

Estación de[I] Abando[no]

Alumna: Paula Cárcamo Carrera

Tutor: Iker Fidalgo Alday

Máster Propio en Práctica y Teoría en
Artes y Cultura Contemporánea

2022/23





Estación de[l] Abando[no]

Autora: Paula Cárcamo Carrera

Tutor: Iker Fidalgo Alday

Máster Propio en Práctica y Teoría en
Artes y Cultura Contemporánea

Las imágenes sin pie de foto son autoría propia.

Traducción de textos es autoría propia.

CC-by-nc-sa

Estación de[l] Abando[no]

Acercamiento sensible y relacional a un
área en desuso en la ciudad

*Cuando todo está inestable, de un modo extraño,
los lugares de estabilidad son los que se mueven.*

Lucrecia Martel, *Estéticas de la dispersión*.

Este trabajo plantea aproximaciones sensibles y relacionales al ecosistema de la playa de vías en desuso de la Estación de Abando de Bilbao, en la búsqueda de plantear otras formas de entender el entorno y relacionarse con él. Es un ejercicio que traspasa las barreras urbanísticas que describen estos solares como lugares inertes, abandonados, a la espera de convertirse en espacios con un valor económico rentable. Un lugar que se mantiene en pausa a ojos de la ciudad, pero que crece y se expande, manifestando múltiples y silenciosos refugios para la biodiversidad. Por ello, esta investigación es una puesta en valor de dichos espacios a través del trabajo de pensador*s como Gilles Clément, que nos ayudará a enmarcar el espacio en los confines de lo que el paisajista concibe como *jardín planetario*. Además, se situará en el tiempo presente que articula la antropóloga Anna Tsing con el término *ruinas capitalistas*, que viene a interpretar lo que es en la actualidad nuestro hogar colectivo. Bajo ese marco conceptual, pondremos en diálogo la estación con la práctica de determinados artistas, en pos de cuestionarnos la relación con el paisaje y las especies no-humanas.

Palabras clave: Tercer paisaje / ruinas capitalistas / terrain vague / ruderales / ecología urbana

This research proposes sensitive and relational approaches to the disused railway yard of Abando Station in Bilbao, in the search for other ways of understanding and relating to this ecosystem. It is an exercise that goes beyond the urbanistic barriers that describe these plots as inert and abandoned, waiting to become a space with an economic value. A place that remains in pause in the eyes of the city, but which grows and expands, manifesting multiple and silent refuges for biodiversity. This project is an enhancement of these spaces through the work of Gilles Clément, among others, which will help to situate the space in what the author conceives as a planetary garden. And it is also articulated in line with the present time established by the anthropologist Anna Tsing by the term *capitalist ruins*, which comes to interpret what is currently our collective home. In this sense, we will put the station into dialogue with the practice of certain artists, in order to question the relationship with the landscape and non-human species.

Key words: third landscape / terrain vague / capitalist ruins / ruderals /urban ecology

ÍNDICE

Motivaciones	12
<i>Hacer visible lo invisible</i>	
Introducción	15
Marco teórico	16
Objetivos	18
Metodología	19
Estación de Abando	22
<i>en pausa</i>	
Terrain vague	24
<i>un espacio indeciso</i>	
Tercer paisaje	28
<i>en busca de un jardín planetario</i>	
Ruderales	36
<i>imagen incompleta</i>	
Procesos contaminados	39
<i>el matsutake como guía</i>	
Acercamientos relacionales	42
<i>la no intervención</i>	43
<i>gesto(s) sin gloria</i>	52
<i>arqueología experimental</i>	57
Ruina conclusiva	60
Partitura carnet	62
Referencias y Figuras	66
Bibliografía	68

Motivaciones

Hacer visible lo invisible

A modo de nota personal, dejo esta pequeña parcela de motivaciones como recordatorio de todo el proceso de pensamiento que me ha traído hasta aquí. Una puesta en valor de las reflexiones que se han ido perdiendo en el transcurso de estos meses y que son, en realidad, la génesis de todo lo que se desarrollará a continuación.

Llegué a Bilbao a comienzo de curso, hecho por el cual me sumergí en los contenidos del máster desde una mirada en adaptación al medio. Desde ahí, en un intento de aferrarme a algo concreto, formulé una primera propuesta de investigación inspirada en las huertas urbanas de ciertos espacios culturales, acompañada de una programación situada en los intersticios entre arte y naturaleza. Recuerdo subir a la azotea de Azkuna Zentroa, en uno de los ejercicios de observación que nos propuso la artista y docente Rosa Casado, y encontrarme con la vegetación que decía no existir en el propio centro: un diminuto helecho que busca la luz entre las baldosas de madera del suelo elevado de la azotea, musgo que se expande por debajo de los conductos de ventilación, y los ruderales que crecen en lugares de difícil acceso, en el hueco entre la azotea y la fachada del centro. Tomé conciencia de que mi impulso por plantear algo concreto y

reproducibile venía de la tendencia a la creación desde la gestión cultural y, frente a ello, me propuse seguir aquellas guías de vida vegetales que encontramos en la ciudad en un intento de establecer aproximaciones más sensibles a la materia.

Fue en este enfrascamiento cuando leí el ensayo *Especies del Chthuluceno | Panorama de prácticas para un planeta herido* (2019) de la investigadora cultural y también profesora del máster María Ptqk, que atesoro como un acompañamiento revelador a lo largo de este proceso y del cual rescato la siguiente cita que es en sí una concatenación de citas:

«Caminar es la velocidad de la contemplación y el placer del cuerpo: es también la velocidad justa para buscar setas» un encuentro que casi siempre resulta de una mirada cuidadosa, que se fija en ciertos árboles de ciertas especies previamente identificados en un entorno que ya se ha vuelto familiar. «Visitas bastante un lugar, y conoces sus flores estacionales y sus alborotos animales; has creado un lugar familiar en el paisaje. Los lugares familiares son el primer paso para apreciar las interacciones multiespecies», dice Tsing» (Tsing 2012, 45 citado en Ptqk 2019).

Así, desplacé la propuesta al espacio urbano bajo el ejercicio de contemplación y observación de estas guías. Entendiendo que los cuerpos son formateados en la ciudad adoptando una supuesta intuición en las lógicas urbanísticas establecidas, se nos escapan una mirada de habitares que simplemente no concebimos en el imaginario colectivo. En ese proceso de deriva por la ciudad y a través de las llamadas *malas hierbas*, empecé a reparar en un paisaje que en un principio se me hizo extraño y que al visitarlo de forma reiterada, se estableció como mi paisaje familiar en la ciudad.



