



M^a Isabel Morales Sánchez, Sara Robles Ávila
y María da Natividade Pires (eds.)

Lecturas del agua

UN ACERCAMIENTO INTERDISCIPLINAR
DESDE LA CULTURA Y EL TURISMO



LA EDICIÓN DE ESTE LIBRO HA SIDO POSIBLE GRACIAS A LA FINANCIACIÓN RECIBIDA DE LA RED INTERNACIONAL DE UNIVERSIDADES LECTORAS (RIUL) Y DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN VITIVINÍCOLA Y AGROALIMENTARIA (IVAGRO).



© HÉCTOR POSE, M^a ISABEL MORALES SÁNCHEZ, BELÉN MOLINA HUETE, DOLORS POCH OLIVÉ, JOSÉ RAMÓN BARROS CANEDA, BELÉN ZAYAS FERNÁNDEZ, CARLOS AUGUSTO RIBEIRO, JOSÉ-CARLOS REDONDO-OLMEDILLA, INÉS CARRASCO/PILAR CARRASCO, ANA PAIVA MORAIS, EMILIO MARTÍN GUTIÉRREZ, MARÍA ROSARIO CABELLO PORRAS, ANA PAULA GUIMARÃES, MARÍA RUBIO MARTÍN, ISABEL MOREIRA RIBEIRO, SARA ROBLES ÁVILA, ISABEL BESTUÉ CARDIEL, ANA CATARINA GARCÍA, ANTONIO CASTILLO, AITANA MARTOS GARCÍA, AURORA MARTÍNEZ EZQUERRO, MARÍA NATIVIDADE PIRES Y JEAN-PIERRE CASTELLANI, 2016

© LOS LIBROS DE LA CATARATA, 2016
FUENCARRAL, 70
28004 MADRID
TEL. 91 532 20 77
FAX. 91 532 43 34
WWW.CATARATA.ORG

LECTURAS DEL AGUA.
UN ACERCAMIENTO INTERDISCIPLINAR DESDE LA CULTURA
Y EL TURISMO

ISBN: 978-84-9097-208-3
DEPÓSITO LEGAL: M-32.149-2016
IBIC: JFC

ESTE LIBRO HA SIDO EDITADO PARA SER DISTRIBUIDO. LA INTENCIÓN DE LOS EDITORES ES QUE SEA UTILIZADO LO MÁS AMPLIAMENTE POSIBLE, QUE SEAN ADQUIRIDOS ORIGINALES PARA PERMITIR LA EDICIÓN DE OTROS NUEVOS Y QUE, DE REPRODUCIR PARTES, SE HAGA CONSTAR EL TÍTULO Y LA AUTORÍA.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. EL AGUA EN LA INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL
Y DEL DESARROLLO TURÍSTICO 11

APERTURA. OLAS DE AMOR 21
Héctor Pose

PRIMERA PARTE. EL AGUA COMO OBJETO ARTÍSTICO 25

CAPÍTULO 1. VISIONES DEL AGUA: LECTURA Y REPRESENTACIÓN LITERARIAS 27
M^a Isabel Morales Sánchez

CAPÍTULO 2. EL AGUA EN LA TRADICIÓN LÍRICA MANIERISTA: RÍOS Y MARES
EN LAS 'FLORES' DE PEDRO ESPINOSA (1605) 45
Belén Molina Huete

CAPÍTULO 3. ¿POR QUÉ CANTÁIS EL AGUA - ¡OH POETAS!?! HACEDLA EMERGER
EN EL POEMA 68
Dolors Poch Olivé

CAPÍTULO 4. LOS CAMINOS DEL AGUA EN EL PAISAJE DE LA BAHÍA DE CÁDIZ 81

José Ramón Barros Caneda

CAPÍTULO 5. EL SOPORTE CULTURAL DEL PAISAJE. EL CASO DEL PAISAJE COSTERO EN LA OBRA DEL PINTOR IMPRESIONISTA CLAUDE MONET 97

Belén Zayas Fernández

CAPÍTULO 6. LAS AGUAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO 110

Carlos Augusto Ribeiro

CAPÍTULO 7. FRAGMENTOS DE UN MUNDO SIN AGUA: JOHN KINSELLA Y LOS BILLABONGS 121

José-Carlos Redondo-Olmedilla

SEGUNDA PARTE. EL MITO DEL AGUA. TRADICIÓN, REPRESENTACIÓN Y PRÁCTICAS SOCIALES 137

CAPÍTULO 8. LOS VIAJES DEL AGUA DE LAS CIUDADES ANDALUZAS DURANTE LOS SIGLOS MEDIEVALES Y CLÁSICOS. ASPECTOS LÉXICOS 139

Inés y Pilar Carrasco Cantos

CAPÍTULO 9. EL AGUA MORALIZADORA DE LAS FÁBULAS-ECOS Y TRANSFORMACIONES MEDIEVALES DEL TEMA MITOLÓGICO DEL ESPEJO DE NARCISO 154

