

Artealización y ecología: paisajes productivos sostenibles

Artialisation and ecology: sustainable productive landscapes

Artealização e ecologia: paisagens produtivas sustentáveis

Recibido: 13 de octubre 2017; Aprobado: 14 de febrero 2018

DOI: <https://doi.org/10.18389/dearq24.2019.02>

Artículo de reflexión

Resumen

Con el objetivo último de conseguir que el paisaje de la producción sostenible sea deseable, este artículo estudia las teorías sobre el surgimiento del concepto paisaje, la construcción cultural de la belleza y las herramientas para aplicar visiones poéticas a territorios de lo pragmático. Los procesos de artealización *in visu* y artealización *in situ*, descritos por Alain Roger para entender el surgimiento del paisaje, pueden extrapolarse a otros contextos para propiciar el surgimiento de nuevos paisajes deseables. Un catálogo de paisajes productivos, junto con un estudio cronológico de las correspondientes intervenciones de artealización, es la base de una propuesta de paisajes productivos potenciales.

Palabras clave: artealización, ecología, paisaje, productivo, pragmática, poética

Abstract

This paper studies the theories that led to the emergence of landscape theory, the cultural construction of beauty, and the tools used to apply poetic visions to the pragmatic; it does so with the final aim of making the landscape of sustainable production something desirable. The processes of *in visu* and *in situ* artialisation described by Alain Roger to explain how landscape theory originated can be analyzed based on other contexts that encourage the emergence of new desirable landscapes. The paper uses a catalogue of productive landscapes as well as a chronological study of artialisation's corresponding interventions as the basis of a proposal for potential productive landscapes.

Key words: artialisation, ecology, landscape, productive, pragmatic, poetic.

Resumo

Com o objetivo de conseguir que a paisagem da produção sustentável seja desejável, este artigo estuda as teorias sobre o surgimento do conceito "paisagem", a construção cultural da beleza e as ferramentas para aplicar visões poéticas a territórios do pragmático. Os processos de artealização *in visu* e artealização *in situ*, descritos por Alain Roger para entender o surgimento de novas paisagens, podem ser extrapolados a outros contextos para propiciar o surgimento de novas paisagens desejáveis. Um catálogo de paisagens produtivas, junto com um estudo cronológico das correspondentes intervenções de artealização, é a base de uma proposta de paisagens produtivas potenciais.

Palavras-chave: artealização; ecologia; paisagem produtiva; pragmática; poética.

Carlos Arroyo Zapatero

✉ info@carlosarroyo.net

Universidad Politécnica de Madrid

Introducción

Queremos explorar el potencial de los paisajes productivos sostenibles para construir una nueva cultura de la sostenibilidad y proporcionar herramientas de implementación en proyectos concretos. Nuestro objetivo táctico es conseguir que el paisaje de la producción sostenible sea hermoso, que pueda identificarse como paisaje deseable.

Consideramos importante partir de un análisis de los mecanismos prestigiosos de un paisaje, que lo convierten en algo percibido por la sociedad como bello. Este artículo describe estos mecanismos y anticipa el trabajo que se debe realizar para ponerlos en acción.

Justificación

En la etapa postindustrial iniciada en los años ochenta ya se había desarrollado un debate político y cultural sobre el paisaje, incitado por agentes con intereses tan dispares como los de los movimientos ecologistas en un extremo, y los artistas y teóricos del llamado *Land Art*, en otro. La crisis en que terminó aquella década modificó las agendas políticas y dejó el debate sin resolver; pero ya había emergido la conciencia de un paisaje alterado, así como la posibilidad de intervenir activamente en su transformación como objeto cultural.

En el momento actual, un conjunto de factores igualmente diversos nos urgen a adoptar una estrategia innovadora que sea capaz de dar sentido a esos paisajes alterados, que en el último ciclo eco-

nómico han sufrido una de las mayores transformaciones de su historia, hasta llegar a la definición del Antropoceno como la actual era geológica.¹

La triple crisis de nuestros días obliga a repensar nuestra relación con la producción. La crisis medioambiental obliga a introducir nuevos elementos en el paisaje cotidiano, desde los dispositivos para la generación de energía de fuentes renovables hasta los de producción en cercanía para reducir la huella ecológica de los transportes, pasando por la actualización e integración de los protocolos de procesamiento de residuos y tratamiento de aguas. Las sucesivas crisis del petróleo inciden también en la creciente presencia de las energías renovables en el paisaje y la transformación de los criterios de transporte. Las crisis financieras y los vaivenes de los mercados internacionales se traducen en un número de procesos interrumpidos de transformación del territorio en distintos puntos del planeta, lo cual es quizá tan grave como la situación de la mayoría de los procesos que sí consiguieron salir adelante en la última década, guiados por agendas mercantiles de corto plazo.

Todos estos factores definen un importante cambio en las agendas ambiental, política y económica; pero es importante añadir que hemos detectado cambios equivalentes en la agenda sociocultural, relacionados íntimamente con aquellos. Tanto en la sociedad en general como en los distintos colectivos de creadores se observa un creciente compromiso con la construcción de una cultura de la sostenibilidad.