Introducción

Existe en los márgenes de lo concreto la noción de un gesto como movimiento expresivo de algo más complejo. Practicar la vida sobre el asfalto imprime formas, tiempos y contextos determinados, que inciden en los posibles modos de habitar y convivir en el espacio. Desde el urbanismo se dota de significado a aquellos lugares diseñados para un fin, estableciendo lógicas de cercado y eclipsando o anulando todo aquello que subvierte su estado. Las urbes se tornan en espacios excesivamente sobados que, ante –y a pesar de– la búsqueda asfixiante del orden, el progreso y la pulcritud, establecen involuntariamente intersticios intrincados donde ciertas especies se adaptan y sobreviven al entorno.

La presente investigación establece aproximaciones sensibles y relacionales al ecosistema de la playa de vías en desuso de la estación de Abando Indalecio Prieto (a partir de ahora estación de Abando) de Bilbao, con el interés de conocer el potencial subversivo que presenta ante las nociones urbanísticas convencionales. Nos centraremos en su carácter flexible, adaptable y transformador dentro del tejido urbano, en pos de comprender su lenguaje caótico y entrelazado.

Marco teórico

La investigación toma una forma concreta, en tanto dispositivo de representación de dichos espacios y no como un caso excepcional ni aislado. De hecho, la vegetación que habita la estación no entiende de límites, por lo que se expande por la ciudad, encontrando más o menos espacios para manifestarse. En sintonía con estas líneas, el trabajo toma como íntimos referentes al paisajista, jardinero, escritor y arquitecto Gilles Clément, a través, principalmente, del *Manifiesto del Tercer paisaje* (2004), donde aboga por una visión más inclusiva y holística de la naturaleza, poniendo en valor la diversidad de los espacios no diseñados. Junto al trabajo de la «antropóloga, feminista, teórica cultural, cuentacuentos y conocedora de los tejidos del capitalismo heterogéneo, el globalismo, los mundos viajeros y los sitios locales» (Haraway 2019, 68) Anna Tsing en la especulación de otras formas de relacionamiento entre especies a través de su libro *La seta del fin del mundo | sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas* (2017).

Amb*s hablan desde un tiempo presente que llama a la urgencia de reconocer lo que queda a pesar de los daños capitalistas, a través de perspectivas significativas sobre los desafíos medioambientales contemporáneos.

En el grueso de su investigación, Anna Tsing examina las interacciones entre los seres humanos, los hongos y los bosques, centrándose en la recolección y el comercio del hongo *matsutake* y sus implicaciones en la economía global, las culturas y la ecología. Según Donna Haraway,

compañera en investigaciones, la antropóloga «practica la *simpoiesis* en tiempos inquietantes al buscar otras formas de co-habitar en un planeta herido» (Haraway 2019, 69). De origen griego, *poesis* significa creación o producción. La *simpoiesis* viene a entrelazar el término simbiosis con *poesis* y nace en oposición a *autopoiesis* que hace referencia a aquel sistema que es capaz de reproducirse y mantenerse por sí mismo. Para Donna Haraway la *simpoiesis* son procesos en movimiento de hacer-con-junt*s.

Por otro lado, Gilles Clément es conocido por cuestionar y proponer otros diseños del paisaje posibles. Promueve la coexistencia pacífica entre los paisajes naturales, los paisajes humanizados y los espacios no diseñados, argumentando que estos últimos tienen un valor ecológico inmenso. Desde este enfoque, busca la integración del ser humano en el paisaje, fomentando una relación más armoniosa y sostenible con la naturaleza.

Ambos autor*s ofrecen perspectivas disruptivas sobre la relación entre los seres humanos y el entorno natural. Tsing enfatiza la resiliencia y la adaptabilidad de las formas de vida en contextos de cambio y crisis, mientras que Clément propone espacios de indecisión entre la naturaleza y la sociedad en la búsqueda de proteger los espacios de diversidad para un futuro en común.

Objetivos

Con interés de poner en valor dicho ecosistema, esta investigación tiene como fin situar el espacio en los confines de lo que el jardinero Gilles Clément entiende como «jardín planetario» (2004, 7) a través del análisis del *Manifiesto del Tercer paisaje*. Impulsado desde un estadio de fascinación propuesto por Ignasi de Solà-Morales mediante el término *terrain vague*, este estudio busca resignificar dichos espacios en aras de establecer campos de creación inesperados. En este sentido, se plantean acercamientos a prácticas artísticas y de pensamiento, que invitan a cuestionarnos la relación con el paisaje y las especies no-humanas. A través de *la no intervención* de Lois Weinberger, el *Jardín de las Mixturas* de Alejandra Riera y el proyecto *Naturaleza Muerta con Recipientes* de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, este proyecto busca incidir en los procesos contaminados, término que utiliza Anna Tsing para recordarnos que no existe la pureza, sino la constante transformación fruto de los encuentros entre especies y el paisaje. Finalmente, existe un interés por situar esta investigación en el tiempo presente que plantea la antropóloga a través del término *ruinas capitalistas*.

Metodología

Desde un acontecer un tanto rizomático, se harán convivir prácticas artísticas y de pensamiento con el relato personal, así como la investigación académica con registros audiovisuales y entrevistas a l*s trabajador*s de la estación.

En una primera parte, la investigación se centrará en situar la estación en un marco conceptual que de cuerpo y sentido a lo que sucede en el lugar. Como segundo capítulo, pondremos la estación en diálogo con las obras de determinad*s artistas, en un intento de expandir y cuestionar las posibilidades del espacio físico. Así, se recogen los distintos materiales desde un péndulo que experimenta con un fuera y un dentro de la estación, con el interés de configurar un conjunto abierto que aborde la realidad aquí presentada desde múltiples relacionamientos.

Como conclusión, se presenta *Partitura carnet | ¿Qué forma toma una íntima relación con el paisaje?* (p. 59). Una invitación a expandir los límites físicos de la publicación, al proponer un acercamiento y mimesis adaptada de los movimientos silenciosos, desconocidos e impredecibles de lo que habita en la estación.





Estación de Abando

en pausa

Ante la no tan inminente remodelación total de la estación en la cual persiste el interés de conectar las tres capitales vascas a través del tren de alta velocidad (TAV), existe el proyecto de soterrar la playa de vías, con el fin de sellar la incisión urbana que divide los barrios de San Francisco y Abando, así como Zabala e Irala. Frente a la promesa de destinar parte del espacio al diseño de un boulevard con jardines y parques como signo de mejora urbana, es quizá interesante entender la implicación de lo que a *ojos de mejora* puede suponer para el refugio de otras especies.

Sin querer entrar en detalle en la complejidad de realizar una obra de tal envergadura en el corazón de la ciudad, lo que resulta interesante para la investigación es el estado en pausa prolongada que presenta la estación, y las múltiples funciones secundarias así como limitaciones que se han establecido a lo largo de veinticinco años de espera aproximadamente.