Ana Paiva Morais

CAPÍTULO 10. 'ENTRE AMBOS DOS MARES'. UNA VISIÓN ORGÁNICA DE LOS PAISAJES RIBEREÑOS DESDE LA CULTURA DEL SIGLO XV 167

Emilio Martín Gutiérrez

CAPÍTULO 11. EL AGUA COMO RECURSO VITAL Y TERAPÉUTICO 180

María Rosario Cabello Porras

CAPÍTULO 12

AGUA DONDE Y DE DONDE SE NACE. SOBRE GINECOLOGÍA, OBSTETRICIA Y PEDIATRÍA EN LAS ARTES DE CURACIÓN ESPANTAMALES 192

Ana Paula Guimarães

CAPÍTULO 13. LAS VOCES DEL AGUA 201

María Rubio Martín

CAPÍTULO 14. EL SISTEMA DE IRRIGACIÓN POR 'FOGGARA' EN EL MACIZO DEL AHAGGAR: LA PROBLEMÁTICA DE UN MODELO DE IRRIGACIÓN 216

Isabel Moreira Ribeiro

TERCERA PARTE. EL AGUA COMO ELEMENTO DE COMUNICACIÓN TURÍSTICA 225

CAPÍTULO 15. AGUA, TURISMO Y COMUNICACIÓN. ANÁLISIS LINGÜÍSTICO DE LA PUBLICIDAD DE BALNEARIOS EN SUS PÁGINAS WEB 227

Sara Robles Ávila

CAPÍTULO 16. TURISMO Y PATRIMONIO HIDRÁULICO. CULTURA Y PAISAJE: PROPUESTAS PARA SU PRESERVACIÓN 246

Isabel Bestué Cardiel

CAPÍTULO 17. PARQUES ARQUEOLÓGICOS SUBACUÁTICOS VISITABLES EN PORTUGAL. UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE ALGUNOS CASOS DE PROMOCIÓN TURÍSTICA SUBACUÁTICA 262

Ana Catarina García

CAPÍTULO 18. "CONOCE TUS FUENTES", UNA HERRAMIENTA PIONERA DE DIVULGACIÓN DEL PATRIMONIO Y DE DINAMIZACIÓN TURÍSTICA 276

Antonio Castillo Martín

CAPÍTULO 19. IMAGINARIOS FEMENINOS DEL AGUA: DE MEDUSA A LA REINA MORA 285

Aitana Martos García

CAPÍTULO 20. VOCES, LECTURAS Y SÍMBOLOS DEL AGUA EN LOS ANUNCIOS
PUBLICITARIOS 299

Aurora Martínez Ezquerro

CIERRE. CÓRCEGA, UN PEDAZO DE TIERRA RODEADO DE AGUA
POR TODAS PARTES 313

Jean-Pierre Castellani

LOS AUTORES DE LA OBRA 317

CARLOS AUGUSTO RIBEIRO

EL RÍO ES LA VIDA. ES EL RÍO QUIEN LES DA EL TRABAJO. ES EL RÍO QUIEN PROPORCIONA EL MEJOR APROVECHAMIENTO DEL SUELO POR EL TRABAJO DEL HOMBRE [...]. ES EL RÍO QUIEN LES DA PÁBULO PARA EL ESPÍRITU EN SUS LEYENDAS, CREENCIAS Y ENCANTAMIENTOS. ES EL RÍO QUIEN LES DA EL ALIMENTO, EL PESCADO, LA GAMBA, EL CANGREJO Y EL MARISCO. ES EL RÍO QUIEN LES DA LÁGRIMAS A LOS OJOS CUANDO SE LLEVA A SUS SERES QUERIDOS. ES EL RÍO TAMBIÉN QUIEN DA LA ALEGRÍA DE VIVIR.

Alceu Maynard Araújo

DICEN QUE EL AGUA TIENE MEMORIA. YO CREO QUE, TAMBIÉN, TIENE VOZ.

Patricio Guzmán

Principio vital, pero también elemento amenazante, el agua rige nuestros paisajes, nuestros cuerpos y nuestras vidas. Preponderante en la constitución del cuerpo humano (y el planeta), el agua es esencial (como el aire) e irremplazable como fuente de salud, higiene y bienestar. Fundamento de vida para comunidades de personas, animales y plantas —a menudo en el centro de los rituales religiosos, terapéuticos, de la magia y funerarios— el agua es también un derecho humano básico.

