply into the development of the idea of the artist as leader, see the article *The Artist as Leader Research Report, Performing Arts* by Fremantle and Douglas (2009).

## CHAPTER 6. CONCLUSIONS

### 1. HOW TO CONTRIBUTE TO THE TRANSITION THROUGH ART

What follows is an attempt to provide an answer to the questions posed in Chapter One, Section Three (Initial hypothesis and approach to the research. Matters to be explored). The main question asked is: How are ecological artistic practices contributing to the transition to sustainability? Within the limited scope of environmental humanities, there is agreement as regards the capacity of culture and art in their various manifestations—whether literary, plastic, scenographic, etc.—to contribute to raising awareness about the environment and to tackle environmental challenges practically. However, beyond this field of study and in a popular sense, we still come across reticence and a lack of awareness about how art can be applied to ecology and social transformation, as has become clear in this study on the Spanish Transition Network. Throughout the case studies in Chapters Three and Four, we have seen that artistic creation touches upon different fields within the transition network, carrying out functions that are above all secondary and used to attract people, for example in the form of a celebration (*Trashcatchers’ Carnival*) or by connecting with people (*El Cubo Verde*). So, in answer to the question as to whether ecological art addresses peripheral functions or is a central element in Spanish transition initiatives, it could be said that in only 22% of cases (*Almócita*, *Transició VNG* and *Butroi*) are artistic practices given a very central or significant value, as in the case of stimulating the dynamics of transition in *Almócita*. Nevertheless, the TTM is a small movement in Spain compared to all of the art initiatives related to sustainability as a whole. It is mainly outside the Transition Networks where this research has discovered other works that are less common but which involve leadership and social transformation, such as: building up resilience (*DUO*), connecting people and their environs (*The Stove*) revitalising the land (*Biodivers*), applying ecological ethics to artistic creation (*Aula-R*) and more. Therefore, in answer to the third question in this research (“What is the role of the public artistic in the transition to sustainability and does it lead<sup>341</sup> or accompany; show utopias or open up pathways?”), one could state that

these artists not only accompany the transitions but also guide them and foster new reorganisations in the community in order to tackle the challenges of change in the civilising paradigm. Without intending to cover all possible ways of doing this, the intention has been to focus on collaborative practices because of their ability to influence (more than discourses and ideology) the necessary change in values for the eco-social model (González Reyes, 2018, p. 234). The case studies attempt to produce some guidelines to enable practices to be more systematic and discover strong points, advantages, weaknesses and opportunities. However, it is worth noting that in the Scottish cases (*DUO*, *The Stove*, *Trashcatchers’ Carnival*) it is an artist or group that leads the social transformation in collaboration with the inhabitants, whereas in the Spanish examples of *Almócita* and *Carrícola* it is not one single artist or group that channels the action alone towards specific goals, but various creators are invited to take part in the place. It could be said that in these contexts, art is a tool that the inhabitants decide to use in their transformation process, whereas the artists, in collaboration with their fellow inhabitants, implement it. Thus, inhabitants and art—but not specific artists—are the engine that drives the transition in *Almócita* and *Carrícola*. In this vein, one could agree with García Cano (2014) that it is the place that contributes to the art and not only the art to the place. For this reason it is deduced that projects that manage to establish themselves over time are not always those led by a specific artist guiding the activity (in fact they usually aren’t), but also those that mostly arise collectively from the place itself. There is no single model that is valid as a general example of how this works (Albelda, Sgaramella and Sánchez-León, 2017). It can thus be concluded that this study confirms the value of art as a tool to generate eco-social transformation processes, whether initiated by artists and/or inhabitants in collaboration.

I believe it is important to lend visibility to these artistic practices and their role in the transition for the following reasons:

- Art faces the challenge of asserting its role beyond the all too well-known functions such as communication and aesthetic complements. However, it is difficult to make some applications visible, such as those we saw in Chapter Four like reinforcing resilience or revitalising the land.
- Some works involving collaboration or processes can be especially difficult for the public at large to indentify as art, so the direct or indirect results of projects are not always acknowledged as the result of artistic practices.



- In many of these examples, the artist's activity and intention become obscured, diluted among the participation, but they are often essential in guiding and accompanying the work.

To what extent can artistic creation shift our consciences and lead to lasting transformations in behaviour? In Chapter One, the development of empathy and symhedonia was emphasised as one of the first steps in raising awareness. In fact, between 70-80% of the cases studied within and outside the TTM show this role of art. An example of this would be the cases of *Almócita* and *Carrícola* in which the population is increasingly involved in projects such as waste composting or energy savings. Moreover, I maintain the idea that involvement in creating the artistic work helps bolster changes in attitude and even in behaviour in the face of environmental challenges. Nevertheless, it is not possible to isolate artistic works' influence from other factors that have an impact on raising awareness and lasting transformation. What it has been possible to clarify with these case studies is that, directly or indirectly, artistic practices can contribute to the success of transition activities. In the cases of *Almócita* and *Carrícola*, strengthening identity via art lends cohesion to the community and encourages participation, helping attract visitors and new residents. In *Tooting*, the carnival activity encourages a more ambitious attitude in carrying out other projects like the *Foodival* ecological food festival. Creating a collaborative network such as *El Cubo Verde* also fosters creative work in the real world in the field. More directly, *DUO* fosters proximity food and building up resilience, while *Aula-R* encourages the re-use of resources for the benefit of one out of five students, to mention just the most relevant effects. It can therefore be concluded that although we cannot know the precise extent of its influence, art does bring about long-term changes in behaviour with some measurable effects in some cases.

## 2. OUTLINING TRANSITIONAL ART

Since the first chapter, the transition's aims have been defined in the context of the approaches by the IUCN (Adams and Jeanrenaud, 2008) and the TTM (Brangwyn and Hopkins, 2008). In Chapters Three and Four, it was confirmed that the principles of transitional art indicated by Neal are met in all of the cases studied (with very few, one-off exceptions). In fact, I believe

that Neal's postulate is too lax and covers a great variety of artistic proposals around art and ecology, but could also include public art projects or art in the environs that have nothing to do with sustainability. Hence, to help clarify I suggest adding three more principles to Neal's group, which are:

- Art with an interest in having a low carbon footprint.
- Agreement with the IUCN's or the TTM's principles of transition.
- Dealing with matters related to ecology and/or the transition such as re-balancing culture with nature, ecological ethics and others indicated in Chapter 1, Section 2.2.

Likewise, just as Marín (2015) studies the boundaries of ecological arts to distinguish projects with the same terminology but a different conceptual approach (Ruiz, 2014, p. 45), it is interesting to study the boundaries of this new category and define it as a reflection of an ethical stance specifically based on a collective, local focus in the face of the challenges of climate change and peak oil, among other challenges of the Anthropocene. It is concluded that, with the way ecological art is defined, its similarities with the collaborative art and based on Marín's views on the matter (2015), one could simply call it public art with a transitional to sustainability focus without the need to create a new term.

As for the artists interviewed identifying themselves with *transitional art*, in no cases do they recognise the label except for Neal, our case and one member from *El Cubo Verde*, although they agree with its principles. Furthermore, transitional art seems to focus on change and getting results, which is contrary to the opinion of other artists who also contribute to social transformation without intending to convince the general public with their works.

## 3. ARTISTS, COOPERATION AND COLLECTIVE WORK FOR THE TRANSITION

Throughout Chapter Three we have seen that in order to address the root of the challenges in the environmental crisis it is necessary on the one hand to tackle economic systems based on individualism, infinite growth, the markets and competition; and on the other, the

self-complacency with which we reaffirm ourselves in the well-known models even though we know they are unsustainable. To do so, it is crucial to foster cooperation, strengthen the fabric of the community and collective work, as the TTM (Fernandes-Jesus *et al.*, 2017) and other authors (Parreño, 2018; González Reyes, 2018, pp. 233-235) acknowledge. Indeed, it has been seen that artistic works within the Transition Network usually rely on volunteers and implementers (in 80% of cases), collaborators and developers (50%), and those who are responsible from the outset (20%). In fact, in some cases participation is not only a tool, but also the main purpose of these transition initiatives. In Chapter Four, various participatory artistic examples outside the Transition Network were also shown that foster the community and that can be understood as alternative models that counter the cultural inertia and increase the critical mass towards a point of inflection. But the experience in carrying out *El Hogar del Pan* and *Aula-R* has led to the understanding that collaborative artists interested in the socio-ecological transition have a responsibility for promoting potent ways of implication that create a true space for citizens' participation in the process of taking decisions on the future of our societies. In this sense, the best examples can be found outside the Transition Network, such as *DUO* and *Biodivers*.

As mentioned in Chapter Three, artists can contribute to more participative, sustainable community development via the following activities:

- Increasing the collective commitment via the "informality"<sup>342</sup> of the artistic creation, which allows for looser, more open collaboration as in *The Trashcatchers' Carnival* (Sennet, 2012, p. 381).
- Using flexibility in creative activity, which allows for a great plurality of solutions that are adaptable to each local context (*Aula-R*).
- Promoting truly active cooperation that includes social diversity (*DUO* and *The Trashcatchers' Carnival*); not just simple tolerance.
- Using creative anticipation to mediate in the early impulses about these projects (*DUO*).
- Responding to the inertia caused by the magnitude of the environmental challenges by using symbols and fostering a group identity to affirm the importance of individuals when they form part of a community (*Nithraid*).

- Encouraging a dialogical creative process that includes a variety of postures and which works with the resistance, not against it (*The Stove* and *DUO*).
- Learning from this dialogue with the community and other experts to generate networks for learning, mutual support and projects better adapted to the place (*El Cubo Verde*).

We would like to make one last observation regarding community activity that we have noticed above all in the United Kingdom, where there is a greater tradition of volunteering and, as we have seen, also private funding. The TTM and political conservatism both agree with a concept known as *Big Society* in Great Britain. This refers to cases in which cooperation in the community ends up replacing the State's aid obligations. In my opinion, the initiatives for the transition, charity organisations and other social groups should not replace other formal structures, but complement them. Otherwise, we shall lose the diversity of alternatives and the State will evade its responsibility towards society.

## 4. LIMITATIONS, CRITICISMS AND OPPORTUNITIES

I would like to round off this research by carrying out an exercise in self-criticism, pointing out its limitations, objections and opportunities.

I shall begin by admitting a certain subjective bias in analysing the functions of the cases studied, above all from *Trashcatchers' Carnival* onwards, so the results should be taken with some caution while not losing their validity because of this. The scarcity of transition initiatives in Spain should also be mentioned, for which reason the impact of the artistic works carried out within the transition is considered to be small. The effect in the United Kingdom (with over three hundred initiatives) is probably greater, but I am not aware of a similar study to this one having been carried out. The five artistic examples analysed outside the TTM are not intended to be representative of the entire range of collaborative projects with an ecological focus, but their importance must be understood in terms of their representativeness of uncommon functions

of art.

In terms of my own work, I recognise the need to lay down strategies that use art to communicate information about the problem of waste to thereby encourage students and teachers' involvement in *Aula-R*. The intention is to add the fourth "R" of *responsibility*, as the artist Ruth Peche says, to the triad of "Rs" (reduction, reuse and recycling) (2018). As for *El Hogar del Pan*, I must admit to a certain loss of control over the aesthetics of the piece in favour of the inhabitants' opinion, which does not help it to be understood as an artistic work when the collaborative process is over. However, since Beuys (and even before) these social practices have been accepted as part of plastic arts (Marín Ruíz, 2015, p. 389), though not popularly. I therefore propose to create an informative poster about the process of collaborative construction, which shows the importance of this and helps it to be understood beyond the practical utilitarian point of view.

Another limitation that can be seen in the spread of these kinds of artistic projects is that two types of minority public come together here: those that demand a transition to new, more sustainable ways of life, and those that understand these collaborative processes as artistic practices. Neither of them has yet reached the point of critical mass necessary to change the general opinion, so it is necessary to keep insisting.

As for the criticisms to be made, one could point to the lack of measurements of the ecological or carbon footprint in most of the projects, despite the interest in keeping the impact down. As Parreño points out, this must be a self-imposed requisite for artists that work in these matters (2018, p. 122). The usefulness of these measurements does not lie in obtaining the numbers themselves, but in the reflection they force us to make during the process of calculating them, revealing the points to be improved.

Marín (2015) and some members of El Cubo Verde also warn that artistic interventions in the environment can sometimes lead to a touristification of the place, which runs completely against the ideas being championed. For example, the carbon footprint of the audience that travels to visit projects such as *Biodivers* or *La Noche con Alma* in Almócita reveals "the ultimate impossibility of a sustainable local practice within an unsustainable global system" (Demos, 2009, p. 28).

One must ask if these works represent a true reassessment of the systems of socio-eco-

conomic thinking and functioning at the root of the current environmental crisis. In the cases of *Nithraid* and *The Trashcatchers' Carnival*, art drives social transformation processes in line with the transition to sustainability, but without very radical approaches aimed at the sources of power. *The Trashcatchers' Carnival* has a very general message (a celebration of the Earth and our relationship with it) and many may not distinguish it from any other carnival. The same occurs with *Nithraid*. Nevertheless, I am aware that it is not always possible to rebut powerful institutions through art, much less transform them<sup>343</sup>. Even so, as Newton Harrison comments, it is necessary to fight in order to bring a voice to the negotiating table (2017). What these works put forward is other ways of raising awareness via participation to shift public opinion, thereby collaborating in putting pressure on the structures of power from below upwards: "Personal and social changes will only happen if the people have roles in them, if they participate directly in environments that reward emancipating values. For this reason, the practices we put forward are more important than the discourses we make" (González Reyes, 2018, p. 248). It is a slower strategy, but still a new approach that serves the purpose of social transformation. None of these projects represents a comprehensive criticism of the system, nor are they going to bring about a drastic change within their contexts, but in some way they have contributed to the general discourse about the transition and to creating the necessary critical mass or at least a partial criticism.