Es un espacio custodiado por el Administrador de Infraestructuras Ferroviarias Adif que cede la zona de parking a las furgonetas de Correos y alquila, a su vez, plazas de aparcamiento a vehículos particulares. La playa de vías en desuso está compuesta por tres vías de tren contiguas más una cuarta que se separa del resto por un apeadero adoquinado. Las tres primeras contienen una mayor cantidad de vegetación, frente a la cuarta que, al ser bateada —según informa el cuerpo de trabajo de la estación— una o dos veces al año aproximadamente, contiene menos cantidad de vegetación. El cableado

eléctrico sigue en funcionamiento. La playa se extiende a lo largo, perdiendo su trazo al pasar bajo el puente de Cantalojas.

El paisaje que aquí se presenta no es otro que un espacio indeciso, un espacio que se mantiene a la espera. Aprovechado habitualmente como atajo por las personas que conocen bien la ciudad, es un lugar que oscila entre el abandono y la multifunción. Los límites de lo permitido son ambiguos; la playa de vías cubierta de ruderales y hierba, pero también basura y deshechos, queda relegada a un plano inaccesible. El tránsito permitido se establece en el suelo adoquinado. El límite entre ambas realidades lo marcan los coches aparcados en las parcelas del parking que hacen las veces de frontera.

La indecisión del lugar está alimentada por la acumulación de realidades, acumulación también de lo que entendemos como en los márgenes. Un atajo en el que prevalece la memoria de una antigua estación de tren, que es dislocada en su tiempo y forma de las funciones del resto de la estación que sigue operativa; cubierta por un manto vegetal en ausencia del uso. Un «diseño involuntario» del paisaje en el que se superponen «diversas actividades de creación de mundos por parte de numerosos agentes distintos, humanos y no humanos» (Ching 2017, 208). Estos diseños involuntarios, son un conjunto de intervenciones no planificadas que provocan un ecosistema complejo.

El ejercicio de extrañamiento por parte de las personas que lo transitan es casi inexistente. Para la mayoría, el lugar no excede la función de atajo, no hay nada más sucediendo allí. Según el cuerpo de seguridad del parking, caminar por la playa de vías en desuso

está totalmente prohibido, sacar fotos tampoco está permitido. En cambio, trabajador*s de Adif permiten un uso moderado del espacio. En mitad de esta ambigüedad, en la playa de vías hay un sofá abandonado, parte de una silla de oficina y muchos residuos. Al parecer, las administraciones no consideran, en su condición de espera, que sea digno de ser cuidado.

Estos paisajes ausentes en nuestro imaginario, espacios que al salir de una lógica capitalista, es decir, «cuando ya no puede producirse su activo único», se justifica el «abandonar el lugar», provocando alienación, olvidando que los encuentros de lo viviente importan. Tal y como afirma Anna Tsing, «la alienación obvia la interrelación propia del espacio vital» (2017, 25).

Terrain vague

un espacio indeciso

Por ello, asimilar el carácter de indecisión implica reparar en la complejidad del paisaje. En 1995 el arquitecto Ignasi de Solà-Morales propone el concepto *terrain vague* en la búsqueda de abarcar lo que queda fuera de toda definición urbanística. Centra su investigación en problematizar la inherente condición de inestabilidad e incertidumbre que se atribuye a terrenos que, a pesar de estar dentro del tejido urbano, quedan fuera de la representación de la metrópolis. Propone un tiempo de fascinación en el que en vez de aspirar a reincorporar estos espacios a la lógica productiva de la ciudad, reclama el valor del espacio de ruina, como espacio alternativo a un sistema capitalista hegemónico.

Su trabajo como arquitecto se centra en analizar el papel que la fotografía ha jugado a la hora de representar las ciudades como esferas determinadas, construyendo un imaginario concreto y prefigurado. Y en contraposición, como si se tratase del reverso de la fotografía, encuentra en lo que él denomina como *terrain vague*, un campo de experimentación y afección ilimitado.

En aras de situar la estación de Abando en el tejido urbano y conocer su condición de *terrain vague*, es ilustrativo recorrer el camino inverso al origen de esta expresión francesa. Tal y como explica Solà-Morales, *terrain* es «un término ligado a la idea física de una porción de tierra en su condición expectante, potencialmente aprovechable» (de Solà-Morales 2002, 126). En contraposición a baldío que proviene del árabe y significa 'vano', 'aburrido' y 'sin valor'.

Por otro lado, con el término *vague*, el arquitecto recoge los significados provenientes de diversas lenguas. Trae del germánico la raíz *varg-wogue*, que hace referencia al oleaje, a las ondas del agua, y se traduce como movimiento, oscilación e inestabilidad. Rescata del latín el término *vacuus*, que en inglés se traduce como *vacuum: empty* (vacío), *unoccupied* (desocupado): aunque también *free* (vacante), *available* (disponible), *unengaged* (no comprometido). A esta compilación etimológica el arquitecto le sigue la pista al término *vacant* que procede del latín *vagus*, *vague* también en inglés, traducido como *indeterminate* (indeterminado), *imprecise* (impreciso), *blurred* (borroso) y *uncertain* (incierto). Desplegando así una extenso mapa de significados que, ante la ausencia de uso y actividad del lugar, dotan al espacio de agencia en su movimiento incierto, provocando un paisaje evocativo de lo posible.





Tercer paisaje

en busca de un jardín planetario

Partimos entonces de un marco que hasta el momento se presenta en pausa, es indeciso y, por ende, se construye en el imaginario ciudadano como invisible e inservible. Participa como un decorado muerto e inmóvil en la composición del paisaje, siendo totalmente imperceptibles los cambios no-humanos.

En 2004 el paisajista francés Gilles Clément escribe el *Manifiesto del Tercer paisaje* con la urgencia de exponer la existencia de cierta naturaleza que es excluida de la clasificación que los seres humanos hacen de ésta, y a lo que Anna Tsing «alude a lo que es capaz de sobrevivir a pesar del capitalismo» (Tsing 2017, 10). En el manifiesto, el paisajista reúne aquellas expresiones de la naturaleza que identificamos como inútiles e intrusivas, y despliega un análisis de las dinámicas de evolución y movimiento que experimentan las mismas. Con el fin de desestabilizar las lógicas estructurantes y deterministas que existen en la sociedad occidental para referirnos y relacionarnos con la naturaleza, el autor expande estos espacios en lo que concibe como «jardín planetario», término que viene a representar el planeta como un paisaje global en movimiento. En él, se presenta el *Tercer paisaje* como un espacio que «no expresa el poder ni la sumisión a él» (Clément 2004, 11), lo que Anna Tsing podría traducir en nuestro tiempo presente como ecologías basadas en la perturbación, «especies que viven juntas sin que exista armonía ni conquista» (Tsing 2017, 25).

Constituidos como «refugio para la diversidad» (2004, 10), Clément

distingue dentro del *Tercer paisaje* tres elementos principales que crecen en entornos distintos: los *residuos* (espacios en desuso), las *reservas* (espacios protegidos de la actividad humana) y los *conjuntos primarios* (naturaleza imperturbada).