1. Crutzen y Stoermer, "The 'Anthropocene'".

En este contexto, abrimos una línea de investigación bajo el nombre inicial de Paisajes Productivos, que propone una teoría de paisaje que desdoble la separación entre “pragmática y poética”, de la que nos habla Anne Whiston Spirn.²

Asumimos la exigente agenda ecológica que es urgente adoptar, orientada hacia el control de las emisiones y la huella ecológica, el consumo responsable de recursos, el reciclaje y la reutilización. Sin embargo, entendemos que para movilizar a todos los agentes que participan de la construcción de un paisaje, es necesario hacerlos deseables, conseguir que los paisajes productivos de nuestra época sean hermosos. Buscamos que los molinos, las huertas solares y los vertederos de escombros (que ya no están fuera de los márgenes de la ciudad, porque la ciudad ha dejado de tener límites) sean bellos.

Para ello, recurrimos a la teoría clásica del paisaje de la escuela francesa, recuperando la terminología acuñada por Alain Roger, no para explicar la evolución pasada del concepto —como hiciera él en sus escritos—, sino para anticipar la futura.

Antecedentes

Antimimesis

Para presentar esta propuesta es necesario detenerse en la idea de antimimesis, definida por Oscar Wilde, en 1891: “La vida imita al arte mucho más que el arte imita a la vida”.³ Según Wilde, el arte puede ofrecer modelos hacia los que la vida puede dirigirse; en aparente contradicción con la mimesis aristoteliana, Wilde se hace la misma pregunta que Aristofanes cuando este interpela al comediógrafo Menandro, “Oh, Menandro, oh Vida! ¿Quién de ustedes tomó al otro como su modelo?”.⁴

Paisajes y retratos, dos formatos de representación pictórica de la realidad (mimesis), construyen un aparato estético que sirve de guía para la interpretación y transformación de la realidad en una generación posterior (antimimesis).

Un retrato ofrece un ideal de belleza que puede ser seguido por otros. Barbas, peinados, maquillaje —incluso la cirugía— son herramientas útiles para la posterior transformación. Los jóvenes ensayan sonrisas en el espejo para conseguir la forma ideal de cara siguiendo el ejemplo de algún célebre retrato.

En los primeros días del cine, con películas de relativamente poca sensibilidad para los breves tiempos de exposición, el bajo contraste resultante hacía que las expresiones faciales fuesen difíciles de capturar; en consecuencia, los actores reforzaban el contraste visual de sus labios superiores con finos bigotes y las actrices se aplicaban lápiz labial muy contrastado, casi negro, y marcaban la forma de sus ojos con sombras muy oscuras sobre sus párpados. Estos rasgos fueron divulgados a través del cine y las revistas, y posteriormente imitados por el público hasta el punto de convertirse en una moda omnipresente, incluso si los aspectos técnicos de la fotografía no eran relevantes en la vida real; se trata de un caso de la vida imitando al arte.

Cuando el problema técnico fue superado, se desarrollaron nuevos modelos y la sombra de ojos oscura se convirtió en un rasgo absurdo y hasta macabro, o simplemente feo —hasta que fue recuperado por una segunda antimimesis, ya en la era del cine en color—. Con este ejemplo, el mecanismo de la antimimesis se revela claramente ante nosotros. No es una cuestión de embellecimiento, o de descubrimiento de la belleza; es un proceso por el cual establecemos qué es la belleza. El texto de Wilde está cargado de ironía, tanto en el sentido literal como en el que establecerá Rorty más adelante. Dice Wilde:

[...] esa luz blanca trepidante que ahora vemos en Francia, con sus singulares manchas malvas y sus móviles sombras violetas, es la última fantasía del arte, que la naturaleza, hay que reconocerlo, reproduce de maravilla. Donde antes componía corots y dauvignys, ahora nos ofrece adorables monets y encantadores pissarros.⁵

2. Whiston Spirn, *The Language of Landscape*.

3. Wilde, *La decadencia de la mentira*.

4. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*: “O Menander and Life! Which of you took the other as your model?”.

5. Wilde, *La decadencia de la mentira*.

En este texto, el tono conversacional de Wilde, escrito al modo de un diálogo platónico en un contexto mundano, transmite de manera muy sugerente lo que Roger⁶ llama más tarde *giro copernicano de la estética*, la idea de que la realidad es “cada vez” una función de la cultura.

Artealización (*Artialisation*)

Alain Roger, filósofo francés nacido en 1936, profesor de Estética, es autor de algunos de los más influyentes textos de teoría del paisaje. En 1978, enunció por primera vez su teoría de la *artealización*, según la cual *todo paisaje es un producto del arte*, que desarrolla y explica muy didácticamente en su celebrado texto *Court traité du paysage* (1997), traducido al castellano como *Breve tratado del paisaje*.