On the other hand, a certain complacency can be glimpsed with the paradigm of sustainable growth in many aspects. One of these is the extended car parks in Carrícola and Almócita to accommodate more visitors, the interest in boosting trade in Dumfries' town centre and the lack of clear messages about reducing consumption. In the end, in Almócita and Carrícola the artistic proposals generate solutions to foster a new kind of economic growth, albeit a more limited and sustainable one. The pieces from *Biodivers* and *La Noche con Alma* do not in themselves represent a truly critical approach to the socio-economic phenomena that are being seen with rural depopulation and abandonment of the land (with the exception of Loren's work). Few or their works in themselves bolster resilience in the face of a future scenario with energy scarcity (except for *El Hogar del Pan* and the basket-weaving workshops at most). In *Biodivers*, taking into account the voracity with which we consume works of art and other cultural products, I suggest overlapping the works with a discourse on sustainability using posters, QR codes or interactive maps that help give the public a deeper idea of the meaning of the works and why they are there. As for *DUO* and *Aula-R*, the artistic activity constructs new realities focussing

343 In the case of Platform, which was mentioned in Chapter Two, they are aimed at disassociating artistic institutions from the oil industries, but that does not stop them from extracting oil and damaging the environment in third world countries.

directly on the problems of consumption, the planet's limits and our ecological footprint, but it is above all in *DUO* where there is a potent criticism of the current socio-economic model and a counterforce.

As regards opportunities, the alliance with the Transition Network is not as determinant for the success of the projects as the support of the institutions. In the Spanish cases of Almócita and Carrícola, it has become clear that council support has been crucial. In the case of the United Kingdom, even a greater support for sustainability in art is detected from individual volunteering to funding from public and private institutions, as well as demand for sustainability to be included in the artistic proposals. Although we cannot completely transfer this artistic system and cultural model to the Spanish context, we can extract some ideas and challenges such as introducing sustainability requisites when subsidising artistic works and/or events, or using carbon footprint calculators. Lastly, it seems fitting to me to continue the research within El Cubo Verde in order to gather more data and examples related to art and the transition. All things considered, I propose to draw up a procedural guide or compilation manual that would be useful for transition initiatives and which could include the experience of art as a tool for eco-social transformation.

## BIBLIOGRAFÍA

Adams, W. M. (UICN) y Jeanrenaud, S. J. (UICN) (2008) *Transición a la Sostenibilidad : hacia un Mundo Humanitario y Diverso*. Gland, Suiza: UICN. Disponible en: <https://portals.iucn.org/library/sites/library/files/documents/2008-017-Es.pdf>.

Adamson, J., Riechmann, J., Albelda, J., Velayos, C., Marín-Ruíz, C., Parreño, J. M., Sgaramella, C., Sánchez-León, N., Mattalía Rodríguez, L., Flys Junquera, C., Santiago Muiño, E., Carretero González, M. y González Reyes, L. (2018) *Humanidades Ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*. Madrid: Los libros de la Catarata.

Aiken, G. (2012) «Community Transitions to Low Carbon Futures in the Transition Towns Network (TTN)», *Geography Compass*, 6(2), pp. 89-99. doi: 10.1111/j.1749-8198.2011.00475.x.

Aiken, G. (2014) *The production, practice and potential of «community» in Edinburgh's Transition Town Network*. Durham University. doi: 10.1080/1331677X.2014.947132.

Albelda, J. (2007) «José albelda», *Fabrikart:arte, tecnología, industria, sociedad*, 7, 2(Naturaleza y paisaje), pp. 10-17.

Albelda, J. (2015) «Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza», en Raquejo, T. y Parreño, J. M. (eds.) *Arte y Ecología*. primera. Madrid: UNED, pp. 218-244.

Albelda, J. (2017) «Diálogos de la Transición Energética. Siempre fuimos 100% renovables y volveremos a serlo. La clave es en qué nivel», en *Conam Local Valencia. Las ciudades conectan naturalmente*. 1.ª ed. Valencia, pp. 1-11.

Albelda, J. (2017a) «El lugar de las artes visuales y las humanidades en procesos de transición ecosocial», en López del Rincón, D. y Manonelles Moner, L. (eds.) *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea*. Barcelona: Barcelona, edicions UB, pp. 87-107.

Albelda, J. (2017b) «La crisi ecològica i sistèmica», en *La crisi ecològica i el llenguatge artístic*. Pallars Jussà: Centre d'Art i Natura i Garsineu Edicions.

Albelda, J. y Saborit, J. (1997) *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Albelda, J. y Sánchez-León, N. (2017) «Building the transition: inter and transdisciplinary strategies from the humanities», en *Connecting with a low-carbon future conference*. Celebrada en 19-20 abril 2017, Stirling: University of Stirling.

Albelda, J. y Sgaramella, C. (2015) «Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico», *Ecozone*, 2, pp. 10-25.

Albelda, J., Sgaramella, C. y Sánchez-León, N. (2017) «Mediterráneo(s) en transición a la sostenibilidad. Carrícola, un estudio de caso.», en *Imaginar el Mediterráneo*. Celebrada en 22-23 septiembre 2017, Valencia: Insituto Valenciano de Arte Moderno.

Allen, P., Hinshelwood, E., Smith, F., Thomas, R. y Woods, S. (2014) *Culture Shift: how artists are responding to sustainability in Wales*. Disponible en: <http://www.emergence-uk.org/wp-content/uploads/CULTURE-SHIFT.pdf>.

Almenar-Asensio, R. (2016) *El ingreso mínimo garantizado: una propuesta innovadora para un tiempo político nuevo*. primera. Valencia: El Libro.

Almenar, R., Bono, E. y García, E. (2000) *La sostenibilidad del desarrollo: El caso valenciano*. Valencia: Universitat de València, Fundació Bancaixa.

Álvarez, V., Gallardo, J., Rocher, E., González, M., Oduber, R., Ferreiro, D. G., López, V., De Gredos, C. y Jongsma, D. (2018) *Código Prácticas para una cultura desde lo plural y lo rural. El Cubo Verde*.

Anderson, K. (2017) *The MooCoo Collective: Nithraid 2017*. Disponible en: <https://www.thestove.org/moo-coo/> (Accedido: 16 de mayo de 2018).

Anderson, K., Foster, K., Pacheco, R., Jones, A., Slater, D., Bonaventura, M., McQueen, L., Baker, M., Zygadlo, M., Gott, I., White, S., Smith, M., Soutar, L., Dewar, R., Powell, L. y Wheeler, K. (2015) *We live with water. 2065: life today in Dumfries River Town*. Dumfries. Disponible en: [http://www.thestove.org/wp-content/uploads/2015/12/wlww\\_booklet.pdf](http://www.thestove.org/wp-content/uploads/2015/12/wlww_booklet.pdf). (Accedido: 3 de agosto de 2016)

Archivo Documental de Artistas de Castilla y León (2012) *ADACYL » A Ua Crag, Archivo Documental de Artistas de Castilla y León*. Disponible en: [http://www.adacyl.org/category/a\\_ua\\_crag/](http://www.adacyl.org/category/a_ua_crag/) (Accedido: 8 de septiembre de 2017).

Arribas, F. (2015) «Arte, naturaleza y ecología», en Raquejo, T. y Parreño, J. M. (eds.) *Arte y Ecología*. primera. Madrid: UNED, pp. 191-216.

Arts Council England (2013) *10-year strategy alignment, Arts Council England*. Disponible en: <https://www.artscouncil.org.uk/about-ilfa/10-year-strategy-alignment> (Accedido: 23 de junio de 2018).

Ayuntamiento de Carrícola (2010a) *Biodivers 2015. Un art que dialogue amb la naturalesa, Biodivers 2010*. Disponible en: <https://biodivers2015.wordpress.com/biodivers-2010/> (Accedido: 1 de septiembre de 2017).

Ayuntamiento de Carrícola (2010b) *“El fardatxo”*. Carrícola. Disponible en: <http://www.carricola.es/ca/content/fardatxo-itineraris-biodivers>. (Accedido: 1 de septiembre de 2017).

Baker, M. (2015) *The Stove Network, We Live With Water*. Disponible en: <http://www.thestove.org/we-live-with-water/> (Accedido: 21 de junio de 2016).

Balaguer-Nuñez, L. (2015) «Sinergias entre las intervenciones artísticas en el territorio y la restauración ecológica: ámbitos para el encuentro», en Raquejo, T. y Parreño, J. M. (eds.) *Arte y Ecología*. 1º. Madrid: UNED, pp. 40-53.

Baxter, J. y Gittins, S. (2013) *Dundee Urban Orchard*. Disponible en: <https://dundeeurbanorchard.net/> (Accedido: 12 de marzo de 2017).

Baxter, J. y Gittins, S. (2015) *Sharing Not Hoarding, Shadow Work*. Disponible en: <http://dev.sharingnothoarding.org/koken/index.php?/show-info/2017/06/shadow-work/> (Accedido: 5 de junio de 2018).

Bayarri, M. y et. al. (2010) *Biodivers Carrícola: Espai d'ArtMediam- biental*. Picaña: Gráficas Vimar.

Beldad, I. (2017) *El Cubo Verde, una red de arte apegado a la tierra, El salto diario*. Disponible en: <https://www.elsalto-diario.com/arte/el-cubo-verde-una-red-de-arte-apegado-a-la-tierra> (Accedido: 21 de mayo de 2018).

Bellón, F. (2014) Carrícola, la prosperidad de la confianza, *Agroicultura Perinquiets*. Disponible en: <http://agroicultura.com/general/carricola-la-prosperidad-de-la-confianza/> (Accedido: 17 de septiembre de 2017).

Ben-Tovim, R. (2012) *The evolution and practice of the 'Transition Town Anywhere' activity, The evolution and practice of the 'Transition Town Anywhere' activity*. Disponible en: <https://www.transitionculture.org/2012/11/19/the-evolution-and-practice-of-the-transition-town-anywhere-activity/> (Accedido: 2 de abril de 2018).

Blacksmith Institute y Green Cross Switzerland (2013) *The worlds worst 2013: the top ten toxic threats*. Disponible en: <http://www.worstpolluted.org/docs/TopTenThreats2013.pdf> (Accedido: 21 de febrero de 2018).

Blanco, P. (2005) *Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa, Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Edicions de l'Eixample.

Blanco, P., a.f.r.i.k.a., Gruppe, Bourriaud, N., Crimp, d., de Certeau, Michel Deutsche, R., Felshin, N., Obrera, F., Foster, H., Kluge, A., Negt, O., Lippard, L. R., Plier, N. P., Reclaim the Streets Rosler, M., @Tmark y Schneider, F. (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Editado por P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, y M. Expósito. Salamanca: Universidad de Salamanca. Disponible en: <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/modos-de-hacer.doc>. (Accedido: 2 de abril de 2015).

Boulding, K. E. (1964) *The Meaning of the Twentieth Century: The Great Transition*. HarperCollins.

Boulding, K. E. (1966) «The Economics of the Coming Space-ship Earth», *Environmental Quality Issues in a Growing Economy*, pp. 3-14. doi: 10.4324/9781315064147.

Boyd, R. (2013) «Social Inertia in the face of Climate Change», *Humanity's Test*. Disponible en: <https://www.resilience.org/stories/2013-11-18/social-inertia-in-the-face-of-climate-change/>. (Accedido: 2 de junio de 2018).

Brangwyn, B. y Henfrey, T. (2013) *Transition Research Primer*. Disponible en: [http://www.transitionresearchnetwork.org/uploads/1/2/7/3/12737251/transition\\_research\\_primer.pdf](http://www.transitionresearchnetwork.org/uploads/1/2/7/3/12737251/transition_research_primer.pdf). (Accedido: 22 de abril de 2015).

Brangwyn, B. y Hopkins, R. (2008) *Transition Initiatives Primer*. 26. Totnes. Disponible en: <http://www.transitionpenwith.org.uk/files/TransitionInitiativesPrimer.pdf> (Accedido: 12 de enero de 2018).

Brangwyn, B., Hopkins, R., Mooser, R. (trad) y Monzón, Á. (trad) (2010) *Compendio de iniciativas de transición*. Olba: Ecohabitar. Disponible en: [http://movimientotransicion.pbworks.com/w/page/23759307/Compendio sobre la Transición](http://movimientotransicion.pbworks.com/w/page/23759307/Compendio%20sobre%20la%20Transicion). (Accedido: 22 de abril de 2015).

Calle, R. de la y Forriols, R. (2012) «Diálogos entre el arte y la naturaleza, convertida en paisaje: En torno al proyecto “Biodivers-Carrícola”», en *La investigación actual en bellas artes*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=582029> (Accedido: 7 de junio de 2018).

Campus habitat 5U (2010) *Biodivers Carrícola en contexto*. Valencia. Disponible en: <http://campushabitat5u.es/wp-content/uploads/2011/07/Biodivers-Carricola.pdf> (Accedido: 17 de septiembre de 2017).

Candela, I. (2007) *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza Forma.

Carson & Trotter (2017) *Financial Statements*. Dumfries. Disponible en: <http://www.thestove.org/wp-content/uploads/2017/11/The-Stove-Network-Limited-2017-Accounts.pdf>. (Accedido: 30 de abril de 2018).

Carson, S. H., Higgins, D. M. y Peterson, J. B. (2003) «Decreased Latent Inhibition is Associated with Increased Creative Achievement in High-functioning Individuals», *Journal of Personality and Social Psychology*, 85(3), pp. 499-506. doi: 10.1037/0022-3514.85.3.499.

Centeno González, N. (2016) «Scarpia, una experiencia de creación artística en el medio rural», *Anuario Fundación de Estudios Rurales*, pp. 269-275. Disponible en: [http://www.upa.es/upa/\\_depot/\\_uploadImágenes00/Scarpia.pdf](http://www.upa.es/upa/_depot/_uploadImágenes00/Scarpia.pdf) (Accedido: 8 de septiembre de 2017).

Centola, D., Becker, J., Brackbill, D. y Baronchelli, A. (2018) «Experimental evidence for tipping points in social convention.», *Science (New York, N.Y.)*. American Association for the Advancement of Science, 360(6393), pp. 1116-1119. doi: 10.1126/science.aas8827.

Chatterton, P. y Cutler, A. (2008) *The rocky road to a real transition: the transition towns movement and what it means for social change*. Leeds. Disponible en: <http://trapeze.clearerchannel.org/resources/rocky-road-a5-web.pdf> (Accedido: 2 de marzo de 2018).