El mítico instante en el que Narciso quería saciar su sed, durante un día caluroso, en una fuente de aguas cristalinas, se convirtió en un momento fatídico. En este hermoso lugar, tranquilo y fresco, Narciso se deja cautivar por la belleza de su reflejo, perdidamente enamorado de su propia ilusión. Esa nada que fija, contempla y desea, lo tortura. Según *La metamorfosis* de Ovidio (Libro III, 1955: 84-87), Narciso se recrea con los gestos sincrónicos de su doble en el espejo natural, pero se desespera por no poder satisfacer su deseo de abrazarlo, de fundirse con él. Solo una película de agua lo separa del objeto de su amor. El desaparecido cadáver de Narciso, durante el luto, se sustituye por una flor del mismo nombre. Aunque fatídico, fue un momento fructífero para la pintura. En su *Tratado de pintura* (Libro II, 2005: 221-222), Alberti designa a Narciso como el inventor de la pintura y la valora como flor o maestra de todas las artes. Aunque el agua, la pintura y el espejo surjan unidos por lo impalpable de sus

imágenes, solo el poder divino de la pintura para trascender el tiempo y el espacio —convertida en vehículo supremo de la inmortalidad— o el don sublime del pintor para fijar e imitar, con perfección, las producciones de la naturaleza (para asombro de los venideros), validan la analogía. Es como si la pintura se hubiese impregnado de todo el potencial de la vida, la regeneración y la creación, que se incorpora en el agua de la vida, por medio de una cristalización estática en lo referido a la duración.

En el análisis de algunos relatos, Malinowski detecta en *Magia, ciencia y religión* (1984: 233-234) la creencia en la reencarnación, que es inseparable del enlace entre el mar y los “espíritus de los bebés” (*waiwaia*: entendiéndose como embrión, niño en el útero, recién nacido o bebé aún no encarnado). La causa del embarazo se le atribuye a un *baloma* (fantasma de un fallecido; femenino o, invariablemente, con parentesco materno), que se introduce en el cuerpo de una mujer o que inserta en él el *waiwaia*. Apoyando las virtudes disolventes y germinativas de las aguas, y creyendo que la reencarnación ocurre por la acción del mar, las jóvenes solteras de zonas costeras toman ciertas precauciones respecto al baño durante la marea alta.

En muchas propuestas artísticas contemporáneas, junto con otros elementos naturales, el agua está presente no solo como metáfora, sino como realidad actual. Como consecuencia del estudio de sus diversos estados físicos y efectos dinámicos, el agua surge como materia, apoyo, medio de inmersión, fuerza motriz susceptible de ser controlada, estancada, canalizada y almacenada. Teniendo como objetivo las propiedades físicas del agua o su transformación, entra en juego una dimensión ecológica: más exactamente, en propuestas con el fin de recuperar y reutilizar el agua. Cuando se refieren al potencial metafórico del agua como un elemento móvil, vivo y fluido, la incidencia del enfoque puede implicar (o no) una dimensión política.

En cuanto a las propiedades físicas y dinámicas del agua (inseparables de una potencialidad musical), podríamos mencionar la aportación televisiva (Italia, 1959) de John Cage con *Water Walk*. En este programa, el agua se pone de manifiesto como uno de los elementos materiales, sonoros, sujeto a una serie de operaciones, aparentemente al azar, de acuerdo con las especificaciones de la partitura *Water Music* (1952) del mismo autor: por ejemplo, transferir el agua de un recipiente a otro o soplar un silbato bajo el agua.

En 1967, dos decenas de estructuras de hielo, con un recipiente interior rectangular, cerrado o parcialmente cerrado, se dispersaron por dos áreas urbanas, Pasadena y Los Ángeles. Con *Fluids*, Allan Kaprow explora los

diferentes estados físicos del agua (la transición del estado sólido al estado líquido) e, incluso, juega con dos aspectos adicionales: la definición previa de una acción (que pone en relación a varios participantes) y la temporalidad (duración del proceso de construcción y la brevedad estructural de la pieza).

Desde principios de los años sesenta, Klaus Rinke se interesa por el agua como medio para representar el tiempo y la gravedad, explorando en sus actuaciones sus cualidades y leyes específicas. En un espectáculo de 1969 quiso transformar el Rin en pieza de museo rellenando veinte cántaros con agua, tomada en varios lugares durante un solo día.

Al igual que muchos otros artistas o movimientos que celebran las virtudes y propiedades de los elementos y medios naturales (Nils Udo, Andy Goldsworthy, Klaus Rinke, De Maria, Robert Smithson, Christo y Jeanne-Claude, Buren, o artistas de Arte Povera como Pino Pascali), Fabrizio Plessi toma el agua como tema central de su obra desde los años sesenta. Destacamos aquí dos obras: el mar electrónico formado por cien monitores de *Mare di Marmo* (1985); y, también, *Water Wind* (1984), consistente en una estructura alargada de cuatro metros, en Corten, en cuyos extremos se integra, respectivamente, la pantalla de vídeo (que muestra el agua en movimiento) y el viento que alegra el agua grabada. En ambas obras se muestra una característica distintiva de la obra de Plessi: agua y vídeo surgen asemejados (a pesar de la naturalidad de uno y el carácter técnico del otro) debido a la movilidad líquida; por el color azul; por ser un medio de transporte de materiales uno, y de ideas e imágenes en movimiento, el otro. Más recientemente, una sala circular de uno de los pabellones de la Bienal de Venecia de 2011, fue inundada por el azul del vídeo y el sonido ininterrumpido de aguas tumultuosas. En la valiente exposición titulada *Mare Verticale*, las masas de agua filmadas parecen caer en sucesivos barcos, tallados verticalmente por una quilla imaginaria. Seis barcos elevados, dispuestos de forma oblicua (a 45°) en relación al suelo, y las tinas rectangulares (llenas de agua) forman esta flota. Cada barco expone su interior —una estructura de pantallas— con aguas torrenciales, orientado hacia la entrada de la exposición. En el lado opuesto (en el que se hace visible la quilla y la respectiva tina en la que el barco se apoya), el barco parece emerger del agua inmóvil en dirección al aire, separándose de su reflejo.