Nos centraremos principalmente en los *residuos*, espacios que son resultado del abandono de un terreno anteriormente alterado por el ser humano, destinado en la gran mayoría de casos a la agricultura, a la industria y al urbanismo. Tal y como se especifica en el *Manifiesto del Tercer paisaje (2004)*, estos entornos, si se les permite, evolucionan hacia paisajes secundarios, tomando un aspecto más arbolado.

«En los sectores urbanos», hace referencia Gilles Clément en el manifiesto, «corresponden a terrenos a la espera de ser asignados, o bien a la espera de ejecución de unos proyectos que dependen de provisiones presupuestarias o de decisiones políticas. Las demoras, que a menudo son largas, permiten que en los terrenos yermos urbanos surja una cubierta arbolada» (2004, 13).

Tomando como disparador este fragmento del manifiesto que describe lo que sucede hoy en la estación, nos sumergiremos en el lenguaje adaptativo de las plantas que sobreviven a los entornos alterados por el ser humano. De esta manera, podremos colocar el área en desuso de la estación de Abando en el marco de lo que Gilles Clément entiende como *Tercer paisaje*, con el fin de analizar el terreno no como un fenómeno aislado, sino como un evento cotidiano de nuestros tiempos.

Para poder situar este *Tercer paisaje* es conveniente revisar las distintas

esferas que se han establecido a lo largo de la historia desde una mirada antrópica sobre la naturaleza. Para ello, es esclarecedor introducir los *residuos*, las *reservas* y los *conjuntos primarios* en el análisis que realiza el historiador del paisaje John Dixon Hunt al identificar tres categorías de naturaleza en su libro *Greater Perfections: The practice of Garden Theory* (2000):

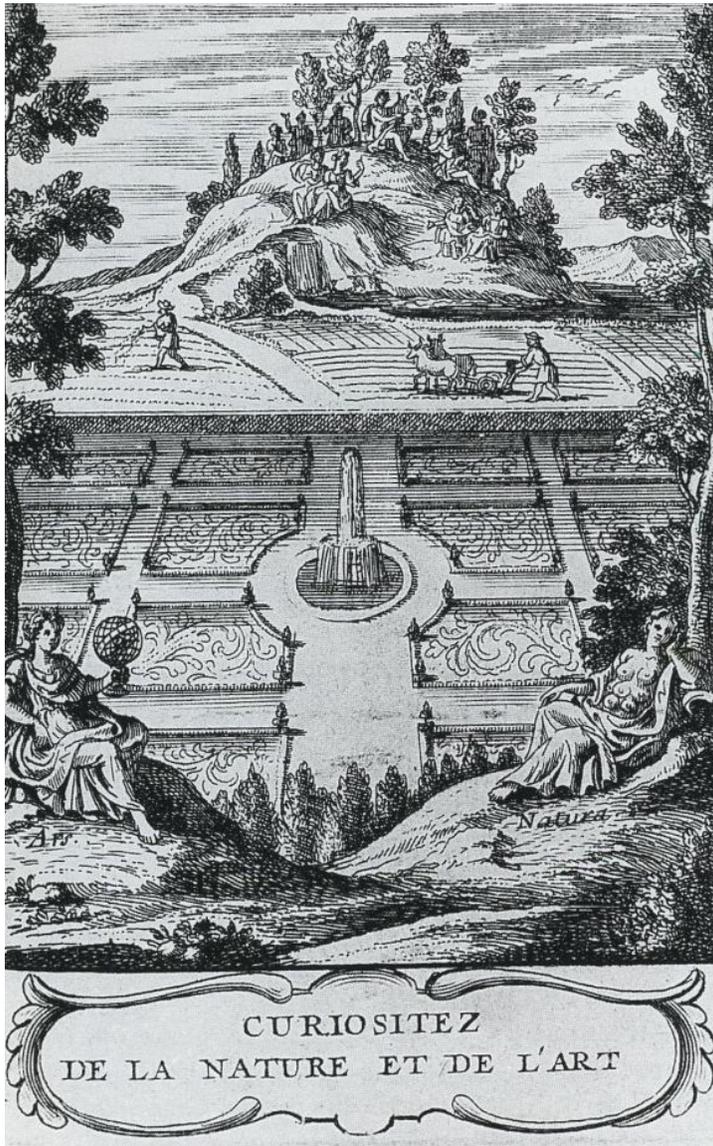


Figura 1: Frontispicio que ilustra las tres naturalezas.

La primera naturaleza, asignada al reino de los dioses, es aquel entorno virgen, no intervenido por el ser humano, prácticamente insólito en la actualidad. Aquí podríamos colocar uno de los tres elementos del *Tercer paisaje*: los *conjuntos primarios*. Entornos que no han estado sometidos a explotación, por lo que las especies no-humanas que lo habitan gozan de un nivel óptimo de vida. Estos paisajes «acogen todavía hoy la mayor diversidad planetaria» (Clément 2004, 19). En la Figura 1 se puede ver representada como la montaña del fondo.

A partir de la primera naturaleza, surge una segunda, *alteram naturam*, que corresponde al paisaje agrícola, ahora sí intervenido por los seres humanos y destinado mayormente a labrar y cultivar la tierra, haciendo visible la domesticación utilitaria de la naturaleza. La categoría de *reservas* propuesta por Clément podría, de una forma muy particular y excepcional, clasificarse como parte de esta segunda naturaleza. Que si bien surge por sustracción de un terreno antropizado, queda refugiado por inaccesibilidad o por considerarse, mediante ciertas religiones o culturas, como un entorno sagrado o, por el contrario, prohibido.

De la segunda naturaleza dimana una tercera que trasciende el paisaje agrícola y dota al espacio de un sentido alegórico: el jardín. Lejos de tener un sentido utilitario, se enmarca en un paisaje que invita a la ensoñación y al hedonismo. Dentro de este marco, Clément no identifica ningún elemento del *Tercer paisaje* ya que para él esta tercera categoría responde a lógicas artísticas, no naturales.

El concepto de jardín surge a raíz de la sedentarización de ciertas sociedades que, al desprenderse de su condición nómada, buscan

establecer una lógica de cercado para sus bienes más preciados. En su génesis, el jardín era en realidad un huerto o, en su defecto, un espacio destinado a controlar y proteger el ganado. Bajo la acepción de espacio de valor, y en sintonía con el desarrollo de los núcleos urbanos, se destina un espacio a la naturaleza, o mejor dicho a la representación de ésta, en un intento de acercarse lo más posible al paraíso. Así, se establecen lugares destinados al placer visual de las plantas, atribuyendo al paisaje de lo vegetal, una condición antropocéntrica de la armonía, orden y sentido. Aquel esfuerzo normativo se ocupa también de lo adverso, relegando aquellas manifestaciones vegetales no controladas a una esfera de caos, desprolijidad y abandono. A través del libro *El jardín en movimiento* (1991), Gilles Clément aboga por deshacernos del jardín estático y controlado, y así configurar jardines que se muestren flexibles y adaptables a los cambios naturales.