Roger acuñó las expresiones *artialisation in visu* y *artialisation in situ* para describir el mecanismo detrás de la construcción de la idea de paisaje en la cultura occidental. En la primera etapa, el arte ofrece una lectura del territorio, creando una construcción cultural y un ideal para seguir. En una segunda etapa, la construcción cultural determina las intervenciones sobre el territorio en sí.

Esos dos pasos se corresponden con la evolución del propio término *paisaje*, que aparece a final del siglo XV como denominación de la representación gráfica de un territorio, denotando exclusivamente un género pictórico, una representación artística de una porción de terreno, el país. La realidad es el país; su representación es el paisaje.

Si en el siglo XVI alguien dijese “¡qué hermoso paisaje!”, solo podía referirse a una representación gráfica. Nadie utilizaría esa expresión para señalar una montaña verdadera, así como nadie diría “¡qué hermoso retrato!”, señalando a una persona real.

Hoy, paisaje denota tanto el territorio como su representación; este es el resultado de un segundo proceso, durante el siglo XVIII, cuando el aparato estético construido por el arte y que transformó

la visión del territorio (artealización *in visu*) conduce a la intervención sobre el mismo (artealización *in situ*).

Aparecen los arquitectos del paisaje, que explican cómo intervenir en el territorio para obtener una escena que, si se representase gráficamente, sería agradable y satisfactoria - es decir, estaría de acuerdo con el aparato estético creado por los pintores paisajistas.

La evolución del término coincide con los procesos de formación de los estados modernos en Europa, desde la fragmentación feudal y las ciudades-Estado hacia un control integral del territorio. La relación entre campo y ciudad se transforma, las propiedades campestres amplían el escenario de la vida social para las clases dominantes, las fincas productivas se convierten en símbolo de riqueza y las arquitecturas que en ellas se construyen se abren al territorio que dominan, transformándolo según un ideal construido culturalmente.

El trabajo de Roger es estrictamente un tratado del paisaje, pero el mecanismo de la artealización quizá pueda extrapolarse a cualquier forma de construcción cultural.

Recordemos a Oscar Wilde, y su fijación con el retrato, ese otro género de representación gráfica. Hemos visto cómo unas fotografías en blanco y negro en las que se subrayan determinados rasgos se hacen populares, y a partir de ese momento la gente comienza a intervenir en su propio “territorio” para integrarse en el aparato estético construido por las fotografías. ¿Es esto aplicable a toda nuestra cultura?

¿Se podría objetar que se trata de una estética elitista, que supone una cultura reservada a algunos aficionados (la gente con clase) lo bastante ricos y ociosos como para frecuentar las galerías de arte? No lo creo. Nuestra mirada, aunque la creamos pobre, es rica y está saturada de una profusión de modelos, latentes, arraigados y, por tanto, insospechados: pictóricos, literarios,

6. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

cinematográficos, televisivos, publicitarios, etc., que actúan en silencio para, en cada momento, modelar nuestra experiencia, perceptiva o no. Por nuestra parte, nosotros somos un montaje artístico y nos quedaríamos estupefactos si se nos revelara todo lo que, en nosotros, procede del arte.⁷

Redescripción

Si una *descripción* puede aspirar a ser una verdad objetiva, la *redescripción* no lo desmiente, sino que plantea una nueva verdad objetiva. Saul Kripke, filósofo del lenguaje, la lógica y las matemáticas, desarrolló una teoría de la verdad según la cual el mundo no es algo cierto que se descubre, sino algo que se estipula mediante descripciones: “Generalmente, las cosas sobre una situación contrafáctica no se descubren, se estipulan; los mundos posibles no se dan necesariamente de manera puramente cualitativa, como si los estuviéramos mirando a través de un telescopio”.⁸ Este concepto de verdad resuena en la proposición de Rorty, la redescripción como herramienta de creación:

[...] *the method is to rediscibe [...] things in new ways, until you have created a pattern of linguistic behaviour which will tempt the rising generation to adopt it [...] This sort of philosophy does not work piece-by-piece, analyzing concept after concept, or testing thesis after thesis, rather it works holistically and pragmatically. It says things like “try thinking of it this way” or, more specifically, “try to ignore the apparently futile traditional questions by substituting the following new and possible interesting questions”. It does not pretend to have a better candidate for doing the same old things, which we did when we spoke in the old way [...] Conforming to my own precepts, I am not going to offer arguments against vocabulary I want to replace, instead, I am going to try to make the vocabulary I favour look more attractive by showing how it may be used to describe a variety of topics.*⁹

El lenguaje es, pues, una herramienta poética capaz de crear mundos, que son de naturaleza contingente e histórica.

Ecología sin naturaleza

El libro *Ecología sin naturaleza*, de Timothy Morton, se presenta con un subtítulo esclarecedor: *Repensando la estética de la sostenibilidad*.¹⁰ Su punto de partida es un elocuente discurso que plantea un paralelismo con las tesis feministas de Simone de Beauvoir en los siguientes términos: “la mujer es desposeída de su capacidad operativa en el terreno a través de la idealización”.¹¹ En determinados momentos de la historia, el hombre (masculino) pone a la mujer en un altar, idealizada, separada del terreno no doméstico, e incapaz entonces de manejar los recursos del poder real. Del mismo modo, la naturaleza idealizada como un territorio supuestamente virgen que necesita protección y respeto, confinada a una reserva que está separada de lo urbano, nos impide hacer frente a la ecología real, el día a día de los recursos, la energía y el clima en este planeta.