En 1997, en Ciudad de México, tiene lugar un largo proyecto documentado en una cortísima película, titulada *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, de la serie *Paradoxes of Praxis 1*. En ella, se ve al artista Francis Alÿs empujando un pesado bloque de hielo con el cuerpo y las manos a lo largo de diversos

espacios urbanos (acera, calle, escalera). A medida que disminuye el tamaño del bloque, vemos que el artista va adoptando una posición erguida, arrastrando el bloque de hielo solo con los pies. Nueve horas después, está pateándolo hasta su completa desaparición –hasta quedar reducido a un pequeño charco de agua en una sucia acera. En otro proyecto, *Watercolor* (2019), el artista recoge (en Turquía, junto al mar), con un cubo, agua del Mar Negro y la vierte (junto al mar, días después en Jordania) en el Mar Rojo. Se había propuesto mezclar el agua (fría y más oscura) del Mar Negro con el agua (caliente) del Mar Rojo. Al mezclar, simbólicamente, los dos mares (como colores), ¿el agua fría habrá flotado sobre el agua caliente? ¿Importará que el sentido de la intención (por escrito, al comienzo del vídeo) sea lo contrario al sentido del viaje (acción) realizado?

En 1974, Rasa Todosijevic (28 de abril, 1974) lleva a cabo su cosificación en un espectáculo titulado *Beber agua (Drinking of Water – Inversions, Imitations and Contrasts)*. Ante un auditorio, con el torso desnudo, bebe en repetidas ocasiones el agua de un acuario, del que acababa de ser retirado un pez vivo. Privado de su entorno natural, el pez (que fue arrojado) se agita en el suelo. Mientras bebe veintiséis vasos de agua, el artista trata de armonizarse, simultáneamente, con el ritmo (acelerado) de la respiración del pez. Termina vomitando las cantidades intolerables de agua que se había forzado a ingerir, frustrado en su intento de imitar a una criatura con diferentes hábitos y condiciones de vida, moldeada por un entorno físico totalmente diferente.

Jerusalem River Project es una exposición creada por Joshua Neustein, en colaboración con Gerry Marx y Georgette Battle, tres años después de la Guerra de los Seis Días (1967). A partir de la grabación previa de diversas fuentes naturales (manantiales y cataratas) de agua, localizadas al norte de Israel y en las proximidades del mar Muerto, se engendra un río ficticio, sonoro, que es, posteriormente, difundido, ampliado hacia un valle árido, solo durante el día. Aunque discrepante con la ausencia real de un elemento acuoso en el paisaje, la fantasía auditiva de aguas que corren rodeando Jerusalén está en consonancia con las vetustas representaciones de Jerusalén, presentes en los mapas antiguos, folclore e historias bíblicas (Libros de Ezequiel 47:12 y de Zacarías 14: 8). En línea con las profecías mesiánicas, este río ficticio se hace eco en el imaginario literario y artístico contemporáneos de los israelíes y palestinos. Expresión de una necesidad real e inconsciente, la exposición se reviste de una dimensión evocadora de las tensiones políticas entre Israel y los países vecinos, después de la destrucción y reconstrucción de su sistema eléctrico (cables y altavoces en una extensión de dos kilómetros). Había sido destruido por las

autoridades de seguridad israelíes —después de una denuncia— cuando peinaban la zona en busca de explosivos.

En una reflexión sobre la larga historia de la expoliación extranjera del Amazonas, Roberto Evangelista desarrolla en su ensayo visual (el vídeo *Mater Dolorosa –In Memoriam II*, que prolongaría la visión apocalíptica de *Mater Dolorosa –In Memoriam I*: una secuencia de textos, gritos e imágenes de elementos geométricos yuxtapuestos a las cabezas de las personas inmersas) una intensa implicación con el lugar y la historia de un pueblo. Proporciona una representación que, simbólicamente, se ocupa de ese proceso de destrucción y degradación de las formas de vida existentes en el ecosistema amazónico, debido a las políticas de desarrollo y de ocupación, desprovistas de cualquier preocupación por la sostenibilidad ecológica. En cuanto a la metáfora de la inmersión utilizada por Evangelista, Guy Brett propone una doble interpretación: por un lado, como hundimiento y naufragio de una región o país —citando a Hélio Oiticica que había descrito Brasil como un “país naufragado” en un texto de los años setenta—y, por otro, como la inmersión corporal del artista en el espacio de trabajo, en el ambiente local y con la gente (1998: 218).