En las últimas décadas, se ha agregado a esta taxonomía la categoría de una «cuarta naturaleza» (Cayetano, Malú. 2020) que atiende, desde la ecología urbana, a aquellas formas espontáneas que emergen de entre las grietas, y presentan grandes habilidades de adaptación al entorno, siendo totalmente autosuficientes. Fuera de la clasificación que realiza el historiador Hunt, pero siguiendo la estructura que Clément presenta en el manifiesto, los residuos del *Tercer paisaje* se encontrarán en esta cuarta naturaleza, esferas en las que coexisten capas de realidad: vestigios de vida y usos pasados del ser humano, cubiertos por manifestaciones vegetales autónomas y voluntarias.

La cuarta naturaleza viene a romper con el propio orden que se ha establecido sobre los usos y funciones de las distintas naturalezas.

Esta realidad escurridiza, que surge tanto en entornos urbanos como rurales, se cuela por fisuras de las categorías estancas, rellorando los huecos y estableciendo, en constante movimiento, un conjunto vivo que incluye su esencia natural de la forma más plural y diversa.

Persiguiendo esa noción de *Tercer paisaje*, el jardinero y paisajista proclama los espacios *residuales* como una de las principales reservas de biodiversidad. Lugares que encontramos al margen de la actividad económica y que contienen, para nuestra sorpresa, una riqueza botánica y biológica inmensa. Es quizá el ejercicio de repensar aquellos márgenes abandonados —por el ser humano— la oportunidad de establecer otras lógicas de relacionamiento y de vinculación con la ciudad. Al resignificar el territorio, la estación de Abando no es un lugar abandonado, sino un lugar antrópico reinventado e intervenido por otras especies.





Ruderales

imagen incompleta

A lo largo de esta última década se han presentado multitud de propuestas de proyecto dirigidas a ocupar la superficie que quedará vacante en el soterramiento de la playa de vías de la estación de Abando, y de las cuales algunas están orientadas a mitigar el cambio climático. En su gran mayoría, los proyectos siguen la misma lógica de orden y armonía presentada anteriormente, con árboles enfilados y zonas destinadas al descanso. Lejos de querer desestimar un proyecto de estas características, es interesante cuestionar las implicaciones de confeccionar un jardín, en contraposición a lo que existe hoy en el lugar. Muchos de estos proyectos parten de una tábula rasa, sobre la cual realizan una planificación urbana.

Frente a esto, la antropóloga Anna Tsing aboga por una curiosidad que revitaliza la narración que creamos sobre las cosas. Propone «prescindir de hacia dónde vamos» ya que eso «nos permite buscar todo lo que hemos ignorado porque nunca encajaba en la línea temporal del progreso» (Tsing 2017, 43). A lo largo de estos veinticinco años, aquella vegetación que entendemos como silvestre, incómoda, que ensucia y desvirtúa el paisaje, ha ido en realidad rellenando y curando las cicatrices del asfalto, sorteando el balasto de la playa de vías, con interés de establecer, bajo otros tiempos y formas, un rizoma verde autogestivo.

Tomando como referencia la malla que se usa para delimitar en los mapas la red ferroviaria, se pondrá en valor el paisaje actual en

la búsqueda de evidenciar la alejada representación de esos rombos blancos de límites negros que son, además de un símbolo universal, un imaginario incompleto.

«La idea aislada de un árbol o un semáforo, de un animal o una ciudad, es genérica y por ello su productividad es limitada en la creación de imaginarios sobre el entorno. El arte necesita situarlos en una posición dialéctica, capaz de organizar intercambios y lecturas, pero también errores y deformaciones en función del contexto social y cultural en el que se sitúan» (San Martín 2019, 23).

Como parte del paisaje de la estación, existe la presencia inherente del ruderal que en su etimología de origen latina ruderis, hace referencia a 'suciedad' o 'escombro', refiriéndose a las plantas que surgen en entornos alterados por el ser humano. Debido a la globalización, son pocas las familias herbáceas que colonizan grietas, desplazamientos de escaleras, terrenos baldíos, ribazos, parcelas vacantes, entre otras, constituyendo un mismo elenco para todo el planeta.

Asociadas a lo sucio, feo y descontrolado, los ruderales son plantas autogestivas que no dependen del cuidado del ser humano, sino todo lo contrario, «el abandono del territorio por parte de las instituciones, no modifica su devenir, sino que lo alimenta» (Clément 2004, 54). Se manifiestan en todas partes, pero prosperan en aquellos terrenos que quedan fuera de la mirada humana, siendo protagónicas en la evolución hacia la constitución de nuevos bosques.

Por su condición de especie pionera, las plantas ruderales preparan el terreno para la llegada de otras especies más estables —siendo los

ruderales plantas anuales o bianuales— hasta alcanzar un equilibrio. Un estado comprendido también como *climax*, que abre camino a los bosques secundarios, espacios heterogéneos y de una composición caótica que transforman el terreno en lugares idóneos para la conservación de la biosfera.

Las plantas ruderales son especies colonizadoras que, en los entornos rurales, pueden convertirse en amenaza para el cultivo. Por su rápida propagación, son a su vez clave en la restauración de los ecosistemas y funcionan como biorremediación de terrenos contaminados (brownfields), desarrollando una cubierta capaz incluso de frenar la erosión del suelo.

Algunas de ellas son extremadamente útiles en la recuperación de terrenos afectados por la presencia de desechos industriales o mineros. Un ruderal que abunda en la estación es la *Hirschfeldia incana*, capaz de acumular en sus tejidos gran cantidad de metales pesados.

Procesos contaminados

el matsutake como guía

«No es solo un problema de armonía, en sentido social, entre humanos y terrestres, sino también la constatación de que los intereses entre ambos, entre humanos y bacterias, entre plantas e insectos, se encuentran profundamente imbricados y es preciso contar con todos, realizar un pacto para tomar tierra de nuevo en el territorio de la complejidad. Ampliar el paradigma económico del modo de producción hacia otro más extenso que incluya el modo de generación, la transmisión y mantenimiento de la vida» (San Martín 2019, 23).

Retomando el juego recurrente de rescatar la etimología de las palabras, este hacer sucio que tienen los ruderales no es otro que un sentido derivado de *sucus* (jugo, savia) que en origen significa 'húmedo'. Estas manifestaciones vegetales que componen la estación en desuso, despliegan ante nosotr*s un paisaje *indecisamente* sucio y potencialmente húmedo, facilitando, metafóricamente, sistemas de transmisión y circulación de las cosas. Transformar la materia de la propia estación nos trae el oleaje del *terrain vague*, envolviéndonos en un manto líquido que da cuerpo, y se acerca, a los procesos contaminados.