Lanzarote y César Manrique

En la isla de Lanzarote encontramos un ejemplo que nos permite entender los mecanismos que consiguen la construcción de un paisaje como proceso de doble *arteficialización*, resultado de los esfuerzos del artista César Manrique (1919-1992). Podemos decir que el paisaje de Lanzarote es la obra más relevante de Manrique.¹²

Antes de su intervención, la isla de Lanzarote era una pesadilla de hambruna y sequía, que sufría sucesivos episodios de crisis. Sus propios habitantes —tal y como Manrique pudo comprobar durante su formación en la Universidad de La Laguna en Tenerife— la describían como de *tierra infértil y excrementos de cabras*.¹³ Sin embargo, tras su regreso de una estancia en Estados Unidos

7. *Ibid.*

8. Kripke, *Naming and Necessity*, 5. En el original está: “Generally, things aren’t ‘found out’ about a counterfactual situation, they are stipulated; possible worlds need not be given purely qualitatively, as if we were looking at them through a telescope”.

9. Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, 9.

10. Morton, *Ecology without Nature*.

11. Beauvoir, *El segundo sexo*.

12. Martín Hormiga y Perdomo, *El Cabildo y Lanzarote: Una isla como tema*.

13. Sardá y Zamora, “Aproximación a los paisajes culturales del regadío”.

(1964), Manrique puso en marcha un conjunto de operaciones artísticas que transformaron las difíciles condiciones de vida en la isla en un sello identidad, resumidas en seis puntos que cambiaron la percepción de la isla —tanto vernácula como turística— para siempre.

El viento: de azote y molestia, a la magia de los "juguetes del viento"

La isla de Lanzarote es afectada por un régimen de vientos constantes, los alisios, que arrastran polvo (*calima*) procedente del Sahara en el continente africano, y tiñen el aire de un color rojizo que impide la visibilidad.

El viento, por tanto, es una identidad negativa de la isla. Sin embargo, Manrique recupera la imagen del molino de viento, utilizado tradicionalmente para labores agrícolas y bombeo de agua, una imagen del pasado de la isla que Manrique *artealiza* en forma de "referencias sustitutorias",¹⁴ de carácter lúdico. El trabajo continúa con la ins-

talación de los llamados *juguetes de viento*, artealizaciones *in situ*, ubicados en distintos puntos del territorio de la isla, como eventos en el paisaje, *difusores de memoria*.

El malpaís: de la dureza infértil a la belleza muda

El malpaís es el terreno producido por las coladas de lava dura y áspera, casi vítrea y cortante, traducidas en la máxima hostilidad e infertilidad de las tierras, inservibles para la agricultura y el asentamiento humano.

El malpaís es un ejemplo perfecto de doble artealización. Manrique inicia su trabajo de artista con una abundante y exitosa obra pictórica abstracta de una gran fuerza matérica, integrada en las corrientes internacionales, que podríamos describir como "malpaís sobre lienzo". Es una artealización *in visu*. A continuación, enmarca el malpaís real incluso en las ventanas de su propia casa, que construye dentro y alrededor de las coladas de lava. Es una artealización *in situ*.