Checa, R. (2016) *Paisajes Vinculados. Hacia nuevas perspectivas de Ecología y Restauración Ecológica en el Arte*. Madrid: Sección Departamental Historia del Arte III (Contemporánea) Fa-

cultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: [http://eprints.ucm.es/42094/1/Paisajes\\_vinculados](http://eprints.ucm.es/42094/1/Paisajes_vinculados). Raquel Checa.pdf. (Accedido: 12 de abril de 2018).

Chelleri, L. y del Río, J. (2017) «Transition in Spain: A First Assessment of Dimensions, Challenges and Opportunities for Transition Town Initiatives», en Henfrey, T., Maschkowski, G., y Penha-Lopes, G. (eds.) *Resilience, community action and societal transformation. People, Place, Practice, Power, Politics and Possibility in Transition*. Hampshire: Permanent publications, pp. 31-46. doi: 10.1038/nrmi-cro853.

Chen, Y. (2015) *El valor estético en el diseño del ecohabitat*. Tesis doctoral no publicada. Universidad Complutense de Madrid.

Collins, T. (2003) «Lyrical Expression, Critical Engagement, Transformative Action: An Introduction to Art and the Environment». Disponible en: <http://collinsandgoto.com/wp-content/uploads/2003/07/Lyrical-Expression.pdf> (Accedido: 8 de junio de 2013).

Comité para la conservación del ICOM (2014) *Declaration on Environmental Guidelines - ICOM-CC and IIC Declaration, M ICOM-CC*. Disponible en: <http://www.icom-cc.org/332/-icom-cc-documents/declaration-on-environmental-guidelines/> (Accedido: 14 de junio de 2018).

Connors, P. y Peter, M. (2011) «Transitioning communities: community, participation and the Transition Town movement», *Community Development Journal*, 46(4), pp. 558-572. doi: <https://doi.org/10.1093/cdj/bsq014>.

Consorcio de Residuos V5 - COR (2017) *Carrícola, modelo de sostenibilidad, Consorci per a la gestió de residus*. Disponible en: <https://www.consorciresidus.org/es/carricola-modelo-de-sostenibilidad/#quint> (Accedido: 7 de junio de 2018).

Corbetta, P. (2007) «Los paradigmas de la investigación social», en *Metodología y técnicas de investigación social*. (Edición r. Madrid: Editorial McGraw-Hill.

El Cubo Verde (2015) *El Cubo Verde – Red de proyectos y espacios de arte en el campo*. Disponible en: <https://elcuboverde.org/> (Accedido: 18 de mayo de 2018).

El Cubo Verde (2017) *Borrador de trabajo para la constitución del cubo verde*. [e-mail] a El Cubo Verde. [28, diciembre, 2017]

El Cubo Verde (2018) *Acta VI Encuentro de El Cubo verde*. VI. Madrid. [e-mail] a El Cubo Verde. [28, mayo, 2018]

Damasio, A. T. (1994) *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*. 2003.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Crítica.

Demos, T. (2013) «Contemporary Art and the Politics of Ecology», *Third Text*, 27(March 2015), pp. 1-9. doi: 10.1080/09528822.2013.753187.

Demos, T. J. (2009) «The Politics of Sustainability: Art and Ecology», *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, Barbican A, pp. 16-30. Disponible en: <http://sustainabilityparadox.commons.gc.cuny.edu/files/2010/09/Demos-Politics-of-Sustainability.pdf>. (Accedido: 9 de mayo de 2014).

DiClemente, C. C. (2003) *Addiction and change: How addictions develop and addicted people recover*. Nueva York: Guilford Press.

Domínguez, J. (2018) «Intersecciones entre arte y desarrollo sostenible. La contribución de la sociedad civil.», en *II Jornadas Sostenibilidad e Instituciones culturales. Impulsando una cultura sostenible*. Celebrada en 23-24 enero 2018, Valencia: La Nau Universitat de València.

Douglas, A. (2016a) «Context is half the work: developing doctoral research through arts practice in culture», en *Tiempos de transición. El lugar de las humanidades antes la crisis socio-ecológica global*. [Conferencia] 25 de noviembre, 2016, Valencia, Universitat Politècnica de València pp. 1-14. doi: <http://orcid.org/0000-0001-8145-7704>.

Douglas, A. (2016b) «Leading cultures of transition through arts practice», en *Tiempos de transición. El lugar de las humanidades antes la crisis socio-ecológica global*. [Conferencia] 30 de noviembre, 2016, Valencia: Universitat Politècnica de València p. 15. doi: <http://orcid.org/0000-0001-8145-7704>.

Douglas, A., Cartiere, C., Zebracki, M. y De los Reyes, J. (2016) «“Context is half the work”: developing doctoral research through arts practice in culture», en Cartiere, C. y Zebracki, M. (eds.) *The everyday practice of Public Art. Art space and social inclusion*. 1.<sup>a</sup> ed. New York: Routledge, pp. 141-157. doi: <http://orcid.org/0000-0001-8145-7704>.

Ecohabitar (2013) *Tiempos de Transición, 22 de febrero*. Disponible en: <http://www.ecohabitar.org/tempos-de-transicion/> (Accedido: 20 de febrero de 2018).

Escribano Pizarro, J. (2004) «La población de la tercera edad en la Vall d'Albaida: distribución y equipamientos», en *II Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida*. Onteniente. Disponible en: [https://www.academia.edu/3644726/La\\_población\\_de\\_la\\_tercera\\_edad\\_en\\_la\\_Vall\\_d\\_Albaida\\_distribución\\_y Equipamientos](https://www.academia.edu/3644726/La_población_de_la_tercera_edad_en_la_Vall_d_Albaida_distribución_y Equipamientos). (Accedido: 20 de abril de 2018).

Evers, K. (2010) *Cuando la materia se despierta*. primera. Uruguay: Katz.

Fajardo, L. A. (2005) «Aproximación a los fundamentos neurológicos de la metáfora», 18(Forma y Función), pp. 12-114. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?pi>

d=S0120-338X2005000100004%7B&%7Dscript=sci%7B\_%7Dart-text%7B&%7DtIng=es. (Accedido: 20 de marzo de 2016).

Fernandes-Jesus, M., Carvalho, A., Fernandes, L. y Bento, S. (2017) «Community engagement in the Transition movement: views and practices in Portuguese initiatives», *Routledge*, 22:12 (Local Environment), pp. 1546-1562. doi: 10.1080/13549839.2017.1379477. (Accedido: 3 de marzo de 2018).

Fernández-Pinto, I., López-Pérez, B. y Márquez, M. (2008) «Empatía : Medidas, teorías y aplicaciones en revisión», 24(1987), pp. 284-298.

Fernández Casadevante, J. L. (2015) «Un mundo nuevo en el corazón de las ciudades . Iniciativas comunitarias que anticipan nuevas formas de habitar lo urbano», *Papeles*, 130, pp. 143-152.

Filippetti, V. A., López, M. B. y Richaud, M. C. (2012) «Aproximación Neuropsicológica al Constructo de Empatía: Aspectos Cognitivos y Neuroanatómicos», *Cuadernos de Neuropsicología*, 6(1), pp. 63-83. Disponible en: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cnps/v6n1/a06.pdf>. (Accedido: 13 de julio de 2017).

Fisher, S. (2016) *Before the flood*. EE.UU. Disponible en: <http://channel.nationalgeographic.com/before-the-flood/>.

Fremantle, C. y Douglas, A. (2009) *The Artist as Leader Research Report, Performing arts*. Aberdeen: On The Edge Research, Gray's School of Art, The Robert Gordon University. doi: <http://orcid.org/0000-0001-8145-7704>.

Gablik, S. (1992) *The Reenchantment of Art*. New York: Thames and Hudson. Disponible en: [journal.org/uploads/file/2011\\_Volume\\_4/11\\_Squatting\\_my\\_Mind.pdf](http://journal.org/uploads/file/2011_Volume_4/11_Squatting_my_Mind.pdf).

García-Dory, F. (2009) *Inland | Home (ES), inland-art, agriculture and territory*. Disponible en: <http://inland.org/es/> (Accedido: 20 de septiembre de 2017).

García Cano, A. J. (2014) *Prácticas Artísticas Ecológicas Relativas al Agua en un Contexto de Cambio Climático. Estrategias y Procesos de Aprendizaje.*, Tesis Doctoral dirigida por Santos Sánchez-Guzmán, Eva y Rubio Marco, Salvador Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia. Disponible en: <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/39569> (Accedido: 20 de agosto de 2014).

García Cano, A. J. (2018) «Una experiencia enseñando Arte Ecológico en la Universidad de Washington-Tacoma (Washington, USA)», en *Humanidades ambientales: pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*. Celebrada en 3-6 julio 2018. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

García, E. (1999) *El trampolín faustico ciencia, mito y poder en el desarrollo sostenible*. Valencia: Tilde.

García, E. (2006) «El cambio social más allá de los límites al crecimiento: un nuevo referente para el realismo en la sociología ecológica», *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (27), pp. 1-24. Disponible en: <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/egarcia.pdf>.

Generalitat valenciana (2017) *Datos Generales | Carrícola - ARGOS, Portal de información Argos*. Disponible en: [http://www.argos.gva.es/bdmun/pls/argos\\_mun/DMEDB\\_MUNDATOSGENERALES.DibujaPagina?aNMunId=46086&aVLengua=c](http://www.argos.gva.es/bdmun/pls/argos_mun/DMEDB_MUNDATOSGENERALES.DibujaPagina?aNMunId=46086&aVLengua=c) (Accedido: 20 de junio de 2018).

Gloria, A. y Vega, M. (2003) «Metodos morfométricos para detectar diferencias estructurales entre cerebros», 37(4), pp. 255-261.

González Reyes, L. (2018) «Algunas ideas sobre cómo comunicar el colapso civilizatorio», en *Humanidades ambientales: pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*. Madrid: Los libros de la catarata, pp. 233-250.

Goodland, R., Daly, H., El Serafy, S. y von Droste, B. (1997) «De la economía del mundo vacío a la economía del mundo lleno», en *Medio ambiente y desarrollo sostenible; más allá del Informe Brundtland*. Madrid: Trotta, pp. 37-50.

Goodwin, K. (2017) *High street take-over: Dumfries aims to be the first community to buy back its town centre, The Herald Scotland*. Disponible en: [http://www.heraldsotland.com/news/16160120.High\\_street\\_take-over\\_\\_Dumfries\\_aims\\_to\\_be\\_the\\_first\\_community\\_to\\_buy\\_back\\_its\\_town\\_centre/#comments-anchor](http://www.heraldsotland.com/news/16160120.High_street_take-over__Dumfries_aims_to_be_the_first_community_to_buy_back_its_town_centre/#comments-anchor) (Accedido: 22 de junio de 2018).

Goto Collins, R. (2012) *Ecology and environmental art in public place talking tree: won't you take a minute and listen to the plight of nature?*, Doctoral thesis, OpenAIR@RGU The Open Access Institutional Repository at Robert Gordon University. Robert Gordon University. Disponible en: <http://collinsandgoto.com/wp-content/uploads/2012/04/Reiko-PHD-Thesis-Reiko-Goto.pdf> (Accedido: 28 de octubre de 2015).

Grossmann, M. y Creamer, E. (2016) «Assessing diversity and inclusivity within the Transition movement: an urban case study, Environmental Politics», *Environmental Politics*, 26(1), pp. 161-182. doi: 10.1080/09644016.2016.1232522.

Guattari, F. (1996) *Las tres ecologías*. Valencia: Pretextos.

Harrison, N. (2017) *Lecture at the Barn centre*. anchory, Celebrada en julio 2017. Reino Unido: Wooden Barn. Disponible en: <https://vimeo.com/243003841>.

Heim, W. (2008) *Evaluation Report DEFRA Climate Challenge Fund CCF9 Project code AE017 Greenhouse Britain . Losing Ground , Gaining Wisdom*. Disponible en: <http://greenhousebritain.greenmuseum.org/blog/wp-content/uploads/greenhouse-britain-evaluation-report-heim-public-v.pdf>.

Hogarth, J. y Thin-Smith, R. (2015) *Environmental Art Festival Scotland / Off Grid Report*. Galloway. Disponible en: <http://www.gsabiosphere.org.uk/wp-content/uploads/2015/11/Environmental-Art-Festival-Scotland-Report.pdf>. (Accedido: 22 de mayo de 2018)

Hopkins, R. (2008a) *El Manual de transición. De la dependencia del petróleo a la resiliencia local*. Disponible en: <http://unionursula.org/wp-content/uploads/2016/11/manual-de-la-transicion-rob-hopkins.pdf> (Accedido: 2 de mayo de 2017)

Hopkins, R. (2008b) «Translated from the Transition Handbook by Rob Hopkins», en *The Transition Handbook*. Disponible en: <http://www.ecohabitar.org/wp-content/uploads/2012/01/ElConceptoDeTransicion.pdf>. (Accedido: 22 de marzo de 2017)

Hopkins, R. (2015) *What does a successful artist look like at a time of global change ?* Disponible en: <https://transitionnetwork.org/news-and-blog/what-does-a-successful-artist-look-like-at-a-time-of-global-change/> (Accedido: 3 de marzo de 2018).

Hopkins, R. y Thomas, M. (2016) *The Essential Guide to Doing Transition*. 1.ª ed. Totnes: Transition Network. Disponible en: <https://transitionnetwork.org/wp-content/uploads/2016/09/The-Essential-Guide-to-Doing-Transition.pdf>. (Accedido: 22 de enero de 2018)

Huertas, C. y Corraliza, J. A. (2016) «Resistencias psicológicas en la percepción del cambio climático», *Papeles*, 136(De

relaciones ecosociales y cambio global), pp. 107-119. Disponible en: [http://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/revista\\_papeles/136/ResistenciaPsicologicasPercepcionCambioClimatico\\_C.Huertas\\_J.A.Corraliza.pdf](http://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/revista_papeles/136/ResistenciaPsicologicasPercepcionCambioClimatico_C.Huertas_J.A.Corraliza.pdf) (Accedido: 17 de julio de 2017).