Reconocido por ser pionero y líder en una práctica ecoartística, el matrimonio Harrison consigue soluciones a través de un proceso de trabajo colaborativo y transdisciplinar —abarcando discusión pública, cartografía y documentación exhaustiva de las propuestas— siempre dirigidas al desarrollo de la comunidad y la biodiversidad. Antes de dedicarse a asuntos tales como la rehabilitación de las cuencas hidrográficas, la renovación urbana, la agricultura y la forestación, la pareja llevó a cabo en 1970 *Making Earth*, a través de la cual, estropeando esa alianza indisoluble entre tierra y agua, se opone a la degradación global de la capa superficial del suelo. Se trabaja una muestra de suelo de forma continuada, se lava y se purifica con el agua hasta obtener un olor agradable para que sea posible colocar dicha muestra en la boca. Para este propósito, se usan varios tipos de estiércol, lodos de aguas residuales, serrín y materia vegetal como componentes de suciedad para la tierra.

Joseph Beuys manifiesta con su espectáculo *Eine Aktion im Moor (Bog Acción)* (1971) su preocupación por la tendencia recurrente de drenar pantanos, haciendo hincapié en la necesidad de ser protegidos y preservados, puesto que los pantanos son, además de importantes focos de biodiversidad, cruciales para la regulación del ciclo del agua, las aguas subterráneas, humedad y clima en general. Viéndola como un síntoma de la relación distorsionada y corrompida

que el sistema capitalista mantiene con la naturaleza, la crisis ambiental está presente en su obra (recordemos, por ejemplo, la escultura social más ejemplar, integradora de vertientes políticas, económicas y científicas, de 1982 y continuada después de su muerte: *7000 robles – Reforestación Urbana de Kassel*). En 1971, durante la Semana Santa, Beuys realiza la acción *Celtic + ~* (Basilea, 1971) –análoga a un ritual de purificación, impuesto a sí mismo– Beuys lava cuidadosamente los pies a algunos participantes. A continuación, colocado dentro de una bañera redonda, se le vierte agua encima, conforme había solicitado, en alusión a la polivalencia simbólica del bautismo.

Con la exposición, *Rhinewater Purification* (1972), Hans Haacke despierta la conciencia pública con respecto al deterioro del Rin. Muestras de agua, tomadas por una planta de tratamiento, se vierten en garrafas de vidrio, y se exponen en el museo local. El agua contaminada se bombea a un recipiente, donde se filtra y purifica antes de entrar en una gran cuenca rectangular. Esta cuenca albergaba peces de colores (domésticos). Enfrente de una ventana con vistas a un paisaje boscoso, la enorme cuenca funciona como un ecosistema de soporte vital contrastando con un ecosistema colapsado. El exceso de agua se descarga en el jardín, en la parte trasera del museo. Con esta exposición, Haacke es reconocido como precursor de un grupo de artistas que trabaja por la recuperación del agua. Principalmente, en un momento en que el agua es considerada como un recurso en riesgo (debido a las presiones del consumo y el desarrollo) y reconocida como un bien escaso en muchas partes del mundo.

Prima Lingua (1996) es una de las bioesculturas creadas por Jackie Brookner para purificar, exclusivamente a través de medios naturales, el agua y el aire. Se compone de una estructura de hormigón (o piedra), revestida por una capa vegetal (plantas, musgos y helechos) y poblada de organismos acuáticos. Cuando el agua fluye (después de ser bombeada) las toxinas y los elementos contaminantes transportados por ella se eliminan y se transforman en nutrientes vitales. Bien para limpiar y filtrar el agua, bien para recoger las aguas pluviales, la prioridad de sus proyectos es eliminar los residuos y los desechos mediante el uso de ciclos de destrucción y creación. Recurriendo a medios biológicos en lugar de a procesos mecánicos y químicos, otro artista (e ingeniero titulado), Viet Ngo, desarrolló y patentó una tecnología (llamada *Lemna Systems*) para el tratamiento de aguas residuales –implementada en muchas regiones del mundo tras la finalización de una unidad de tratamiento: Devil's Lake (1990). Las unidades de tratamiento (*Lemna Systems*) son concebidas (con la participación de las comunidades a las que se destinan) como pasillos verdes, parques verdes o marcas específicas en el paisaje urbano, en un ambiente libre

de olores. Las plantas Lemna absorben y neutralizan los contaminantes del agua; ayudan a estabilizar las reacciones biológicas en los estanques, optimizando el tratamiento natural por bacterias, micro y macroorganismos y por otros procesos físicos. Absorben y controlan los olores, alimentándose de sulfitos, metano y otros gases, y bloquean la liberación de olores en el aire. Poseedoras de grandes concentraciones de proteínas, estas plantas Lemna (que constituyen una valiosa biomasa) se pueden utilizar (tras ser recolectadas) en la fertilización de huertas orgánicas (después de análisis y pruebas) o para la alimentación de animales. El agua limpia obtenida por este proceso se puede utilizar para el riego de ciudades y parques; aguas subterráneas; riego de zonas de cultivo y campos de golf, o para otros fines beneficiosos.