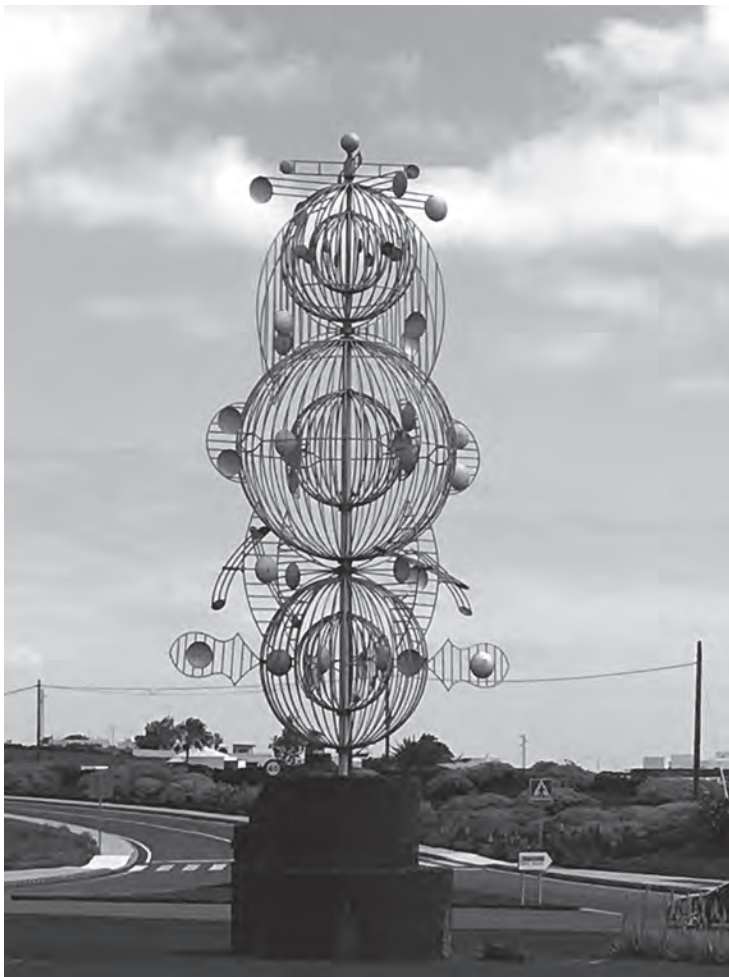


Figura 1. Juguete de viento (1990). Tegüise. César Manrique. (Foto: C. A.)

14. *Ibid.*



Figura 2. Malpaís en la ventana de la Casa del Volcán (1968), hoy Fundación César Manrique. Tahíche, Lanzarote (Foto: C. A.)



Figura 3. Huesos sobre lava en la casa de Manrique. Lanzarote (Foto: C. A.)



Figura 4. Mirador del Río (1973). Vista hacia Graciosa. Lanzarote (Foto: C. A.)



Figura 5. Jameos del agua (1977). Lanzarote (Foto: C. A.)



Figura 6. Lago Verde. Lanzarote (Foto: C. A.)

Blanco hueso: de la muerte bajo el sol a la luz entre las rocas

De las condiciones adversas que imponen los dos primeros puntos citados —el malpaís y su clima subdesértico con los vientos alisios— deriva un desarrollo dificultoso tanto de la vegetación como del resto de seres vivos. El blanco del hueso pelado por la intemperie es una de las imágenes más representativas y popularmente extendidas de las tierras inhóspitas. Ese color blanco de los esqueletos perfectamente conservados que descansan sobre los tonos oscuros de la lava y las cenizas solidificadas remite al mismo contraste entre la obra pictórica y la arquitectura de César Manrique.

La topografía: de accidentes a oportunidades

El duro relieve de la isla volcánica queda reconvertido en un ícono de la isla. Los miradores, desde sus escarpados riscos, pero especialmente los “jameos” o túneles de lava, pasaron de ser trampas mortales, oquedades traicioneras, a lugares de magia y descubrimiento. Una de las primeras obras proyectadas para el Cabildo de Lanzarote, los *Jameos del agua* (1966-1977) son una serie de espacios —jameos y túneles volcánicos— conformados a partir de estas oquedades. Su propia vivienda, hoy Fundación César Manrique, se acomoda en una oportunidad semejante.

El agua: de la corrosión salina al gran azul

Manrique rescata, además, una imagen característica de las playas de la isla: los charcos y estelas de agua en la arena que las olas atlánticas producen. La imagen del *jameo grande* evoca esa arena blanca.

El color: de minerales tóxicos a pinturas en el paisaje

Los colores predominantes de la obra de Manrique son los del propio paisaje lanzaroteño: rojo de la lava ardiente, negro basáltico y marrones del malpaís; el verde metálico de óxido venenoso del lago verde; el azul de la corrosiva agua salina; y el blanco del hueso seco y de la arquitectura vernácula. Su arte matérico transforma la percepción de estos colores, construyendo un relato épico que nos hace ver el hostil paisaje de la isla como una obra de arte natural.

Construyendo una poética de los paisajes productivos sostenibles

Como primer paso, procedimos a catalogar los paisajes productivos sostenibles necesarios ante la triple crisis actual (ambiental, energética y financiera), utilizando como referencia la portada de la revista *Time*, indicador de lo universalmente relevante. Los paisajes productivos resultantes son los siguientes:

- Ecosistemas gestionados: *Menageries*, Jardines Botánicos, Ecosistemas Gestionados.
- Jardinería productiva: El Paraíso, Jardines Productivos y Energía.
- Escalas de la agricultura: granjas sin granjeros.
- Digestiones pesadas: reutilización de paisajes industriales, el paisaje de raíles.
- Gestión de residuos: vertederos verdes, gestión del vacío.
- Residuos inertes: automóviles, el uso pragmático y poético del residuo.
- Limpieza de agua: purificación de agua para el consumo, humedales y purificación natural.
- Captación de agua: los paisajes de la captación de agua, la arquitectura de los depósitos de agua.
- Mecánica y energía: mecánica y energía en el paisaje, los paisajes del viento.
- Infraestructuras: la naturaleza de las infraestructuras en el territorio.
- Devastaciones: almacenamiento, captura y barreras de energía.

A continuación, cada paisaje necesario se presenta en un estudio cronológico, una línea de tiempo, que nos ayuda a construir un aparato estético que lo constituya como entidad cultural.

En cada línea de tiempo se marcan como hitos:

- Intervenciones de artealización *in visu* o visualizaciones de la cuestión como objeto de arte.
- Toma de conciencia generalizada o momento “portada de la revista *Time*”.
- Desarrollos técnicos capaces de transformar el *modus operandi*.
- Intervenciones de artealización *in situ*, o proyectos que asumen una poética del paisaje productivo en cuestión.