Inglehart, R. y Klingeman, H. –Dieter (2000) «Genes, culture, democracy and happiness», en Diener, E. y Eunkook, M. S. (eds.) *Culture and Subjective Well-being*. MIT press, pp. 165-184. Disponible en: [https://books.google.co.uk/books?id=1A-2siA19hKYC&dq=Inglehart,+Ronald+n+Klingemann,+Hans+–Dieter+\(2000\):+“Genes,+culture,+democracy+and+happiness”,&l-r=&hl=es&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.co.uk/books?id=1A-2siA19hKYC&dq=Inglehart,+Ronald+n+Klingemann,+Hans+–Dieter+(2000):+“Genes,+culture,+democracy+and+happiness”,&l-r=&hl=es&source=gbs_navlinks_s). (Accedido: 7 de junio de 2017).

Instituto de Transición Rompe el Círculo (2015) *Móstoles en transición 2015*. Móstoles. Disponible en: <https://institutodetransicion.rompeelcirculo.org/> (Accedido: 17 de abril de 2018).

International Council of Museums (2013) *Código de Deontología del ICOM para los Museos*. 21. Seul. Disponible en: [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Codes/code\\_ethics2013\\_es.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_es.pdf). (Accedido: 7 de mayo de 2018).

International Institute for Applied Systems Analysis (2017) *The art of systems analysis. How can artist support transformations to sustainability?* Laxenburg. Disponible en: [http://www.iiasa.ac.at/web/home/about/scarts/ScienceArt\\_Brochure\\_A4\\_28pages\\_singlepages\\_web.pdf](http://www.iiasa.ac.at/web/home/about/scarts/ScienceArt_Brochure_A4_28pages_singlepages_web.pdf). (Accedido: 14 de mayo de 2018)

Jiménez-Ambríz, M. G., Izal, M. y Montorio-Ruiz, I. (2012) «Psychological and Social Factors that Promote Positive Adaptation to Stress and Adversity in the Adult Life Cycle», *Journal of Happiness Studies*, 13(5), pp. 833-848. doi: 10.1007/s10902-011-9294-2.

Julie's Bicycle (2010) *Julie's Bicycle | TippingPoint Commissions, TippingPoint Commissions*. Disponible en: <https://www.juliesbicycle.com/tippingpoint-commissions> (Accedido: 3 de abril de 2018). (Accedido: 14 de febrero de 2018)

Julie's Bicycle (2010) *Long horizons. An Exploration of Art+ Climate Change*. Londres. Disponible en: [www.britishcouncil.org/longhorizons](http://www.britishcouncil.org/longhorizons). (Accedido: 4 de enero de 2018)

Julie's Bicycle (2017) *Sustaining Great Art*. Manchester. Disponible en: [https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Sustaining\\_Great\\_Art\\_report\\_2016-17.pdf](https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Sustaining_Great_Art_report_2016-17.pdf). (Accedido: 14 de junio de 2018)

Kaprow, A. (2003) *Essays on the blurring of art and life*. Expanded e. Editado por J. Kelley. Berkeley: University Press Group Ltd. Disponible en: [https://monoskop.org/images/3/36/Kaprow\\_Allan\\_Essays\\_on\\_the\\_Blurring\\_of\\_Art\\_and\\_Life\\_with\\_Impurity\\_Experimental\\_Art\\_The\\_Meaning\\_of\\_Life\\_missing.pdf](https://monoskop.org/images/3/36/Kaprow_Allan_Essays_on_the_Blurring_of_Art_and_Life_with_Impurity_Experimental_Art_The_Meaning_of_Life_missing.pdf).

Lacy, S. (1994) *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Editado por S. Lacy. Seattle: Bay Press.

Lacy, S. (1995) «Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art», en Lacy, S. (ed.) *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, U.S., pp. 172-184.

Lacy, S. (2013) *Imperfect art: working in public. A Case Study of the Oakland Projects (1991–2001)*. Tesis doctoral sin publicar. Robert Gordon University.

Latouche, S. (2009) *La apuesta por el decrecimiento: ¿cómo salir del imaginario dominante?* Icaria.

Leff, E. (2004) *Saber ambiental. Sustentabilidad, racionalidad, complejidad, poder*. cuarta. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Liddle, T. (2010) *Your Local Guardian, Tooting Trashcatchers' Carnival «surpasses expectations»*. Disponible en: [http://www.yourlocalguardian.co.uk/news/8254801.Eco\\_carnival\\_brings\\_community\\_together/](http://www.yourlocalguardian.co.uk/news/8254801.Eco_carnival_brings_community_together/) (Accedido: 4 de abril de 2018).

Lintott, S. (2007) «Ethically Evaluating Land Art: Is It Worth It?», *Ethics, Place & Environment*, 10(3), pp. 263-277. doi: 10.1080/13668790701567002.

Linz, M., Riechmann, J. y Sempere, J. (2007a) *Sobre suficiencia y vida buena. segunda, Vivir (bien) con menos. Sobre suficiencia y sostenibilidad*. segunda. Barcelona: Icaria. Disponible en: [http://www.istas.ccoo.es/descargas/SUFICIENCIA\\_Y\\_VIDA\\_BUENA\\_Manfred\\_Linz.pdf](http://www.istas.ccoo.es/descargas/SUFICIENCIA_Y_VIDA_BUENA_Manfred_Linz.pdf) (Accedido: 20 de julio de 2013).

Linz, M., Riechmann, J. y Sempere, J. (2007b) *Vivir (bien) con menos*. Icaria.

Lippard, L. R. (2001) «Mirando alrededor dónde estamos y dónde podríamos estar», en Blanco, P. (ed.) *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 51-72. Disponible en: [http://estrategiadepertenencia.interferencia-co.net/lippard\\_mirando\\_al\\_rededor.pdf](http://estrategiadepertenencia.interferencia-co.net/lippard_mirando_al_rededor.pdf).

Longhurst, N. (2016) *Trashcatchers Carnival, Transformative Social Innovation Theory*. Disponible en: <http://www.transit-socialinnovation.eu/sii/ctp/trashcatchers-carnival> (Accedido: 27 de junio de 2018).

López, J. (2013) «Francisco Mora "Aprender y memorizar moldea nuestro cerebro"», *El Mundo*. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/ciencia/Francisco-Mora/32693>.

Management, C. I. of W. and E. (2009) *Policy Position Statement. Arts and the Environment*. Reino Unido. Disponible

en: <http://www.ciwem.org/wp-content/uploads/2016/04/Arts-and-the-Environment.pdf>.

Marín, C. (2010) *Arte, naturaleza y Sostenibilidad. Hacia un método de análisis de las actividades artísticas desde la Ecología*. Trabajo Final de Master sin publicar. Universidad del País Vasco.

Marín Ruíz, C. (2015) *Arte Medioambiental y Ecología,. Paradigmas de comprensión, interpretación y valoración de las relaciones entre arte y ecología*. Tesis doctoral sin publicar. Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

Martín Rodríguez, A. (2016) «El arte surca los pueblos», *Cultura El País*, 23 agosto. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2016/08/23/actualidad/1471977038\\_880364.html](https://elpais.com/cultura/2016/08/23/actualidad/1471977038_880364.html). (Accedido: 2 de enero de 2018).

Martinell, A. (2018) «La dimensión cultural en los objetivos de desarrollo sostenible», en *II Jornadas Sostenibilidad e Instituciones culturales. Impulsando una cultura sostenible*. Celebrada en 23-24 de enero 2018. Valencia: La Nau Universitat de València. Disponible en: <http://reds-sdsn.es/ii-jornadas-sostenibilidad-e-instituciones-culturales-impulsando-una-gestion-cultural-mas-sostenible>.

Martínez Arroyo, E. (2016) «Cabanyal Portes Obertes : se acabó, ¿y ahora qué? Prácticas artísticas políticas y colaborativas en la ciudad», *Ágora*, 3(5), pp. 143-154. Disponible en: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/6> doi: <http://dx.doi.org/10.6035/Kult-ur.2016.3.5.6> -. (Accedido: 2 de junio de 2018).

Mauger, D. (2014) *2014 February » Transition Culture, Your step up moments: Dave Mauger of Transition Town Tooting*. Disponible en: <https://www.transitionculture.org/2014/02/> (Accedido: 4 de abril de 2018).



Maulén, P. (2016) «Museo Mausoleo - Cementerio de Arte de Morille ¿ Una nueva tipología de museo?», *Sophia Austral*, 17, pp. 1-14. Disponible en: [www.sophiaaustral.cl/index.php/showpiaaustral/article/download/29/35/](http://www.sophiaaustral.cl/index.php/showpiaaustral/article/download/29/35/).

Mies, M. y Shiva, V. (1998) *La praxis del ecofeminismo*. Barcelona: Icaria.

Muñoz Gómez, F. (2018) «Medir, evaluar y mejorar nuestra huella ecológica», *Conectando audiencias*, Celebrada en 23-24 de enero 2018. Valencia: La Nau Universitat de València.

MUSAC (2017) *MUSAC, HYBRIS. Una posible aproximación ecoestética*. Disponible en: <http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=6301> (Accedido: 20 de enero de 2018).

Neal, L. (2010) *Trashcatchers' Carnival, Transition Town Tooting*. Disponible en: <http://www.lucyneal.co.uk/#/trashcatchers-carnival/4565994824> (Accedido: 2 de abril de 2018).

Neal, L. (2012) *Transition Town Tooting: Tooting Transition Shop, Tooting Transition Shop*. Disponible en: <http://transition-towntooting.blogspot.com.es/p/tooting-transition-shop.html> (Accedido: 2 de abril de 2018).

Neal, L. (2015) *Playing for Time. Making art as if the world mattered*. 1.ª ed. Londres: Oberon books.

Novo, M. (2009) «Ciencia y arte : el abrazo necesario», *Papeles*, pp. 103-114. Disponible en: [http://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/PDF Papeles/107/Ciencia\\_y\\_arte.pdf](http://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/PDF Papeles/107/Ciencia_y_arte.pdf).

Ordoñez de Tena, B., González de Molina Soler, A., Tomé, I., Pérez Cossio, P., Muñoz, E. y Jenn, D. (2012) *Stop rodando el cambio*. [video en línea] España y Francia. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hGqpf3RX0Ik>. (Accedido: 15 octubre 2014).

Parreño, J. M. (2018) «Las artes del cambio», en *Humanidades ambientales: pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*. Madrid: La Catarata ediciones, pp. 109-124.

Parreño, J. M., Grego-Matos, J. M. y Arribas, F. (2006) *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza 1968-2006*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.

Peche, R. (2018) «Mutaciones Plásticas», en *Congreso Internacional de Humanidades Ambientales. Relatos, Mitos y Artes para el Cambio*. Celebrada en 3-6 julio 2018, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. Disponible en: <http://www.institutofranklin.net/eventos-franklin/congreso-internacional-humanidades-ambientales/>.

Peck, S. M. (1998) *The Different Drum: Community Making and Peace*. segunda. Nueva York: Simon & Schuster.

Prieto, P. A. y García Olivares, A. (2017) «Diálogo hacia una transición energética.», en *Conama local Valencia Las ciudades conectan naturalmente*. Celebrada en 28 noviembre 2017, Valencia: Las Naves.

Prochaska, J. O., Di Clemente, C. y Norcross, J. C. (1994) «Cómo cambia la gente. Aplicaciones en los comportamientos adictivos», *Revista de Toxicomanías*, (1), pp. 3-14.

Puig, F. (2016) *Usted no se lo cree, 12/10/2016*. Disponible en: <https://ustednoselocree.com/2016/10/12/cambio-climatico-y-colapso-civilizatorio-hasta-que-punto-poria-ser-inminente/> (Accedido: 13 de marzo de 2017).

Punset, E. (2007) *El viaje al amor. Las nuevas claves científicas*. Barcelona: Destino.

Putnam, R. D. (2000) *Bowling alone: the collapse and revival of American community*. Editado por Simon and Schuster. Nueva York: Touchstone.

Radio Ontinyent (2018) *Carrícola renovarà l'enllumenat públic amb ajuts d'un programa de l'IVACE per reduir la factura energètica, Radio Ontinyent.com*. Disponible en: <http://www.radioontinyent.com/ampliada.php?id=19781> (Accedido: 20 de junio de 2018).

Raquejo, T. (2015) «La ficción en la construcción de la consciencia ecológica: correspondencia entre las dinámicas psíquicas y el planeta Tierra», en Raquejo, T. y Parreño, J. M. (eds.) *Arte y Ecología*. primera. Madrid: UNED, pp. 57-92.

Raskin, P., Banuri, T., Gallopín, G., Gutman, P., Hammond, A., Kates, R. y Swart, R. (2006) *La gran transición: La promesa y la atracción del futuro*. Santiago de Chile: Naciones Unidas. Disponible en: [http://greattransition.org/documents/Great\\_TransitionsSPANISH.pdf](http://greattransition.org/documents/Great_TransitionsSPANISH.pdf) (Accedido: 20 de enero de 2018).

Red Española para el Desarrollo Sostenible (2017) «I Jornadas de sostenibilidad e instituciones culturales». Celebrada en 4-5 abril 2017, Madrid: La casa encendida.

Red Transibérica de espacios culturales independientes (2013) *Red Transibérica de espacios culturales independientes*. Disponible en: <http://www.transiberica.org/red> (Accedido: 21 de mayo de 2018).

Riechmann, J. (2004) *Gente que no quiere viajar a Marte. Ensayos sobre ecología, ética y autolimitación*. Los libros de la catarata.

Riechmann, J. (2005a) «¿Cómo cambiar hacia socieda-

des sostenibles?», *Isegoría*, 32, pp. 95-117. doi: <https://doi.org/10.3989/isegoria.2005.i32.459>.

Riechmann, J. (2005b) *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. 2ª. La Catarata ediciones.

Riechmann, J. (2011) *¿Cómo vivir?* Madrid: Los libros de la catarata.

Riechmann, J. (2013) *Fracasar mejor (fragmentos, interrogantes, notas, protopoemas y reflexiones)*. 1ª. Zaragoza: Olifante ediciones de Poesía. Disponible en: <https://ep00.epimg.net/descargables/2014/08/28/78ecf365dfa7c2d-5f0aa000891df590c.pdf?rel=mas> (Accedido: 31 de agosto de 2017).