Olafur Eliasson presenta una de sus efímeras intervenciones en ríos, *Green River* (Río Verde 1998), retomada en las más diversas partes del mundo —en los lugares más remotos o en megalópolis— como uno de los ejemplos de su enfoque apoyado en nociones de negociación, fricción, temporalidad y compromiso. Sin previo aviso a las entidades oficiales, tras un periodo de observación y medición de las corrientes y las turbulencias del agua, el artista vierte, de forma clandestina, una sustancia soluble, fluorescente, la urarina. Después de unas horas, el agua del río se tiñe de un verde intenso. El cambio provocado en el entorno refleja malestar, preguntas, perplejidades y sospechas. De esta manera, se prueba (o se incita a) el vínculo emocional de los habitantes con la realidad urbana o el ambiente natural. La misma intención de inducir la temporalidad y la profundidad espacial en un lugar (contexto urbano) se manifiesta en otra intervención espectacular de 2008: *Nueva York City Waterfalls*. El agua fluvial se elevó a cuatro cascadas construidas sobre el río Este, separando Manhattan de Brooklyn. Con estas paredes de agua, busca amplificar la presencia física y tangible del agua al mismo tiempo que se exponen las dinámicas de las fuerzas naturales, tales como la gravedad, el viento y la luz solar. Además de hacer explícita la producción del espacio, —la influencia de las cataratas en la experiencia visual, auditiva y kinestésica de los transeúntes en movimiento por la ciudad— la naturaleza es entendida como una edificación. Son claramente visibles —ya que cae el agua— las estructuras de las cascadas, compuestas por materiales industriales (andamios y bombas).

Green River se hace eco de una intervención similar de Nicolás García Urriburu durante la Bienal de Venecia de 1968 que fue, igualmente, retomada en otros ríos de capitales del mundo durante los años posteriores. Como protesta contra la contaminación, Urriburu vertió una sustancia química en el Gran Canal, coloreándolo de verde. La intervención fue recibida con gran

preocupación y entendida como un hecho punible. El artista fue objeto de detención policial y solo fue liberado tras probar la no toxicidad del producto químico que había vertido en el río.

Desde 1983 y hasta la actualidad, con *Purge Series*, Buster Simpson arroja al nacimiento del río Hudson discos calcáreos para suavizar o neutralizar el PH ácido. Dichos discos participan en una campaña de *agit-prop* ambientalista, con un gran éxito en los medios de comunicación, que combina dos planos: el plano médico (neutralización de la acidez) y el plano metafórico (equiparando la indigestión del individuo y de la crisis del planeta). En ese intervalo, el proceso de adición de calcáreos a ríos ácidos se convirtió en una práctica común por parte de los organismos ambientales.

Con el fin de reciclar los residuos de carbón de las centrales hidroeléctricas, de oponerse a los estragos causados por la pesca intensiva, a la degradación de los humedales costeros a través de los desechos nocivos en el océano, Betty Beaumont, crea una obra de arte singular, invisible, y, al mismo tiempo, un eficaz prototipo de equilibrio ecológico para una nueva industria: *Ocean Landmark* (1978-1980). Reconocida como un precedente histórico de las colaboraciones actuales entre arte y ciencia, la escultura subterránea se encuentra en el fondo del océano Atlántico, a una distancia de 40 millas desde el puerto de Nueva York. En la creación de este hábitat marino se utilizaron 500 toneladas de un derivado de residuos del carbón procesados y compactados en 17.000 bloques, químicamente estabilizados, que se depositaron en el fondo oceánico configurando un monte— por tratarse de la forma más adecuada con la finalidad de revitalizar la pesca costera. Con el tiempo, la escultura subterránea se fue convirtiendo en un nuevo ecosistema productivo, un arrecife artificial sostenible, duradero, incluso en continua evolución, y sujeto a supervisión cada cinco años. Al igual que otros proyectos realizados por la artista, *Ocean Landmark* condujo a un proceso mejorado de investigación y de resolución de problemas inter/transdisciplinarios de acuerdo a una comprensión global de “ambiente” (integradora de varios planos, personal, social, espiritual, físico, tecnológico, cultural y económico). Destaca la audacia de la artista en el enfoque de la relación de la naturaleza y el artificio, la ecología y la tecnología —una zona frecuentemente problemática y ambigua— cuando evita establecer como polos irreconciliables el ecologismo y la tecnología.