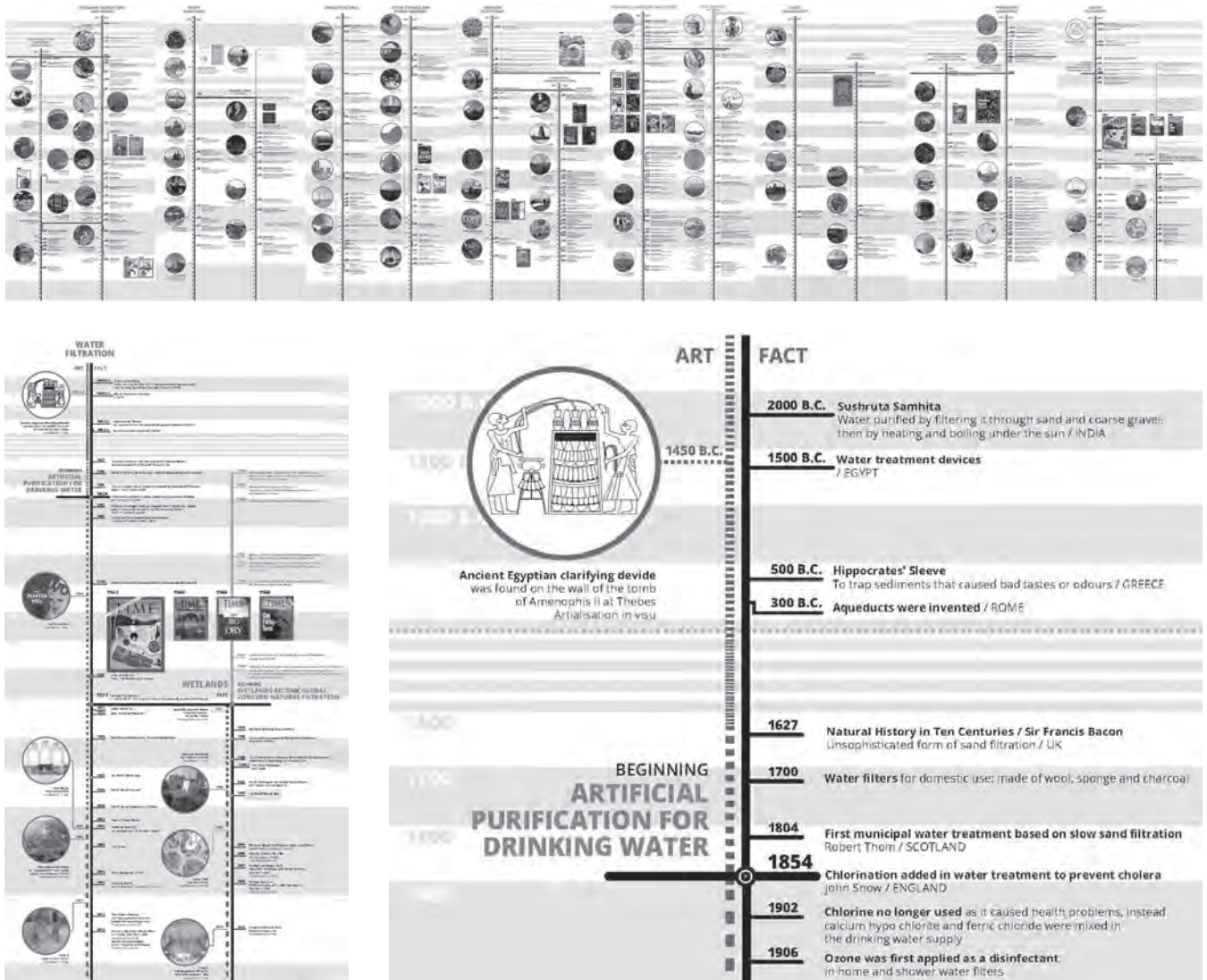


Figura 7. Ejemplo de línea de tiempo: limpieza de agua.

Los hitos en la línea de tiempo se desglosan en fichas.

Una línea de tiempo: Limpieza del Agua

Para empezar a vislumbrar cuáles pueden ser las conclusiones de este trabajo, recorramos una de las líneas de tiempo, Limpieza del Agua.

La imagen de un bajorrelieve egipcio en la cabecera de la línea del tiempo, con su nítido trazado y formas estilizadas, nos hace sentir respeto por una tecnología de temprano desarrollo.

Aunque los primeros ejemplos de filtración de aguas los encontramos ya en el año 2000 a. C., en India, con purificación mediante filtros de arena

y esterilización solar, el primer ejemplo de artealización *in visu* de este proceso se encuentra en una pared de la tumba de Amenophis II en Tebas, datado del año 1450 a. C., en la que se muestra a una figura egipcia que interactúa con un dispositivo formado por una serie de tuberías y vasijas situadas a distintos niveles, y una segunda figura que parece estar bebiendo de ellas.