Para superar el umbral de extrañeza y dar lugar a aquel cambio de paradigma que relata San Martín, es esclarecedor retomar en este punto de la investigación el trabajo de Anna Tsing en *La Seta del Fin del Mundo | sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas* (2017).

En su libro, Tsing se embarca en la búsqueda de la seta *matsutake*, un ejemplar fúngico que crece en entornos muy alterados por el ser humano. En este punto, es inevitable pensar en los ruderales que, a pesar de ser morfologías distintas, comparten ciertas similitudes en la forma de presentarse en nuestras vidas. La seta *matsutake* brota en bosques que han sufrido una tala masiva de árboles y que, debido a las condiciones de luz y troncos caídos, crecen en relación simbiótica con las raíces de estos.

A través del análisis del complejo ciclo de vida del *matsutake* y su relación con los ecosistemas alterados, Tsing estudia los procesos de cruce, mezcla, fuerza y sometimiento que han ejercido los seres humanos sobre la naturaleza desde la industrialización, para abordar, con delicadeza y sin querer hacer apología de esos procesos, los nuevos entramados de vida que han emergido de tanta negligencia. Con estos relatos, la antropóloga busca inspirarnos en los procesos de adaptación y creación desde lo dañado y reflexionar sobre el potencial de formas colaborativas y diversas de vivir desde la toma de conciencia de los procesos contaminados.

«Algunas veces las interrelaciones comunes no surgen gracias a los planes humanos, sino a pesar de ellos. No es siquiera la anulación de los planes, sino más bien lo que no se ha tenido en cuenta en su realización lo que posibilita la existencia de elusivos momentos de vida en común. Tal es el caso de la creación de activos privados: cuando agrupamos activos, ignoramos lo común, por más que éste impregne su propia agrupación. Pero también en lo que nos pasa inadvertido se puede encontrar potenciales aliados» (Tsing 2017, 363).

Para ella los procesos contaminados están conformados por los encuentros. Aquellos cruces entre humanos y no-humanos que nos transforman y tienen el potencial de establecer otras narrativas. Si bien la contaminación es inevitable y existe todo el tiempo y en todas partes, en el último siglo el auge de la autonomía individual ha debilitado la toma de conciencia de los procesos contaminados, tornándose inidentificables las posibles colaboraciones entre especies.

Esto lo podemos ver reflejado en los entornos urbanos, lugares configurados en pos de satisfacer las necesidades del capital, en los cuales no se fomentan los espacios abiertos a la exploración y el movimiento entre especies. Frente a esto, Clément sostiene que las dinámicas de intercambio entre los medios antropizados y el *Tercer paisaje* son necesarios, lugares abiertos a la posibilidad de cruce entre especies.

Acercamientos relacionales

Yo no existo primero y luego entro en ensamblajes. Más bien, mi existencia misma es mi participación en ensamblajes.

Isabelle Stengers

Hasta el momento ha habido un esfuerzo por ubicar en el mapa el ecosistema de la playa de vías de la estación de Abando, en un intento de resignificar su papel en el entramado urbano y poner en valor las especies que lo habitan. En este capítulo, procuraremos establecer un acercamiento relacional a la estación, al recurrir a articulaciones heterogéneas que establecen aproximaciones contaminadas a través de narrativas sensibles, respetuosas y mutualistas; en un intento de mimesis de los gestos y procesos de la propia naturaleza.

Sosteniendo la estación en el concepto de *jardín planetario*, nos trasladaremos al universo artístico de Lois Weinberger para analizar la poética subversiva que sugieren sus obras a través de las plantas ruderales. Desde ahí, nos enredaremos con la práctica colaborativa que la artista Alejandra Riera lleva a cabo en el Museo Reina Sofía, en el proceso de movimiento y creación del Jardín de las Mixturas, un espacio en el que prevalecen pequeños «gesto(s) sin gloria» (Salgado 2022) por encima de un único discurso. Para finalmente adentrarnos en el proceso arqueológico de la dupla artística Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum de su obra *Naturaleza Muerta con Recipientes* (2016), en un acercamiento a las prácticas que reconocen la agencia de otras especies en el proceso de creación.

la no intervención

«Ruderals are the ever-present underclass of the plant world, the "multitude" ready to break through the city's surface at any opportunity, cracking the veneer of human order and stability» (Trevor, 2017).

Las plantas ruderales parecen estar al acecho de cualquier abertura para manifestarse y provocar, con su simple presencia, una disrupción en el paisaje. Así, los residuos del *Tercer paisaje* sirven como una poderosa metáfora de las lógicas e implicaciones estéticas, políticas y económicas que imperan en algunas sociedades contemporáneas, dejando a relucir la búsqueda de la homogeneización y estandarización de los parámetros.



Figura 2: *Das über Pflanzen / ist eins mit ihnen* de Lois Weinberger para documenta 10

Desde la retórica que prevalece en la ordenanza de los espacios, traemos al artista Lois Weinberger, al tomar su relato alrededor de los conceptos de naturaleza y sociedad. Defensor de los espacios sin cultivar, su poesía gira en torno al ruderal, dejando en la periferia –casi como un efecto inverso– las fetichizaciones del imaginario estético y conceptual de la tercera naturaleza: el jardín. En sus obras, confirma el concepto de jardín como dispositivo, y señala el lugar que ocupa toda manifestación que emerge fuera de él.

En su pieza *Ruderal Society – Excavating a Garden* (2017), el artista describe el proyecto como un proceso arqueológico donde abre una zanja en el jardín del museo *Orangerie* de Kassel, para después dejar que la naturaleza establezca sus formas (Figura 3). El lugar que ocupa lo contingente en el devenir de la naturaleza nos remonta a la pieza audiovisual *Game Over* (2011) del artista Francis Alÿs al estrellar su coche contra un árbol a las afueras de Ciudad de México. En una especie de pacto con la naturaleza, delega en ella el devenir del coche: «la naturaleza hará el resto» (Alÿs 2013).

En *Letter to Lois Weinberger* (2020), en el marco del fallecimiento del artista, el curador y compañero Philippe Van Cauteren recuerda lo que Weinberger dijo en su exposición en *Frac Franche-Comté de Besançon* en 2018: «*You have never seen real gardens / only their miserable remnants on the surface / the real gardens are underneath*». [Nunca has visto jardines reales / tan solo sus miserables restos en la superficie / los jardines reales están debajo] (van Cauteren 2020, 70).

Con el tiempo, la zanja que abrió Weinberger en el museo *Orangerie* y todo lo acumulado al final a modo de montículo, fue llenándose

de vegetación espontánea (Figura 4), provocando una ruptura visual entre la tercera (el césped) y cuarta naturaleza.