Riechmann, J. (2014) *Moderar Extremistán. Sobre el futuro del capitalismo en la crisis civilizatoria*. primera. Madrid: Díaz & Pons.

Riechmann, J. (2015) *Transición o colapso*. Valencia: AMA Soluciones al cambio climático. Celebrada en 12 enero 2015. Valencia: La Nau, Universitat de València. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DwtVdPPnfrQ>.

del Río, J. (2009) *De la idea a la acción. Aprendiendo del movimiento de transición*. Trabajo Final de Master. Universitat Politècnica de Catalunya. Disponible en: [http://www.reddetransicion.org/wp-content/uploads/2014/02/De-la-idea-a-la-acci%C3%B3n.-Aprendiendo-del-movimiento-Transition-Towns\\_Juan-del-R%C3%ADO\\_2009.pdf](http://www.reddetransicion.org/wp-content/uploads/2014/02/De-la-idea-a-la-acci%C3%B3n.-Aprendiendo-del-movimiento-Transition-Towns_Juan-del-R%C3%ADO_2009.pdf) Rojo Mas, M. E. (2015) «Creaciones valencianas y ecología: El espacio de arte medioambiental “ Biodivers Carrícola “», 31(5), pp. 790-813. Disponible en: <http://ieac.redalyc.org/articulo.oa?id=31045570045>. (Accedido: 20 de octubre de 2017).

Romer, C. y Richens, F. (2016) *BP to end Tate sponsorship deal, Arts Professional*. Disponible en: <https://www.artsprofessional.co.uk/news/bp-end-tate-sponsorship-deal> (Accedido: 26 de mayo de 2018).

Royzman, E. B. y Rozin, P. (2006) «Limits of symhedonia: the differential role of prior emotional attachment in sympathy and sympathetic joy.», *Emotion (Washington, D.C.)*, 6(1), pp. 82-93. doi: 10.1037/1528-3542.6.1.82. Disponible en: <https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/web.sas.upenn.edu/dist/7/206/files/2016/09/symhedoniaEmot06-1u2gha2.pdf> (Accedido: 20 de agosto de 2017).

Ruiz, C. M. (2014) «Arte medioambiental y ecología. Elementos para una reflexión crítica», *Arte y políticas de identidad*, 10-11, pp. 35-54. Disponible en: <http://revistas.um.es/api> (Accedido: 7 de abril de 2018).

Ruth, P. (2016) *Reprenem el camí, El forn de Carrícola*. Disponible en: <https://elfordecarricola.wordpress.com/2016/08/30/reprenem-el-cami/> (Accedido: 10 de junio de 2018).

Samett, G. (2010) *Trashcatchers' Carnival Tooting Second Workshop - YouTube*. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=17&v=oCM3cTKo3Uw](https://www.youtube.com/watch?time_continue=17&v=oCM3cTKo3Uw) (Accedido: 5 de abril de 2018).

Sánchez-León, N. (2013) *Arte Público de enfoque ecológico. Análisis de resultados según Suzanne Lazy. Producción propia como artista experimentador, informador, analista y activista*. Trabajo final de master. UPV. Disponible en <http://hdl.handle.net/10251/35686>.

Sánchez-León, N. (2018) «El papel del arte en la transición ecosocial: casos anglosajones y españoles», en Humanidades

ambientales: pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba. Madrid: Los Libros de la Catarata, pp. 147-163.

Sánchez-León, N. (2018) «Un antes y un después del pueblo», *Soberanía alimentaria biodiversidad y culturas*, p. 12. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1016/j.asw.2013.04.001>[http://journals.cambridge.org/abstract\\_S0140525X00005756](http://journals.cambridge.org/abstract_S0140525X00005756)<http://www.br-ie.org/pub/index.php/rbie/article/view/1293><http://www-psych.nmsu.edu/~pfoltz/reprints/Edmedia99.html><http://urd>.

Sánchez-León, N. y Albelda, J. (2015) «Proyectos coparticipativos de educación ambiental en el ámbito de la docencia artística universitaria: AULA-R», en *V Congreso Internacional de Educación Ambiental*. Celebrada en 12-15 marzo 2015. Madrid: Asociación Española de Educación Ambiental, pp. 580-589.

Scotti, A. (2008) «Tiempos de Transición», *Ecohabitar*, 19, pp. 40-43. Disponible en: [http://www.reddetransicion.org/wp-content/uploads/2014/02/Tiempos-de-transición\\_Antonio-Scotti\\_2008.pdf](http://www.reddetransicion.org/wp-content/uploads/2014/02/Tiempos-de-transición_Antonio-Scotti_2008.pdf).

Sennet, R. (2012) *Juntos. Rituales, placeres, y política de cooperación*. Barcelona: Anagrama.

Sevillano Triguero, V. (2007) *Empatía y cognición social en la preocupación por el medio ambiente. Tesis doctoral sin publicar*. Universidad Complutense de Madrid.

Shellenberger, M. y Nordahus, T. (2006) «FAQ: Post-environmentalism», en Andrews, M. (ed.) *Land Art, a cultural ecology handbook*. London: The Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures & Commerce, London, in partnership with Arts Council England, pp. 196-199.

Slovic, P. (2007) «“If I look at the mass I will never act”: Psychic numbing and genocide», *Judgment and Decision Making*, 2(2), pp. 79-95. Disponible en: <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/22076/580.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Accedido: 17 de julio de 2017).

Slovic, S. y Slovic, P. (2005) «Numbers and nerves: Toward an affective apprehension of environmental risk», *Whole Terrain. Reflective Environmental Practice*, 13(Risk), pp. 14-18. doi: 10.4324/9781849776677.

Soler Vaya, F. y San Martín González, E. (2017) «La promoción del turismo rural a través del trail running: el caso de Carrícola en la comarca de La Vall d'Albaida (España)», *Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 15, pp. 49-69. Disponible en: <http://www.pasosonline.org/Publicados/15117/PASOS51.pdf#page=49>. (Accedido: 1 de junio de 2018).

Steffen, W., Grinevald, J., Crutzen, P. y McNeill, J. (2011) «The Anthropocene: conceptual and historical perspectives», *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 369(1938), pp. 842-867. doi: 10.1098/rsta.2010.0327.

Svendsen, Z., Neal, L. y Town, T. (2009) *Rehearsing for a climate-changed future: practising not preaching for environmental accountability*.

Taibo, C. (2011) *En defensa del decrecimiento. Sobre capitalismo, crisis y barbarie*. cuarta. Madrid: Los libros de la catarata.

The Chartered Institution of Water and environmental management, (CIWEM) (2012) *WE ASSERT! WE ASSERT! The Manifesto of CIWEM's Arts and Environment Network (AEN)*.

Londres. Disponible en: <http://www.ciwem.org/wp-content/uploads/2016/03/WE-ASSERT-FINAL.compressed.pdf>.

The Stove (2015) *The Stove Network*. Disponible en: <https://www.thestove.org/> (Accedido: 17 de abril de 2016).

The Stove network (2016) *We live with water*. Dumfries.

The Stove Network (2015) *Artistic Policy, Bringing Proposals to The Stove Network*. Disponible en: <https://www.thestove.org/artistic-policy/> (Accedido: 21 de junio de 2018).

The Stove Network (2018) *The Stove Network full press pack*. Dumfries. Disponible en: <http://www.thestove.org/wp-content/uploads/2014/10/The-Stove-Network-Full-Press-Pack.pdf>.

Thorne, M. (2010) *Tooting's Trashcatchers Carnival a Huge Success* » *Transition Culture, Tooting's Trashcatchers Carnival a Huge Success*. Disponible en: <https://www.transitionculture.org/2010/07/05/tootings-trashcatchers-carnival-a-huge-success/> (Accedido: 2 de abril de 2018).

Transition Network (2010) *Transition as a Pattern Language: Arts and Creativity* » *Transition Culture, Transition as a Pattern Language: Arts and Creativity*. Disponible en: <https://www.transitionculture.org/2010/09/24/transition-as-a-pattern-language-arts-and-creativity/> (Accedido: 3 de abril de 2018).

Transition Network (2018) *Purpose*. Disponible en: <http://transitionnetwork.org/about-the-movement/the-charity-purpose/> (Accedido: 3 de marzo de 2018).

Transition Research Network (sin fecha) *Research Protocol - For Researchers wanting to work with Transition Initiatives, Transition Research Network*. Disponible en: [354](http://www.transi-</a></p></div><div data-bbox=)

tionresearchnetwork.org/guidelines-for-researchers.html (Accedido: 29 de junio de 2018).

Transition Town Tooting (2010a) *Trashcatchers' Carnival in Tooting, Project Phakama & Emergency Exit Arts ably assisted by TTT*. Disponible en: <http://trashcatchers.blogspot.com.es/> (Accedido: 3 de abril de 2018).

Transition Town Tooting (2010b) *TTT Method.mov*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pNrTiAsUceM> (Accedido: 5 de abril de 2018).

Turiel, A. (2017) *The crash oil, 1 marzo 2017*. Disponible en: <http://crashoil.blogspot.com.es/> (Accedido: 13 de marzo de 2017).

Turiel, A., González, L., Riechmann, J., Serrano, A., Prieto, P., de Castro, C., Nieto, J. y García Casals, X. (2017) «FORO TRANSICIONES», en *Debate Hills Group*. Celebrada en 2017. Madrid: FUHEM.

Turner, V. (1988) *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Editado por B. García, Rios. Madrid: Taurus.

UICN, Congreso Mundial de la Naturaleza, Naturaleza, C. M. de la y UICN (2012) *Un análisis del impacto de las resoluciones de la UICN en los esfuerzos internacionales de conservación*. Gland, Suiza. Disponible en: <https://portals.iucn.org/library/efiles/edocs/2012-007-Es.pdf>.

Ukeles, M. L. (1969) «FOR MAINTENANCE ART 1969 ! Proposal for an exhibition " CARE "». Disponible en: <https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifiesto-for-maintenance-art-1969> (Accedido: 5 de febrero de 2016).

Velayos, C. (2008) *Ética y cambio climático*. 1ª. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Velazquez, L., Munguia, N., Platt, A. y Taddei, J. (2006) «Sustainable university: what can be the matter?», *Journal of Cleaner Production*, 14(9-11), pp. 810-819. doi: 10.1016/j.jclepro.2005.12.008.

World Population Review (2017) *Dundee Population*. Disponible en: <http://worldpopulationreview.com/> (Accedido: 2 de junio de 2018).

Your Local Guardian (2010) *Envrionmental achievement in Wandsworth rewarded | Your Local Guardian, Environmental achievement in Wandsworth rewarded*. Disponible en: [http://www.yourlocalguardian.co.uk/news/wandsworth-news/5006013.Envrionmental\\_achievement\\_rewarded/](http://www.yourlocalguardian.co.uk/news/wandsworth-news/5006013.Envrionmental_achievement_rewarded/) (Accedido: 4 de abril de 2018).

Zarzuela-Aragón, J. (2009) «El Movimiento de Transición», *El ecologista*, 61. Disponible en: <http://www.ecologistasenaccion.org/article20348.html>. (Accedido: 5 de diciembre de 2017).

## ÍNDICE DE FIGURAS E IMÁGENES

### CAPÍTULO 1

**Tabla 1.** Fuente: *The Transition Handbook by Rob Hopkins* (Hopkins, 2008b).

Imagen 1. Mapa de las iniciativas locales de transición en España de 2008 a 2014. Fuente: *Red de transición española*. <http://www.reddetransicion.org/se-buscan-iniciativas-nuevas-de-transicion/>

**Imagen 2.** Esquema de la exposición *Hybris. Una posible aproximación ecoestética*. Fuente: diseñado por Blanca de la Torre y Jaume Marco para MUSAC.

**Imagen 3.** «Grados de compromiso imaginario como una serie de círculos concéntricos, cada uno representa una forma de interacción entre la realización y la espectacularización» Fuente: elaboración propia desde (Lacy, 1995, p. 179).

**Imagen 4.** Continuo de roles no fijos para activistas artísticos fluctuando entre la expresión pública y la privada. Fuente: elaboración propia desde (Lacy, 1995, p. 175)

**Imagen 5.** Representación gráfica de los modos de hacer del artista en el arte ecológico-social. Fuente: Goto y Collins (2003)

**Figura 1.** Representación gráfica de los modos de hacer del artista enfocado hacia la transición. El área central más oscura es la que trata de explorar el presente estudio. Fuente: elaboración propia.

### CAPÍTULO 2

**Tabla 2.** Casos de estudio y adecuación a criterios de selección. Fuente: la autora

**Tabla 3.** Casos de estudio y características principales. Fuente: la autora

Imagen 6. Huerto vertical en el Centro de Educación Infantil y primaria José M<sup>a</sup> Pereda, Torrelavega, (Cantabria). Fuente: Torrelavega y comarca en transición.

**Imágenes 7, 8 y 9.** *La buidor de l'abundància*. Fuente: GenT.

**Imágenes 10 a 12.** Distintas obras ubicadas en el espacio urbano que expresan visiones del futuro de la ciudad. Fuente: ITRC

**Imágenes 13-18.** Fragmentos seleccionados del video *Carril bici de la transición*. Fuente: Granollers en transició y Granollers Pedala.

**Imagen 19.** Festival Arcu Atlántico de Gijón con presencia de la Red El Cubo Verde en 2016 en Gijón. Fuente: Diseño de Virginia López Fernández, 2016.

**Imágenes 20, 21 y 22.** Fragmentos del video promocional de la Recicreativa donde se puede ver el espacio. Fuente: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=chTyH7JlhGQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=chTyH7JlhGQ)

**Imágenes 23 y 24.** Pallets decorados colaborativamente para la acción reivindicativa. Fuente: Butroi en Transición.

### CAPÍTULO 3

**Figura 2.** Gráficos de sectores con distribución de importancia otorgada al arte en iniciativas de transición españolas. Fuente: elaboración propia.

**Tabla 4.** Proyectos artísticos realizados por cada iniciativa de transición española. Fuente: recopilación de la autora.