Fundadora de *Keepers of Waters* (1991), Betsy Damon, se empeñó en la creación de modelos comunitarios de administración, siendo reconocida por haber desencadenado, en China, el primer evento artístico en favor del medio ambiente, cosechando notoriedad a nivel mundial por haber realizado, en ese

país, el primer parque urbano en el mundo que emplea un modelo natural de filtración de agua, *The Living Water Garden* (1998). Cada día, 200 m³ de agua del río contaminado se convierten, gracias al sistema de tratamiento natural, en potables. Aunque no sea suficiente como para modificar la calidad del agua del río en su totalidad, los visitantes de *The Living Water Garden* se benefician (y toman conciencia de) los beneficios de un río regenerado por un sistema de tratamiento, inteligible y eficaz sobre la biodiversidad del parque.

La artista valora el contacto con comunidades y grupos de base como un requisito esencial para el perfeccionamiento de sus proyectos de arte/diseño, centrados en la sostenibilidad y en la articulación de las propiedades biodinámicas del agua viva (manteniendo la irregularidad biodinámica, la forma y las funciones correspondientes) como pilar fundamental del desarrollo rural y urbano. Considera fundamental la implicación comunitaria en el cuidado de este preciado bien. Dado que el agua es el soporte vital, la artista piensa que ésta debe ser la base del diseño de soluciones y procesos de planificación de sistemas sostenibles e integrados —en resumen: asunto, medio y estructura. Se inspira en la observación y en el conocimiento de culturas dotadas de una práctica conservadora y de una tradición oral en relación al culto y a la sostenibilidad ecológica de sus fuentes de agua, durante siglos, por estar convencida de que de ahí pueden derivar enfoques innovadores para enfrentarse a los desafíos contemporáneos relacionados con la conservación de las cuencas hidrográficas y el desarrollo económico rural. Basándose en la investigación actual sobre la importancia celular de la calidad del agua en la formación de la vida, Betsy Damon aboga por la efectiva reconexión de las comunidades con sus fuentes de agua. El estudio exhaustivo de la cultura tibetana acerca de las fuentes de agua incluye no solo su experiencia personal sobre los diversos lugares de agua, sino también el registro de sus cambios abruptos. Causados por la industrialización, la sobreexplotación, el desarrollo no regulado y la introducción de contaminantes, dichos cambios ejercen un doble impacto nefasto; sobre las fuentes de agua no renovables y sobre las tradiciones que permitieron su cuidado. Citando un antiguo texto chino, “el amor es agua”, defiende la interconexión íntima de las aguas —desde la cima de las montañas hasta abajo: desde los nacimientos a los sistemas de arroyos, lagos y pantanos.

En calidad de plataforma de ecoarte, la pareja de artistas Collins-Goto con *Watermark* (1999) trabajan con la relación alterada de la naturaleza y de la cultura en el espacio urbano. En el centro de una ciudad alemana, Aquisgrán, instalan líneas (1,7 km) hechas con pan de oro para marcar el curso de dos ríos, invisibles y canalizados hoy pero, que en otro tiempo, suministraban agua

potable. En otro lugar, colocan, alrededor de tres fuentes urbanas, plantas autóctonas de regiones de ríos, haciendo referencia a los cursos subterráneos de agua: sauces. Completan el proyecto transformando el museo en palco de discusión pública –de diálogo entre ciudadanos y expertos– sobre los arroyos urbanos, aguas termales y la rehabilitación cultural y ecológica de la ciudad. Los artistas reivindican el papel de mediadores, esforzándose en un diálogo cultural: por un lado, revelan las ideas subyacentes a una dinámica oficial que tiene como objetivo redefinir un futuro más congruente con su potencial geológico e hidrológico para la ciudad; por otra parte, facilitan la discusión pública de estas ideas de transformación y rehabilitación de la hidrología, los ecosistemas y el paisaje urbano de Aquisgrán. En las paredes del museo y en las calles de Aquisgrán, son exhibidos símbolos e imágenes, creados con la ayuda y orientación de ciudadanos y expertos conocedores de la ciudad. Por último, los *tours* públicos reproducen y ponen de manifiesto la investigación llevada a cabo sobre los cursos de agua perdidos en Aquisgrán.