La monumentalidad de las infraestructuras romanas nos sitúa ante un elemento fundamental en la historia de las ciudades, parte del paisaje cultural. Hacia el año 300 a. C. se crearon las primeras infraestructuras eficientes para el transporte de agua desde su origen hasta su punto de consumo, llegando a ser, hacia el cambio de milenio, elementos clave de la implantación de la

ciudad romana, con acueductos y grandes obras que hoy son visitadas como referentes culturales de primer orden.

Las vicisitudes decimonónicas nos explican cómo una ciencia incipiente construye la idea del agua potable como artificio. En mitad de una epidemia de cólera, el experto en epidemiología John Snow consiguió, en 1854, la primera purificación química de agua para consumo, separando en nuestra percepción el agua “natural” y el agua “potable”. Su historia fue la inspiración para la creación de una artealización *in visu* en forma de novela *El velo pintado*, de 1925, en la que un doctor inglés, también experto en epidemiología, debe erradicar el cólera de las poblaciones del interior de China, diezmadas por la enfermedad. De nuevo, el agua es el transmisor, y tras su descubrimiento debe tratar de construir toda una serie de infraestructuras para reconducirla desde un nuevo punto no contaminado. Esta novela fue posteriormente trasladada al cine en 1934, con Greta Garbo en el papel principal, y tuvo una segunda adaptación en 2006. Esto pone en evidencia cierta popularidad de las estéticas derivadas del agua, la importancia de los avances en el confort, y su relación con la idea de progreso.

Artistas y activistas de la segunda mitad del siglo XX nos hicieron ver la cuestión del agua limpia como una manifestación de lo público. El trabajo de John Todd y sus *living machines*,³⁵ desarrolladas a partir de 1976, plantea desarrollos técnicos capaces de transformar el *modus operandi*, posteriormente adoptadas por artistas como el canadiense Noel Harding, que en 1996 presenta su propuesta *Elevated Wetlands*, en Toronto, artealización *in situ* de un sistema de fitodepuración. Una década después, Toyo Ito propone un parque purificador de agua en Madrid: el Parque de la Gavia.

Ya en el siglo XXI, aparecen trabajos de escala cada vez más arquitectónica, que refuerzan tanto la dimensión política como la potencia estética de la tecnología de la depuración. Es el caso de *Floating Island* (2009), de Jakub Szczesny, una isla flotante en el río Vístula con una serie de máquinas de hacer ejercicio que bombean agua del río hacia un dispositivo que filtra el agua. Los participantes pedalean, andan o corren para conseguir

agua purificada, lista para el consumo humano. Ya en la escala del interior arquitectónico, el trabajo que el escultor turco Ayse Erkmen propuso para la 54ª Bienal de Venecia de Arte, en 2011, buscaba depurar el agua de los canales de Venecia, formalizándose en un laberinto de tuberías de diferentes códigos de color que recorría el espacio de la sala.

El legado de estas prácticas son las que llevaron a COSMO (2015) —la propuesta de artealización *in situ* de Andrés Jaque— a resultar ganador del programa del MOMA PS1. Se trata de un artefacto móvil, realizado a partir de componentes de irrigación personalizados, para poder mostrar todo el sistema de tuberías y hacerlo deseable en un contexto más generalizado, tratando la purificación de agua como una fiesta, en la que el dispositivo es el elemento principal de reunión. El proceso de filtración se basa en los mismos principios de la *Eco Machine*, pero adaptados a otra estética más festiva, en la que los ciclos son completados en un plazo de cuatro días, y las plantas generan un ambiente climáticamente agradable en torno a él.