**Figura 3.** Distribución de la participación del público clasificada en categorías de participación de Lacy en iniciativas de transición

españolas. Fuente: elaboración propia.

**Figura 4.** Figura 4. Gráfico de barras con funciones detectadas dentro del MCT. Fuente: elaboración propia.

**Imagen 25.** Cartel del VII festival de La noche con alma. Fuente: Ayuntamiento de Almórcita

**Imagen 26.** Mural *Almórcita*: trabajo colaborativo realizado durante el campo de trabajo en 2009. Fuente: Fotografía de la autora 2017.

**Imágenes 27 y 28.** Detalles del mural colaborativo realizado durante el campo de trabajo en 2009. Fuente: fotografías de la autora 2017.

**Imagen 29.** Mural con vista general del pueblo y poesía. Fuente: fotografía de la autora, 2017

**Imagen 30.** Mural homenaje a la mujer rural. Fuente: Sergio Pineda 2018.

**Imagen 31.** Una de las diez poesías que jalonan las paredes de Almórcita. Fuente: fotografía de la autora, 2017.

**Imágenes 32 y 33.** Escultura Árbol de la música con instrumentos musicales en Almórcita y su equivalente en el bosque de Grizedale llamado *Clockwork Forest (bosque de mecanismos)*. Fuente: Fotografías de la autora, 2017 y 2016 respectivamente.

**Imagen 34.** El candil más grande del mundo. Fuente: Fotografía de la autora 2017.

**Imagen 35.** Cartel del festival de la Noche de los Candiles. Fuente: Ayuntamiento de Almórcita.

**Imagen 36.** Coe en Almouseum. Fuente: Fotografía de la autora 2017.

**Imagen 37.** Fragmento extraído del video de Almouseum

**Imagen 38.** Fragmento extraído del video de Almouseum realizado por Coe con imágenes de Ana Morales Ibáñez. Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=bdUOKLxj8is>

**Imágenes 39, 40 y 41.** El exterior e interior del domo. Fuente: Fotografías de la autora, 2017

**Tabla 5.** Funciones del arte identificadas por Pineda y Coe en el caso de Almórcita. Fuente: elaboración propia.

**Imagen 42.** Billeto de la libra de Totnes con David Bowie. Fuente: (Hopkins y Thomas, 2016, p. 39)

**Imagen 43.** Cartel anunciando algunos de los talleres de: música con instrumentos reciclados, creación de complementos y figuras para el carnaval, teatro y cuentacuentos. Fuente: (Transition Town Tooting, 2010a) <http://trashcatchers.blogspot.com.es/2009/>

**Imagen 44.** Extracto del folleto realizado por *Transition Town Tooting* para atraer a *carnivalistas*, voluntarios, donantes y colaboradores. Fuente: (Transition Town Tooting, 2010a) <http://trashcatchers.blogspot.com.es/2010/01/>

**Imagen 45.** Noticia en el periódico del 20 de mayo de 2010 local *Wandsworth Guardian* Fuente: (Transition Town Tooting, 2010a) <http://trashcatchers.blogspot.com.es/2010/05/green-guardian-covers-trashcatchers.html>

**Imagen 46.** Extracto del segundo folleto lanzado en mayo desde *Transition Town Tooting* en preparación del Carnaval. Fuente: (Transition Town Tooting, 2010a) <http://trashcatchers.blogspot.com.es/2010/06/>

**Imagen 47.** Cartel preparatorio de *Tooting Trashcatchers' Carnival*. Fuente: (Transition Town Tooting, 2010a) <http://trashcatchers.blogspot.com.es/2010/07/>

**Imagen 48.** El pájaro Sankofa durante el desfile de carnaval en Tooting. Fuente: Fotografías de Rachel Wheeley.

**Imágenes 49 y 50.** La Lady of Tooting y El gigante y durante el

desfile de carnaval. Fuente: Fotografías de Rachel Wheeley.

**Imagen 51.** El club de natación Lido de Tooting. Fuente: Fotografías de Rachel Wheeley.

**Imagen 52.** La tortuga del carnaval de Tooting. Foto: Rachel Wheeley

**Tabla 6.** Funciones del arte identificadas por la autora. Fuente: elaboración propia.

## CAPÍTULO 4

**Imagen 53.** Proyecto Submerge. Fuente: The Stove, 2015.

**Imagen 54.** Distribución de nuevos usos del suelo propuesta por We Live With Water para Dumfries. Fuente: The Stove 2016.

**Imagen 55.** La carrera en el Nith a su paso por la meta de Mill Green, en el corazón de Dumfries. Fuente: Kirstin McEwan, 2016.

**Imagen 56.** *La Salty Coo* procesionada por las calles de Dumfries hasta la meta en Mill Green. Fuente: Kirstin McEwan 2016.

**Imagen 57.** Parte del desfile de la *Salty Coo* en 2016. Fuente: Kirstin McEwan 2016.

**Imagen 58.** La *Salty Coo* en el desfile vikingo por las calles de Dumfries hasta la meta en Mill Green. 2017. Fuente: Kirstin McEwan, 2017

**Imagen 59.** Colectivo de payasos MooCoo liderando la procesión de la vaca salada en Nithraid 2017. Fuente: Kirstin McEwan, 2017.

**Imagen 60.** Performance en Mill Green a la llegada de la *Salty Coo*. Fuente: Colin Tennant, 2015

**Imágenes 61 y 62.** Inmersión de la *Salty Coo* en el Nith a cargo de la tripulación ganadora. Fuente: Colin Tennant, 2015

**Tabla 7.** Funciones del arte identificadas por la autora. Fuente: elaboración propia.

**Imagen 63.** Los dragones de la justicia social y ambiental. Fuente: Fotografía de Jonathan Baxter, 2016.

**Imagen 64.** Los artistas Jonathan Baxter y Sarah Gittins junto a la huella de las conversaciones de las actividades de Dundee Artists in Resident's Reading Towards Action trazada por Gittins en las paredes de la biblioteca Central en 2011 durante el Dundee Live Festival y ubicada en el centro comercial Wellgate. Fuente: fotografía de la autora, 2016.

**Imágenes 65** Ali Wilson trabajador en la biblioteca pública Arthurstone situada en una zona conflictiva de la ciudad que Baxter y Gittins tienen intención de activar para evitar que el centro cierre. Detrás de él, el cerezo plantado en el huerto de la misma.

**Imagen 66** Gittins en el mismo espacio de Arthurstone con el hotel para insectos creado al fondo. Fuente: fotografías de la autora 2016.

**Imagen 67.** Slessor Gardens, uno de los huertos creados. Fuente: fotografía de la autora, 2016.

**Imagen 68.** Serigrafías realizadas en sus talleres artísticos abiertos sobre la ciudad-huerto que homenajean a las personas y los valores que sostienen el proyecto. Desde 2014 los carteles han recorrido la ciudad (y otras ciudades) en una variedad de eventos artísticos y comunitarios con la intención de reconocer su papel en la sociedad y la labor y generosidad de estos centros como hospedadores y donantes de recursos. Fuente: <https://dundeeurbanorchard.net/orchard-city-posters/>

**Imagen 69.** El huerto realizado sobre tierra consagrada del centro Maxwell, con un grupo de escolares en prácticas al fondo. Al frente Jack Pocock, coordinador del huerto junto a los artistas Baxter y Gittins Fuente: fotografía de la autora 2016.

**Imagen 70.** Shonagh Glen única cuidadora de este jardín trasero vecinal que antes era solo un manto de césped sin atractivo y hoy atrae a multitud de insectos y avifauna. Fuente: fotografía de la autora 2016.

**Imágenes 71 y 72.** A la izquierda exposición en el entorno de los jardines Slessor. A la derecha detalle de los dibujos. Fuente: <http://dev.sharingnothoarding.org/koken/index.php?/>

**Tabla 8.** Funciones del arte identificadas por la autora. Fuente: elaboración propia.

**Imagen 73.** Listado de participantes en Biodivers I. Fuente: Pedro Altabert

**Imagen 74.** Pablo Guillén Marzal, coautor de la obra en el primer encendido del horno en mayo 2015. Fuente: fotografía de la autora, mayo 2015.

**Imágenes 75, 76, 77 y 78.** Detalles del horno en funcionamiento. Fuente: fotografías de la autora 2015-2016.

**Imagen 79.** Obra en cerámica *Dones al carrer* de Juan 2015. Fuente: Fotografía de Enric Pont.

**Imagen 80.** Vicent Bohigues construyendo la base del horno y la autora. Fuente: fotografía de la autora 2015.

**Imagen 81.** Blog de Biodivers con comentarios sobre el avance de las obras durante su construcción: Traducción de la autora: «Vicent Bohigues rematando la base de piedra seca del horno de Pablo y Nuria, que ya tienen la primera fase con el suelo colocado» Fuente: fotografías de Altabert, 2015 <https://biodivers2015.wordpress.com/2015/02/16/cap-de-setmana-a-tope/>

**Imagen 82-85.** El artista Pérez realizando la obra Diálogos de encuentro en colaboración con los lugareños. Fuente: fotografías de Altabert, 2015.

**Imágenes 86-89.** Blog de Biodivers. Traducción de la autora: «Fin de semana a tope para hacer la segunda fase del horno, con

la colaboración de amigos y la gente de Carrícola, que siempre está a punto para echar una mano. Gracias a todos.» Fuente: fotografías de Altabert <https://biodivers2015.wordpress.com/page/5/>

**Imagen 90.** Obra No som quatre gats? De Maro Aguilar: Fuente: fotografía de Arantxa Fernández Alcayde 2018.

**Imagen 91.** Ruth Palaci la panadera junto a uno de los carromatos del mercado agroecológico. Fuente: Fotografía de Pedro Altabert.

**Imagen 92.** Cartel convocando a la participación en la obra de Loren en Biodivers 2015. Fuente: diseño de Altabert.

**Imágenes 93.** Arriba obra de Loren para Biodivers 2015, aunque realizada con posterioridad. Las plantas de caléndula y lavanda forman esta interrogación que los carricolinos mantienen con riego por goteo y usan en sus platos y esencias artesanales. Fuente: fotografías de Altabert 2016-2018.

**Imagen 94.** Abajo vista de satélite de la obra de Loren en una de las muchas parcelas sin cultivar por falta de relevo generacional. Fuente: extraída de Google Maps.

**Imágenes 95-97** Obra de Loren para Biodivers 2015. Fuente: fotografías de Altabert 2016-2018.

**Imagen 98.** La obra Polp de riu hecha con esparto y vidrio en 2015. Fuente: fotografía de Enric Pont.

**Imagen 99.** La obra Polp de riu durante su instalación. Fuente: fotografía de Altabert

**Imagen 100.** Polp de riu en primer plano sobre el tronco de un árbol y detrás, la obra Xiprer (Ciprés) de 2010 de Emili Armengol en acero. Fuente: fotografía de Arantxa Fernández Alcayde 2018.

**Imagen 101.** Marc Giner encendiendo el horno para cocer durante la visita de la Asociación Ecocultural de la Alcudia de Crespins La Garrofera, en julio de 2016. Fuente: fotografía de

Altabert: <https://biodivers2015.wordpress.com/visites/>

**Imagen 102.** Logotipo de la empresa Forn de Carrícola con la imagen del horno. Fuente: diseño de Ruth Palaci [https://www.facebook.com/elforndecarricola/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/elforndecarricola/?ref=br_rs)

**Imagen 103.** Estado actual del horno y construcción alrededor para facilitar las tareas relacionadas con el pan. Fuente: Fotografías de Altabert 2018.

**Imagen 104.** Cena popular al aire libre en Carrícola. El pan consumido durante la cena fue elaborado por los niños y cocido en el horno, gracias al taller de pan organizado por Palaci. Fuente: fotografías de la autora 2015.

**Imagen 105.** uno de los talleres de pan con niños durante el verano. Fuente: Fotografía de Altabert.

**Tabla 9.** Funciones del arte identificadas por la autora. Fuente: elaboración propia.

**Figura 5.** Formas colaborativas de actuar de los artistas en la transición, esquema 1. Fuente: La autora

**Figura 6.** Formas colaborativas de actuar de los artistas en la transición, esquema 2. Fuente: La autora

**Figura 7.** Formas colaborativas de actuar de los artistas en la transición, esquema 3. Fuente: La autora

**Figura 8.** Formas colaborativas de actuar de los artistas en la transición, esquema 4. Fuente: La autora

**Imagen 106.** Mapa de miembros de la red El Cubo Verde . Fuente: El Cubo Verde, elaborado por Coco Moya, véase en: <https://elcuboverde.org/mission/>

**Imagen 107.** Cubo realizado por Maite Centol para el proyecto Enverarte en Ábalos, La Rioja. Fuente: Maite Centol, 2018.

**Tabla 10.** Funciones del arte identificadas por la autora en la red

El Cubo verde. Fuente: la autora.

**Imágenes 108 y 109.** El espacio de Aula-R en la actualidad. Fuente: fotografías de la autora, 2016.

**Imagen 110.** Pegatina realizada para adherir a los materiales y seguir su registro. Fuente: la autora.

**Imagen 111.** Obra realizada con material recogido por la alumna del Master de Arteterapia Mariana Amirom en Aula R -. Fuente: fotografías de Mariana Amirom.

**Imágenes 112-113.** Fotogramas extraídos del video realizado por Madame Cornucopia para Aula-R. Fuente: Madame Cornucopia.

**Imagen 114.** Material recogido por la alumna Lur C.G. y uso que le otorgó. Fuente: fotografías de Lur C.G.

**Imágenes 115-116.** Fotogramas extraídos del video realizado por Madame Cornucopia para Aula-R. Fuente: Madame Cornucopia.

**Imagen 117.** Tablón de anuncios de Aula-R. Fuente: fotografía de la autora.

**Imagen 118.** Pegatina del proyecto Aula-R con el código Qr realizado por Trascend. Fuente: La autora

**Imágenes 119 y 120.** Cartelería del proyecto. Fuente: izquierda la autora, derecha: Nayra Pimienta

**Figura 9.** Motivos principales detectados para donar/apropiarse de materiales de Aula-R. Fuente: elaboración propia.

**Figura 10.** Gráfico de barras sobre tanto por ciento de alumnado que dona o se apropia de materiales en Aula-R. Fuente: elaboración propia.