Realidades que, sin mezclarse, acaban compartiendo un mismo terreno. Como si se hubiese destapado un tesoro, este *Tercer paisaje* propone con su presencia una multiplicidad de formas y colores, e invita a abejas y otros insectos a su pequeña parcela. Lejos de interesarle cualquier implicación estética o romántica, Philippe Van Cauteren está convencido de entender bien el propósito del artista:

«Lois just wanted to dismantle – discreetly, soberly, and directly – a human undertaking: the landscaped park» [Lois solo quería dismantelar – distretamente, sobriamente y directamente – una iniciativa humana: el paisaje ajardinado] (van Cauteren 2020, 70).

El artista llevó a cabo proyectos de la misma índole en espacios diversos, agujereando asfalto y demás superficies en la búsqueda de dismantelar los jardines paisajísticos. A menudo, en muchas de las obras de Weinberger, encontramos una analogía existencial entre los ruderales y los estratos más bajos y marginales de la población en los límites de la ciudad.



Figura 3: *Ruderal Society* en Kassel dentro del marco de documenta 14.



Figura 4: *Ruderal Society* en Kassel dentro del marco de documenta 14.

En el verano de 1993 el artista cercó un pedazo de asfalto en la ciudad de Salzburgo, para después agujerearlo, dejando a relucir lo que queda por debajo. Con el tiempo, plantas nativas y neófitos (plantas que han sido introducidas por primera vez en la zona) se establecieron junto a la basura y residuos que la gente arrojó naturalmente dentro del espacio. *Ruderal-Einfriedung*, traducido como 'Recinto-Ruderal', resultó ser una pieza participativa, en la que los transeúntes confirman que el desorden del suelo, a pesar de tener vegetación creciendo en él, imanta el descontrol.



Figura 5: obra *Ruderal-Einfriedung* en la ciudad de Salzburgo

Esta cuestión nos traslada a orillas del río de la Plata, al rescatar el texto *Territorios transitables* de la directora de cine Lucrecia Martel como parte del compilado *Estéticas de la dispersión (2013)*. La directora salteña apuesta por la capacidad que la ficción tiene para sembrar, en el imaginario colectivo, estados de pertenencia y apropiación del territorio y, por el contrario, concluye que el caos en el espacio público tiende a representar el principio de la pérdida de un territorio.

En el texto recoge el relato de una mujer que narra el sencillo proceso de privatización de las orillas del Delta de Tigre al norte de Buenos Aires:

«Para que un lugar del disfrute de todos deje de serlo, el primer paso es perimetrarlo; una vez perimetrado crecen los yuyos y se convierten en un baldío donde los vecinos, por comodidad, tiran la basura; cuando ya dos vecinos tiraron la basura muchos vecinos empiezan a hacerlo, entonces el lugar se va transformando en un basural donde alguien a quien se le murió el gato lo tira, de mal olor, los vecinos se quejan, quizás algún ladronzuelo se esconda escapando de la policía... para los vecinos el terreno se transformó en el aguantadero y, después de un par de años de semejante degradación del espacio, es muy fácil que venga una empresa privada con la solución de un extraordinario proyecto y pida el terreno para un hermoso parque en el que proyecta construir un edificio con galerías comerciales y qué sé yo, pero a la vuelta va a haber un lindo parque por el que van a poder pasear los vecinos» (Martel 2013, 69).

Las plantas ruderales que habitan con nosotr*s la ciudad desde el origen de ésta, que crecen en las vías de la estación de Abando adaptándose a los restos de carbón y demás residuos que cargaban los trenes en la época que estaba en funcionamiento, componen un lugar habitable. Co-habítamos así el entorno urbano desde una dicotomía: La terquedad de los seres humanos en la no convivencia, frente a la eterna invitación de estas plantas a convivir, a hacer-con, a devenir-con, junt*s.

Este *Tercer paisaje*, con sus plantas ruderales, sus gatitos, ratones, insectos, microbios y demás especies, podrían ser parte de esas historias que están por contar. Plantas que no han trascendido más allá de un mal decorado, hacen ahora historias sugerentes de cómo podría ser la vida en *simpoiesis*. Donna Haraway en su libro *Seguir con el problema* (2019), adopta el papel de clarividencia al recordarnos que importa qué historias contamos. Para argumentar esto, se entremezcla con el ensayo de *La teoría de la bolsa de ficción* (1986) de Úrsula K. Le Guin y rescata el pensamiento de Marilyn Strathern cuando dice que «importa qué ideas usamos para pensar otras ideas» (Haraway 2019, 65). A lo que Martel se suma a través de la ficción cinematográfica:

«Para que un espacio sea enajenado tiene que dejar de pertenecernos y una forma de adjudicación de las cosas es la ficción. Desde esta perspectiva, la ficción tiene la capacidad de relacionar a uno con un territorio organizándolo narrativamente» (Martel 2013, 71).

los sueños condensan las / ficciones que la / memoria
procrea / la figura de sucesos que / se acuerdan ficciona la
/ materia en que suceden / los sueños los fragmentos de /
figura infiltrados en la / lengua la memoria de / fragmentos
infiltrados en / la lengua más que un uno nos / contiene algo
mejor que / nosotros que no somos / nosotros nos recuerda /
y es por eso que al / hablarle a quien nos habla / transpiramos
/ transpiramos transpiramos transpiramos

María Salgado

gesto(s) sin gloria

Desde un hacer artístico alejado, pero en consonancia con los cuestionamientos que van emergiendo desde el propio paisaje de la estación, la práctica que la artista Alejandra Riera lleva a cabo en el Museo Reina Sofía nos sitúa ante algunos de los posibles abordajes relacionales que responden a dinámicas artísticas de intercambio colectivo. La investigación de la artista argentina gira principalmente en torno al cine y la fotografía, cuestionando también su relación con la escritura y la historia.

En 2022 presentó en el Reina Sofía la exposición *<Jardín de las mixturas. Tentativas de hacer lugar, 1995 -...->*, muestra que establece una suerte de espacio abierto, en el que no existe un recorrido definido, tampoco un principio ni un final. Propone otros lenguajes para el tránsito y expande las paredes de las salas dando acceso a otros espacios del museo, estableciendo otros campos de experimentación posibles. A través de este lenguaje «subyace la idea de entretejer, entrecruzar líneas e ideas, imágenes y textos, trenzar poéticas cuyo hilo conductor se intuye a través de las salas» (Museo Reina Sofía 2022).

Persiguiendo esta noción, la exposición trasciende lo concreto – las obras en sí– proponiendo otras formas de estar, vinculadas a l*s demás, pero también a lo desconocido. Para ello, la artista nos invita a un espacio que juega en contra de las jerarquías y en el que valida la extrañeza, lo inacabado y el error.