Desde principios de los años sesenta del siglo XX, muchas manifestaciones artísticas están basadas en formas críticas y en el desafío al modelo tradicional de difusión y exhibición de obras, por lo que dar valor a la experiencia directa con los elementos (con la participación del público en las acciones próximas a experiencias cotidianas) y elegir lugares inhóspitos e inaccesibles, dan paso a una práctica artística cada vez más preocupada por el impacto ecológico de sus propuestas y por la sensibilización hacia los conflictos surgidos entre la industria y la naturaleza. Haciendo frente a las condiciones externas, físicas y socioculturales (que influyen en un individuo o grupo), los artistas de arte ambiental, bien optan por discretas intervenciones temporales (sin impacto negativo), o bien proponen reparar paisajes y ecosistemas degradados, recurriendo a una creciente transdisciplinariedad colaborativa. El arte ambiental se ha convertido en parte del paisaje urbano e industrial, concibiendo proyectos de arte público y de recuperación de territorios abandonados, degradados y contaminados por la minería, la erosión y los desechos industriales. A pesar de las diferencias claras, en cuanto a intención, motivación, método y estrategia artística, las obras/intervenciones atestiguan la voluntad de hacer reconocer nuestra responsabilidad, las consecuencias directas de nuestras acciones y decisiones sobre el medio ambiente –incluso a escala mundial. Validan la función social del arte, impregnando en la comunidad la necesidad de integrar la naturaleza en el sistema de valores humanos y, además, creando soluciones sostenibles (a nivel social, económico, ecológico y espiritual).

BIBLIOGRAFÍA

- ALÝS, FRANCIS: <http://francisalys.com/>
- BEAUMONT, BETTY: <http://bettybeaumont.com/>
- BRETT, GUY (1998): "Life Strategies: Overview and Selection, Buenos Aires/London/Rio de Janeiro/Santiago de Chile 1960-1980" en catálogo de exposición *Out of Actions –Between Performance and the Object 1949-1979*, Los Angeles/Londres, Museum of Contemporary Art/Thames and Hudson, pp. 197-225.
- BROOKNER, JACKIE: <http://jackiebrookner.com/>
- BURNHAM, JACK W. (2000): "Hans Haacke Wind and Water Sculpture" en catálogo de exposición *Force Fields –Phases of the Kinetic*, Barcelona/Londres, Museo d'Art Contemporani de Barcelona/Hayward Gallery, pp. 295-298.
- CAGE, JOHN: <http://johncage.org/>
- (1959): "Water walk" <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycZHZ-U>
- COLLINS Y GOTO: <http://collinsandgoto.com/>
- DAMON, BETSY: <http://keepersofthewaters.org/>
- ELIADE, MIRCEA (1992): "As Águas e o Simbolismo Aquático" en *Tratado de História das Religiões*, Lisboa, Edições Asa, pp. 243-275.
- ELIASSON, OLAFUR (2012): *Ller Es Respirar Es Devenir –Escritos de Olafur Eliasson*, Barcelona, Gustavo Gili.
- GRAEVENITZ, ANTIJE VON (1994): "Ritual" en catálogo de exposición *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 284-285.
- HARRISON, HELEN Y NEWTON: <http://theharrisonstudio.net/>
- KASTNER, JEFFREY, Y WALLIS, BRIAN (eds.) (1998): *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon Press Limited.
- LEDDY, ANNETTE (2008): "Cronology –Selected Drawings, Paintings, Collages, Sculptures, Assemblages, Scores, Environments, Happenings, Activities, Activity Booklets, Videos, and Films" en catálogo de exposición *Allan Kaprow –Art as Life*, Londres, Thames and Hudson.
- MALINOWSKI, BRONISLAW (1984): *Magia, Ciência e Religião*, Lisboa, Edições 70, pp. 233-234.
- MORRIS, ROBERT (1995): "Notes on Art as/and Land Reclamation" en *Continuous Project Altered Daily –The Writings of Robert Morris*, Nueva York/Cambridge/Londres, MIT Press, pp. 211-232.
- NEUSTEIN, JOSHUA: <http://joshuaneustein.com/>
- NGO, VIET: <http://www.lemnatechnologies.com/>
- OVID (1955): *Metamorphoses*, Londres, Penguin, pp. 84-87.
- PLESSI, FABRIZIO, *Mari Verticali*: <http://www.fabrizioplessi.net/video/>
- POPPER, FRANK (1989): *Arte, acción y participación – El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal.
- SIMPSON, BUSTER: <http://www.bustersimpson.net/>
- STILES, KRISTINE (1998): "Uncorrupted Joy: International Art Actions" en catálogo de exposición *Out of Actions –Between Performance and the Object 1949-1979*, Los Angeles/Londres, Museum of Contemporary Art/Thames and Hudson, pp. 227-329.
- SCHIMMEL, PAUL (1998): "Leap into the Void: Performance and the Object" en catálogo de exposición *Out of Actions –Between Performance and the Object 1949-1979*, Los Angeles/Londres, Museum of Contemporary Art/Thames and Hudson, pp. 17-119.
- SZEEMANN, HARALD (1994): "Academia" en catálogo de exposición *Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 240-241.
- TODOSIJEVIC, RASA: <http://performingtheeast.com/rasa-todosijevic/>
- URIBURU, NICOLÁS GARCÍA: <http://www.nicolasuriburu.com.ar/>
- VINCI, LEONARDO DA, Y ALBERTI, LEON BAPTISTA (2005): *El Tratado de la Pintura por Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, Lisboa, Alcalá, pp. 221-222.