**Figura 11.** Utilidad otorgada por el alumnado que conoce y desconoce Aula-R. Fuente: elaboración propia.

**Imagen 121.** Cartel anunciador de la obra de Juan Carlos

Rosa solicitando material a depositar en Aula-R. Fuente: extraído de: <http://www.upv.es/entidades/BBAA/infoweb/fba/info/887513normalc.html> Véase en: [www.juancarlosacasola.com](http://www.juancarlosacasola.com)

**Imagen 122.** La autora presentando Aula-R y otros proyectos artísticos colaborativos en Zero Waste café de la Robert Gordon University en Aberdeen. Fuente: Fotografía de Caroline Gausden 2016.

**Imágenes 123 y 124.** Aula-R antes y después de su remodelación en 2015. Fuente: fotografías de la autora.

**Imágenes 125-126.** Instalación con las encuestas realizadas del 7 -13 de mayo 2013. Fuente: fotografías de la autora.

**Imágenes 127-129.** Instalación con las encuestas realizadas del 7 -13 de mayo 2013. Fuente: fotografías de la autora.

**Imagen 130.** La instalación finalmente realizada en la sala La Mutante. Fuente: fotografía de la autora 2013

**Imágenes 131-133.** En el centro la proyección de la estantería real de Aula-R en la pared sobre la que se sitúan los jabones. A la izquierda las bolsas para llevar los jabones con los datos de Aula-R e instrucciones de cómo hacer jabón casero en su interior. A la derecha los jabones anclados a la pared dispuestos para que los espectadores se apropien de ellos. Fuente: fotografías de la autora 2013.

**Tabla 11.** Funciones del arte identificadas por la autora en Aula-R. Fuente: la autora.

## CAPÍTULO 5

**Figura 12.** Tipos de participación de Lacy en tanto por ciento en proyectos dentro y fuera de la red de transición. Fuente: elaboración propia.

**Figura 13.** En azul los puntos calve y de tensión en cada proyecto analizado. Fuente: elaboración propia.

**Figura 14.** Fuentes de financiación de los proyectos analizados según sean españoles o anglosajones. Fuente: elaboración propia.

**Figura 15.** Análisis de las intenciones de cada proyecto, en azul las detectadas. Fuente: elaboración propia.

**Figura 16.** Aproximación y caracterización de los efectos causados por cada proyecto. Fuente: Elaboración propia.

**Figura 17.** Distribución de funciones del arte dentro y fuera del MCT. Fuente: elaboración propia

**Figura 18.** Gráfico de barras con frecuencia de detección de determinados papeles del arte en la red de transición. Fuente: Elaboración propia.

## ANEXO 1

INICIATIVAS DE TRANSICIÓN EN ACTIVO	NO CONTESTAN	< 1 AÑO	NO INTERÉS EN ARTE	SI INTERÉS EN ARTE
Activar la transición Almócita				x
Arganzuela en Transición			x	
Arico en Transición				x
Butroi en Transición				x
Carcaboso en Transición	x			
Cardedeu en Transició			x	
Cigales en Transición	x			
Algarbia en Transición		x		
Granada en Transición (GET)				x
Granollers en Transició				x
Instituto de Transición Rompe el Circulo (ITRC)				x
Jaén Instituto de Transición Rompe el Circulo (JET)				x
Jesús en transición		x		
La Alquería Quentar		x		
Laboral Permacultural			x	
La Ecoaldea UCM			x	
Miengo en Transición				x
Molins en Transició			x	
Osel Murcia	x			
Reus en Transició		x		
Segovia en Transición			x	
Torrelavega en Transición				x
Transició VNG				x
Valls en transició			x	
Zarzalejo en Transición			x	
<b>Total: 25</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	<b>10</b>

## ANEXO 2

Nombre y apellidos de las personas que contestan (opcional, puede ser anónimo o contestar como grupo pero indicadme el número de personas que contestan por favor y firmad el consentimiento informado que adjunto)

¿Cuánto tiempo hace desde que se formó el grupo de transición?

¿Por qué surgió?

¿Cuántos miembros aproximadamente sois?

¿Alguno de los miembros ha realizado algún curso de la red de transición?

¿Perteneceis a la Red de Transición española, a la transition network o a algún otro como el proyecto de municipios en transición y desde cuándo?

Entrando ya en la materia que nos concierne en particular en esta investigación, nos gustaría saber vuestra relación con el arte:

¿Tenéis experiencia de haber realizado algún proyecto con artistas o bien habéis realizado algún proyecto relacionado con arte aunque no seáis artistas? En caso positivo, si tenéis links o info de estos proyectos indicadlos por favor.

¿En qué ha consistido esa colaboración?

¿Eran artistas invitados o formaban parte del grupo? ¿Cómo podemos contactar con ellos?

¿Cuánto duró la colaboración?

¿Siguen colaborando?

### INTENCIÓN

¿Qué intención teníais cuando iniciasteis el proyecto?

¿Qué intención (si lo expresaron) tenían los artistas?

¿El resultado es coherente con las intenciones iniciales o no? ¿Se ha llegado más allá?

### EFFECTIVIDAD

¿Qué consecuencias o resultados ha tenido?

¿Ha cambiado algo en el entorno, normas, leyes, personas, actitudes, cantidad de residuos, espacios verdes, disminución del consumo...?

¿Ha satisfecho las expectativas del público?

¿Ha generado nuevos proyectos?

¿Ha incrementado el número de interesados en la cuestión?

¿Sus efectos son inmediatos, a medio o largo plazo?

¿Es un proyecto extrapolable?

¿Es un proyecto con capacidad de crecer?

### PUNTOS DE TENSIÓN Y PUNTOS CLAVE

¿Qué limitaciones u obstáculos ha tenido el proyecto? Por ejemplo, limitación administrativa, de permisos, económica, obstáculos legales, de escasa participación, climatológicas,...

¿Qué tensiones o puntos clave ha tenido el proyecto? Por ejemplo si ha habido enfrentamientos, división, incoherencias, contradicciones, ambiente de aprendizaje, apoyo de la administración o instituciones, soporte de otras redes o grupos,...

¿Ha tenido financiación alguno de los proyectos? ¿privada o pública? ¿qué tanto por ciento aproximado del coste ha supuesto

**PARTICIPACIÓN** Explicar la implicación con el público en aquellos proyectos relacionados con arte:

¿Cuántos asistentes o participantes hubo?

¿Podéis clasificar la participación del público en alguno de estos apartados para cada pro-

yecto artístico? Poned una X donde estiméis.

TIPOS DE PARTICIPACIÓN	PROYECTO 1	PROYECTO 2	PROYECTO 3
Origen y responsabilidad (decisores/promotores desde el inicio)			
Colaboración y desarrollo (invitados a participar en el diseño)			
Voluntarios y ejecutores (participantes durante el desarrollo)			
Audiencia inmediata (espectadores que no toman parte, solo miran)			
Público de los medios de masas (espectadores posteriores que ven la obra a posteriori)			
Público del mito y la memoria: cuando la obra se convierte en un hito histórico en la comunidad o bien pasa a la literatura del arte			

### ÉTICA, ESTÉTICA

¿Os preocupa en general en vuestras actividades tener una reducida huella ecológica u otro principio ético?

¿Ha sido la huella ecológica del proyecto artístico/u otro principio ético señalado tenida en cuenta durante su diseño e implementación?

¿Tenéis herramientas de medición de la huella ecológica y las usáis?

¿Han contribuido los artistas/el arte a: crear una atmósfera, crear un espacio de creación o fomentar la intervención de diversas disciplinas y personas?

¿Qué os llevo a elegir el lugar de intervención del proyecto?



¿La imagen final del proyecto se corresponde con vuestra intención inicial y con vuestros principios éticos?

¿El proyecto captura/representa la variedad de emociones y sentires sobre la cuestión?

**FUNCIONES DEL ARTE.** En general en cada proyecto, ¿qué papel ha jugado el arte? por ejemplo: (se puede señalar más de uno o añadir otros)

FUNCIÓN	PROYECTO 1	PROYECTO 2	PROYECTO 3
Celebrar			
Empoderar			
Aumento de la resiliencia			
Motor iniciador/generador de proyectos			
Recaudar fondos			
Desarrollar empatía			
Conectar personas con espacios, entornos o lugares			
Ilustrar, representar, comunicar, difundir			
Concienciar			
Imaginar, desarrollar la visión del grupo, su misión, futuros posibles, utopías o ficciones			
Ofrecer soluciones, mostrar alternativas reales o proyectos piloto, laboratorios de pruebas			
Conectar personas, crear comunidad, diálogo, reflexión, hacer redes, mediar o facilitar			
Crear relatos positivos de cambio			
Reforzar la identidad, crear símbolos			
Facilitar la comprensión del mensaje de la ética ecológica aplicándola			
Premiar, agradecer			

Fomentar la ciudadanía crítica, agitar, denunciar, cuestionar			
Restauración/recuperación del entorno			
Construir consensos			
Conectar áreas alejadas de conocimiento			
Revitalizar el territorio (Luchar contra el éxodo rural, dinamizar el territorio, activarlo)			

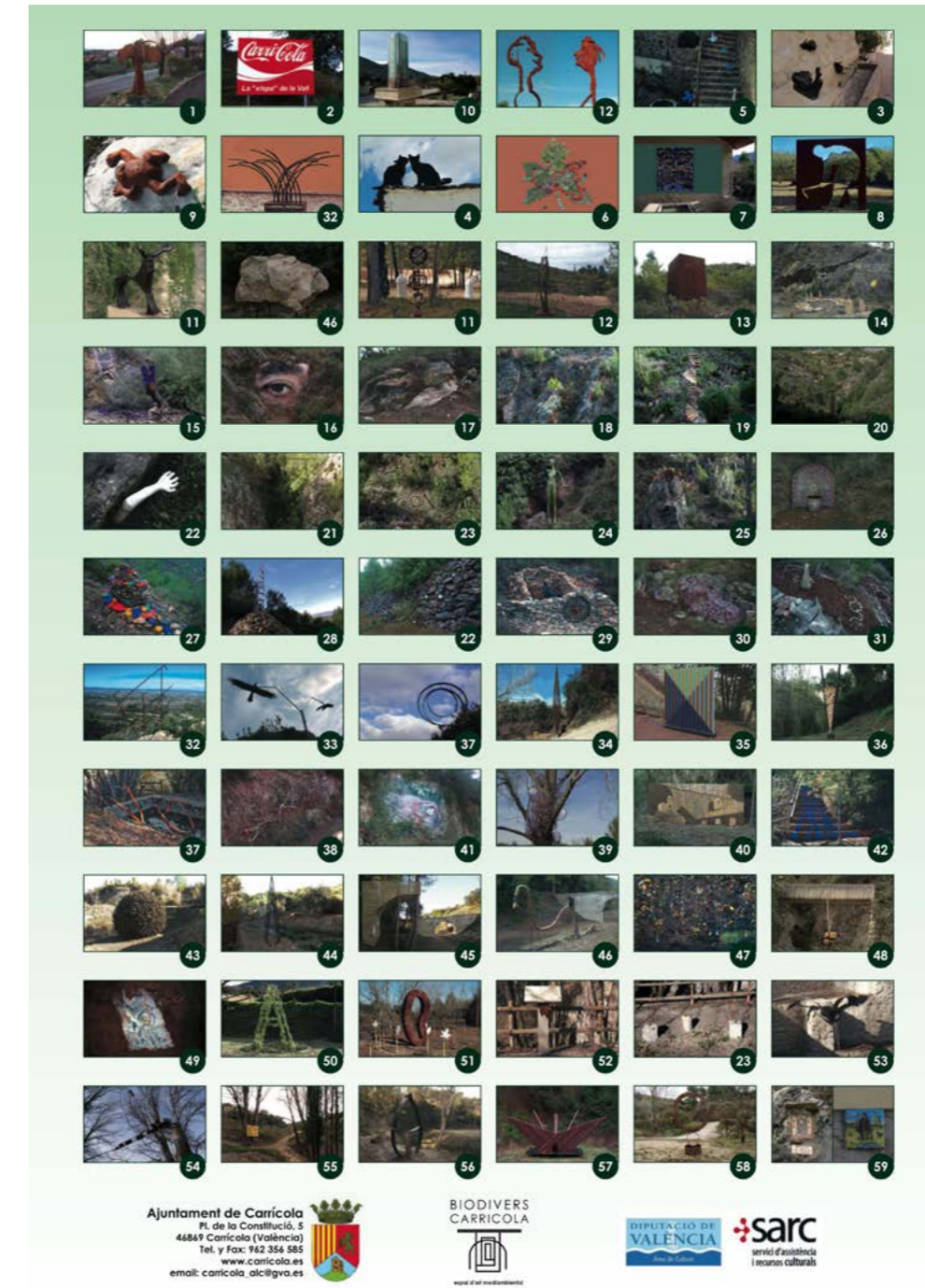
¿Qué valores, ventajas, o visiones particulares ha añadido la práctica o el enfoque artístico a vuestros proyectos? es decir, ¿qué ha aportado de diferente el arte? Valorar del 1 al 5 el papel del arte en vuestras actividades siendo:

- 1 nula;
- 2 puntual o poco importante;
- 3 media;
- 4 muy importante;
- 5 fundamental o desde el inicio del proyecto.