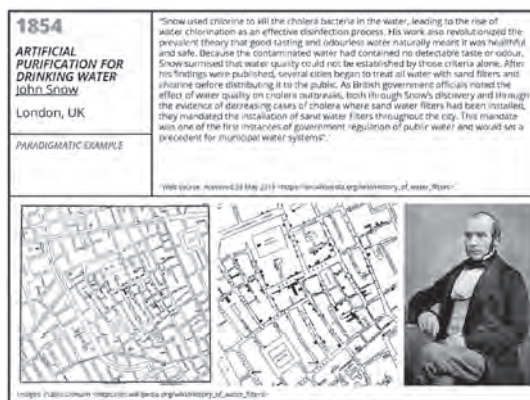


Figura 8. Ejemplo de ficha: LAS cartografías del agua de John Snow



Figura 9. Antiguo Egipto (1500 a. C.): bajorrelieve en la tumba de Amenophis II

15. Todd y Josephson, “The Design of Living Technologies”.

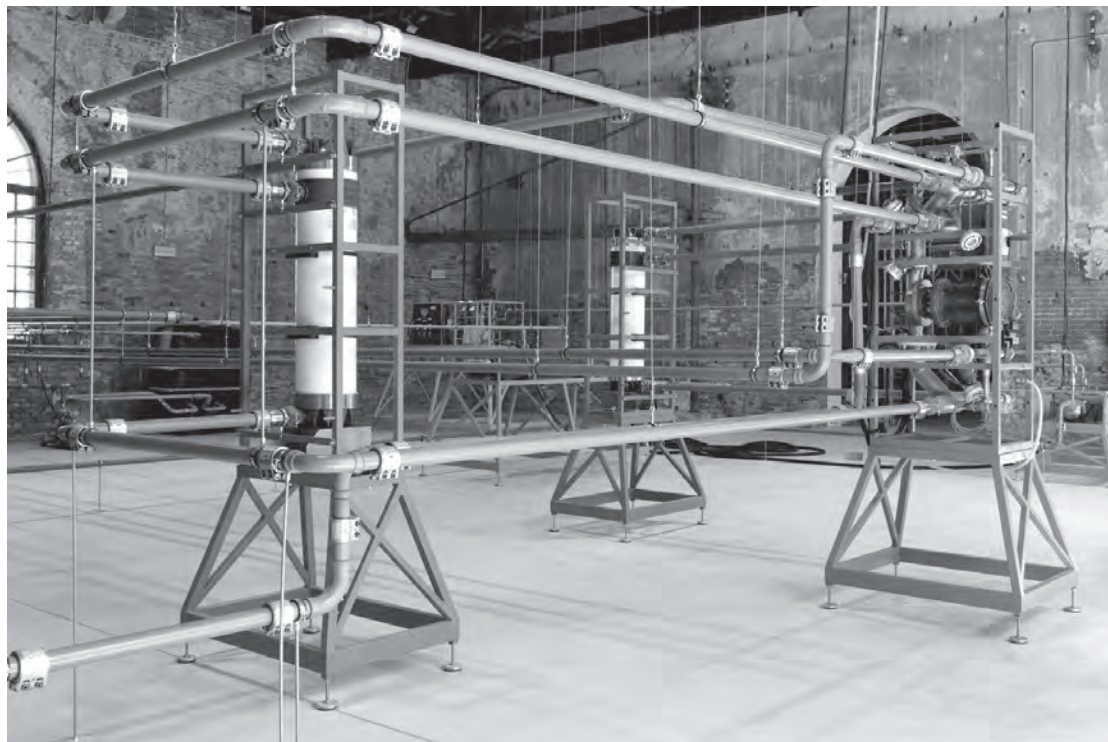



Figura 10. Plan B (2011). Ayse Erkmen.



Figura 11. COSMO (2015). Andrés Jaque & Office for Political Innovation.

El proyecto se completa con una plataforma en línea, en la que se pueden consultar los datos de COSMO, así como el momento en el que el agua se encuentra lista para ser consumida.

COSMO nos permite vivir la limpieza del agua como experiencia lúdica y preguntarnos ¿cuándo vendrá COSMO a nuestra ciudad? Hemos conseguido que la limpieza del agua forme parte de un paisaje de lo deseable. 

Bibliografía

1. Ábalos, Iñaki. *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
2. Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 2005/1949.
3. Calzolari, Vittoria. *Paisaje/paesística*. Valladolid: Instituto Universitario de Urbanística, 2012.
4. Crutzen, Paul J. y Stoermer, Eugene F. "The 'Anthropocene'". *Global Change Newsletter*, n.º 41 (2000): 17-18. <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>
5. Fernández Porta, Eloy. *Emocíonese así*. Barcelona: Anagrama, 2012.
6. Galli-Izard, Teresa. *Los mismos paisajes: Ideas e interpretaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
7. Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Valencia: Pretextos, 2000.
8. Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002. <https://doi.org/10.2307/j.ctt7rn67>
9. Hosey, Lance. *The Shape of Green*. Washington: Island Press, 2012. <https://doi.org/10.22269/120608>
10. Kripke, Saul. *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
11. Latour, Bruno. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
12. Maderuelo, Javier. *El paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.
13. Martín Hormiga, Antonio Félix y Mario Alberto Perdomo. *El Cabildo y Lanzarote: Una isla como tema*. Las Palmas de Gran Canaria: Arrecife, 1995.
14. Mitchell, W. J. T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
15. Morton, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
16. Nogué, Joan. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
17. Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
18. Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós, 1989.
19. Sardá Ferrán, Jordi y Antonio Zamora Cabreera. "Aproximación a los paisajes culturales del regadío: La Geria de Lanzarote", 2014. <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ISL/ISL2014/paper/viewFile/197/156>; <http://dx.doi.org/10.4995/ISL2014.2014.197>
20. Smets, Marcel. *The Landscape of Contemporary Infrastructure*. Rotterdam: NAI Publishers, 2010.
21. Todd, John y Beth Josephson. "The Design of Living Technologies for Waste Treatment". *Ecological Engineering* 6, n.º 1-3 (1996): 109-136. [https://doi.org/10.1016/0925-8574\(95\)00054-2](https://doi.org/10.1016/0925-8574(95)00054-2)
22. Whiston Spirn, Anne. *The Language of Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1998. <http://www.annwhistonspirn.com/granada/LandscapePoetics.pdf>
23. Wilde, Oscar. *La decadencia de la mentira*. Siruela: Madrid, 2004.