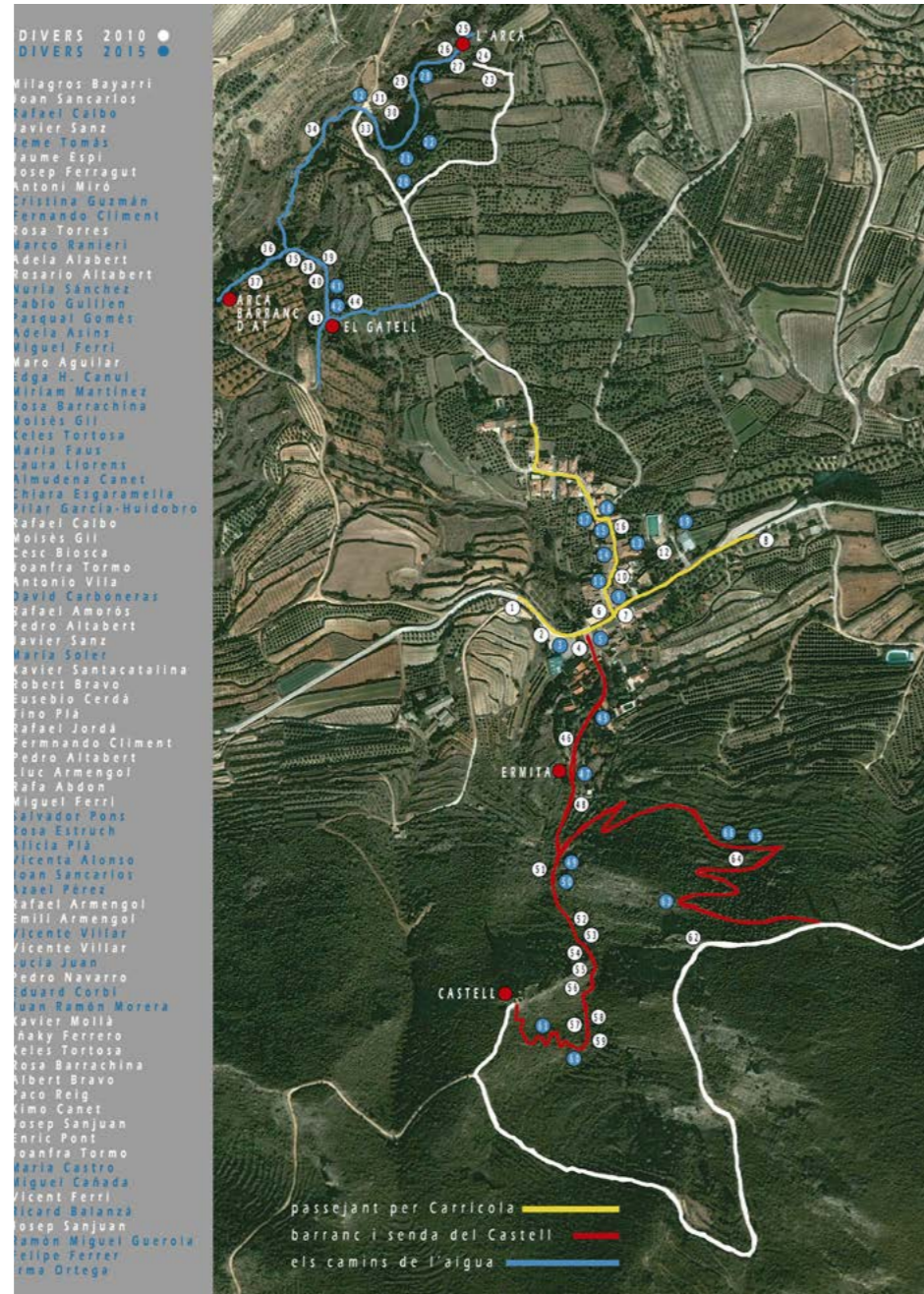
¿Qué opináis al respecto de que se institucionalicen vuestras actuaciones? ¿os gustaría o pensáis establecer lazos con alguna administración pública?

Observaciones: si consideráis importante mencionar cualquier otro dato/proyecto/ contacto os lo agradecemos.

# ANEXO 3

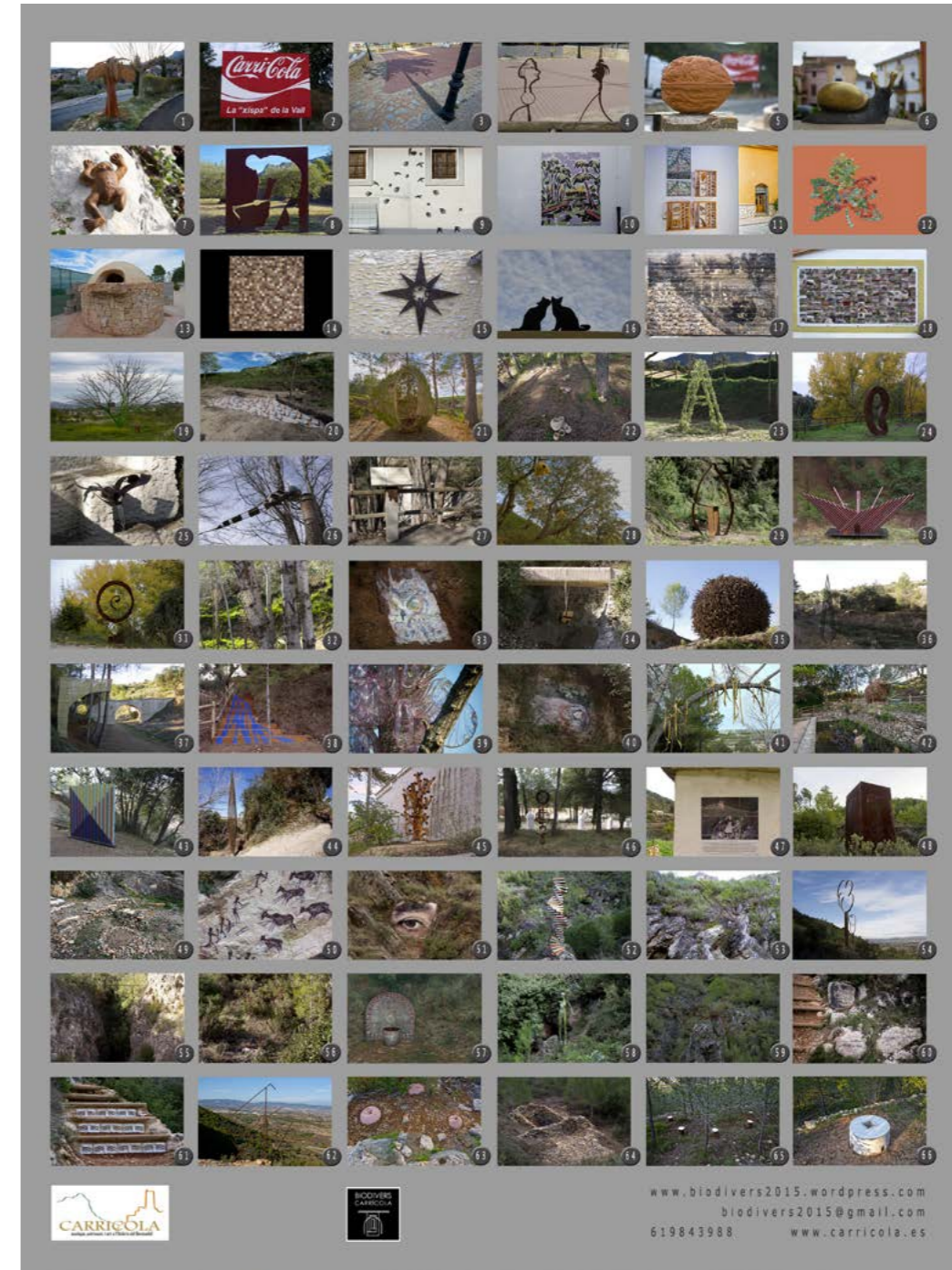


# ANEXO 4



- DIVERS 2010 ●  
DIVERS 2015 ●
- Milagros Bayarri
  - Joan Sancarlos
  - Rafael Calbo
  - Javier Sanz
  - Tomàs Tomas
  - Jaume Espi
  - Josep Ferragut
  - Antoni Miró
  - Cristina Guzmán
  - Fernando Climent
  - Rosa Torres
  - Marco Ranieri
  - Adela Alabert
  - Rosario Altabert
  - Nuria Sánchez
  - Pablo Guillen
  - Pasqual Gómez
  - Adela Asina
  - Miguel Ferrí
  - Maro Aguilar
  - Edga H. Canul
  - Miriam Martínez
  - Rosa Barrachina
  - Moses Gli
  - Celes Tortosa
  - Maria Faus
  - Laura Liorens
  - Almudena Canet
  - Chiara Esqaramella
  - Milagros Guzmán-Huidobro
  - Rafael Calbo
  - Moses Gli
  - Jesús Blosca
  - Joanfra Tormo
  - Antonio Vila
  - David Carboneras
  - Rafael Amorós
  - Pedro Altabert
  - Javier Sanz
  - Maria Soler
  - Javier Santacatalina
  - Robert Bravo
  - Josébio Cerda
  - Enrico Pia
  - Rafael Jordà
  - Fernando Climent
  - Pedro Altabert
  - Luc Armengol
  - Rafa Abdon
  - Miguel Ferrí
  - Salvador Pons
  - Rosa Estruch
  - Alicia Pla
  - Vicente Alonso
  - Joan Sancarlos
  - Rafael Pérez
  - Rafael Armengol
  - Enrico Armengol
  - Vicente Villar
  - Lucía Juan
  - Pedro Navarro
  - Eduard Corbi
  - Juan Ramón Morera
  - Javier Molla
  - Rafael Ferrero
  - Celes Tortosa
  - Rosa Barrachina
  - Robert Bravo
  - Jaco Reig
  - Enrico Canet
  - Josep Sanjuan
  - Enric Pont
  - Joanfra Tormo
  - Maria Castro
  - Miguel Canada
  - Vicente Ferrí
  - Ricard Balanzà
  - Josep Sanjuan
  - José Miguel Guerola
  - Enrico Ferrer
  - Enrico Ortega

passejant per Carricola ●  
barranc i senda del Castell ●  
els camins de l'aigua ●



www.biodivers2015.wordpress.com  
biodivers2015@gmail.com  
619843988 www.carricola.es

### Evaluación de la utilidad del proyecto artístico coparticipativo de reutilización de materiales **AULA-R en ámbito universitario**

Nuria Sánchez León personal investigador en formación de carácter profesional, programa VALi+d gracias al patrocinio de la Conselleria d'Educació Cultural i Esport de la Generalitat Valenciana ACIF/2014/002.  
José Albertía Profesor Titular Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia

La gravedad de la crisis ambiental mundial y los problemas relacionados con el desecho y despilfarró de materiales de la práctica artística motivan la puesta en marcha del proyecto pionero **AULA-R** en febrero de 2013 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Esta novedosa propuesta se enmarca dentro del arte público colaborativo de enfoque ecológico y se trata de un banco de materiales libre y gratuito para el alumnado. Pretende promover una educación ambiental participativa, partiendo de las propias necesidades y deseos del alumnado. Este estudio analiza por primera vez, el nivel de implicación del alumnado y la utilidad del proyecto 2 años después de su implantación, mediante un muestreo estadístico con encuestas cuyos resultados se presentan.

**Motivación**

La crisis medioambiental reclama cambiar modos de consumo. Abandono desordenado de materiales aún útiles. Situación de crisis económica actual. Objetivos de la política ambiental de la UPV.

**Objetivos**

Fomentar una cultura ambiental. Reutilizar materiales. Compartir la situación de precariedad de alumnado. Reducir residuos de actividades artísticas. Punto de encuentro y publicidad del alumnado para acordar compras / ventas de material artístico.



**Material y métodos:**

#### 1. Encuesta previa

Se realiza un sondeo de interés previo a la puesta en marcha del proyecto, en diciembre 2012.  $p < 0,1$ .

Resultados sondeo previo: Materiales más susceptibles de reutilización. 2012,  $p < 0,1$ . Resultados sondeo previo: Expectativas de uso de los alumnos y valoración de utilidad. 2012,  $p < 0,1$ .

#### 2. Localización y puesta en marcha

El espacio es fácilmente accesible, abierto en el mismo horario que la facultad y sin vigilancia con mobiliario reutilizado y tablon de anuncios para ventas, alquileres, compras.

#### 3. Difusión

1. Carteles 2. On-line 3. Prensa 4. Corto

#### 5. Exhibiciones

Se realiza otro sondeo dos años después de la puesta en marcha para evaluar la utilidad, los motivos de uso y no uso y los materiales más intercambiados.  $p < 0,05$ .

#### Resultados

Los materiales más donados son botes y cartones.

Materiales que se donan/cogen en AULA-R. Encuesta enero-marzo 2015.  $p < 0,05$ .

La medida de la efectividad demuestra la baja frecuencia de uso.

El motivo principal para donar es la solidaridad y para coger economía.

La utilidad otorgada es más baja de la pronosticada previamente.

#### Conclusiones

**Utilidad menor de la esperada: mejoras**  
Aunque la utilidad del proyecto pronosticada sobre el papel era alta (71%), la frecuencia de uso demuestra ser mucho menor (13-19%). Será necesario realizar:  
1. más difusión.  
2. rediseñar el espacio --> imagen más atractiva que fomente la participación.  
3. Estender a otras ubicaciones: la ubicación no parece ser un inconveniente para la participación. Planteamos la posibilidad de extender el proyecto a áreas cercanas a los talleres de la facultad.

**Desconfianza en lo colectivo:**  
El camino hacia la sostenibilidad, es una transformación social que tiene que ver con el proceso emocional de vencer el miedo, de mover y conceder poder de decisión. Sin embargo queda manifiesta la desconfianza del alumnado de los espacios comunes y la colectividad. De este modo, los procesos de sensibilización, el empoderamiento o el encantamiento, son indispensables.

**Colaboración indispensable:**  
La colaboración es fundamental en proyectos de arte público. Si se desea que perdure es necesario la implicación de más sectores de la comunidad universitaria: decanato, delegación de alumnos, estudiantes y sobre todo profesorado.

**Propuesta de futuro:**  
Lo que hoy es un proyecto piloto seguirá creciendo y mejorando con nuevas ideas, mejoras y extensiones... Además tiene muchas posibilidades de ser fácilmente implantable en otras facultades de Bellas Artes.

Imágenes de la contraportada:

Desde abajo a la izquierda: Imagen 1: Trashcatcher's Carnival. Foto: Rachel Wheeley; Imagen 2: *El hogar del pan* Foto: Altabert; Imagen 3: Dundee Urban Orchard Foto: Sarah Gittins; Imagen 4: *The Nith Raid* Foto: The Stove Network.