En el marco de la exposición, la poeta, docente e investigadora independiente María Salgado escribe para *ctxt.es* el texto *Su parte del secreto*, de donde se rescata el siguiente párrafo:

«Hacer que un poquito de hierba poco a poco convierta un patio de asfalto consagrado a los coches en un jardín (en la Escuela Superior de Arte de Bourges) o que se asilvestren y reflorezcan dos parterres del jardín del Museo Reina Sofía que da nombre a la cosa mientras quienes lo plantan y cuidan tienen que cooperar en vez de cancelar discursivamente la posibilidad de transgredir un arte y un mundo en los que ya no se cree, pero sin apología ni fetichización, sin darle importancia. Gesto(s) sin gloria que tiene(n) nada de heroico(s), a excepción de ser inimaginable(s) en el presente» (Salgado 2022)



Figura 6: Grupo Jardín de las Mixturas

El interés por citar el trabajo de Alejandra radica en esos gestos sin gloria que relata Salgado. En 2017, un grupo de personas, entre ellas Riera, ensayan —desde la acepción de ensayo como espacio de refugio— formas de convivencia, al interrogarse acerca de las presencias humanas y las no-humanas. Vivificaron las parterras del Reina Sofía, en un intento de generar un espacio de intercambio continuo, desviado de las formas y expresiones homogéneas del jardín, que pudiese contener una multiplicidad de estares en constante movimiento. Así, hicieron convivir un jardín que se aleja de la acepción tradicional del propio concepto, con manifestaciones vegetales voluntarias, caóticas y asilvestradas. Un terreno que se alinea con el concepto de «jardín en movimiento» de Gilles Clément, al entender el paisaje como una entidad viva y dinámica que evoluciona y cambia con el tiempo. La intervención de las personas que acompañan este proceso se limitan a provocar condiciones favorables para el desarrollo de la biodiversidad.

La artista, con esta acción prolongada en el tiempo, se cuestiona:

«¿cómo hacer sitio a conjuntos que deshacen el imaginario de separación convenida entre lo llamado «humano» y lo considerado «no humano», entre lo que tiene derecho a la palabra y lo considerado sin voz?, ¿cómo se hablan y apoyan?, ¿qué aprendemos de la atención al lugar en el que estamos?, ¿cómo se transforma y transformamos?» (Riera 2022).

Como señala Salgado, el grupo de Jardín de las Mixturas pone la intención en gestos pequeños más que en el propio discurso. Comienzan a pensar y hacer junt*s, y establecen en ese hacer un

ritmo lento que interrumpe todo lo acelerado, permitiendo desarrollar otras sensibilidades con el entorno.

Resuena en este hacer colectivo, una forma posible de configurar conjuntamente el paisaje. Acompañar al jardín en su movimiento, a su ritmo, nos coloca en otros tiempos. Comprender y ser parte de aquellas manifestaciones voluntarias y caóticas, sin sugerir «expresiones de poder, ni sumisión a él» (Clément 2004, 11), nos desplazan a un paisaje que no es estático. Cuando Alejandra Riera se cuestiona cómo hacer sitio a conjuntos que deshacen el imaginario de separación entre lo humano y lo no-humano, se podrían proponer espacios tan indecisos como la estación, un «diseño involuntario» (Ching 2017, 208) que, desde su estado en pausa permite otras posibilidades de estar en la ciudad.

Un miembro del grupo Jardín de las Mixturas, reflexionaba en torno a las parterres, al decir que «tiene que ver con aquello que crece si se le deja crecer, si se le deja hacer» (G. Alonso 2022). Un hacer colaborativo y relacional abierto a múltiples posibilidades.

Ante esto, nos podríamos cuestionar: ¿cómo destinar en la planificación urbana un espacio al cruce de los modos de estar, saberes y tiempos humanos y no-humanos sin interpretarlo como una derrota de la conciencia contemporánea?

En este sentido, existe un proyecto impulsado por el ayuntamiento de Donostia-San Sebastián que desde 2021 lleva a cabo el proyecto *Alkorke biziak* [Alcorques vivos] con la intención de liberar los alcorques de la ciudad del sometimiento a herbicidas y quema de la

vegetación espontánea. En estas pequeñas parcelas, se permite la llegada de ruderales que conviven con otras plantas herbáceas plantadas. En un intento de naturalizar las parcelas, se pone en valor la llegada de insectos que favorecen los procesos de polinización y reducen la probabilidad de plagas dañinas para el arbolado. Estos pequeños ecosistemas, constituyen refugios para la biodiversidad y sugieren mediante las distintas composiciones de colores y formas, una volumetría plural y diversa.

Ejemplos como éste, responden a aquellas prácticas de escucha y adaptación a los ritmos y transformaciones de los entornos naturales en la ciudad. A través de esta iniciativa, l*s jardiner*s y paisajistas de Donostia están tomando decisiones en base a lo que florece. Es el caso de las orquídeas silvestres que han florecido en algunas de las parcelas liberadas en el centro de la ciudad y que, ante su presencia, l*s jardineros retrasan el corte de hierba en pos de respetar su ciclo.



arqueología experimental

Existen procesos que son más lentos que abrir una zanja y esperar a que la vegetación voluntaria la visite, requiriendo del factor del tiempo para hacer visible la contaminación. Inmers*s en la dualidad de abandono y proliferación, encontramos la obra *Naturaleza Muerta con Recipientes* de l*s artistas Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum.

La dupla artística a menudo se sitúa en los intersticios entre arte y arqueología, en una suerte de proceso documental y experimental que busca apropiar, intervenir y reproducir el valor de determinados archivos y objetos. Dialogar con el factor del tiempo es sustancial en sus procesos de creación, otorgando a determinados agentes secundarios que intervienen indirectamente en el proceso, su parte de agencia.

Dentro del marco de la exposición Agencia de Organismos Vivientes (2016-2017) comisariado por Pauline Doutreluigne en Tabakalera, Jaio y Gorkum produjeron un bodegón compuesto por piezas de porcelana, sumido en ese baile terminológico entre arte y naturaleza que sugiere «historias de devenir-con, de inducción recíproca, de especies compañeras cuya tarea en el vivir y morir no es terminar la narración, la configuración de mundos» (Haraway 2019, 73).

El proceso de creación de las piezas es clave en la investigación que aquí se presenta. L*s artistas dieron con una fábrica de porcelana en Guipúzcoa que tras declararse insolvente en los años 70, se interrumpió drásticamente su actividad de producción, encontrándose

hoy un despliegue de moldes, herramientas y piezas por toda la ruina. Según l*s artistas, la naturaleza había tomado el lugar hasta tal punto que cerca del horno central se erguían árboles que traspasaban los techos desplomados. Encontraron moldes hundidos y camuflados, algunos rotos y otros muchos enteros. Tras hacer una selección, los llevaron al Museo de Alfarería Vasca y reactivaron la producción de las piezas. Lo fascinante para ell*s fue descubrir «cómo la naturaleza ha contaminado los diseños de los productos originales con su propio vocabulario estético. Las raíces han penetrado en los moldes y la lluvia ha corroído sus paredes, remodelando el vacío que contienen» (Jaio y Gorkum, 2016).

En el análisis de la Figura 8, es simpático observar la representación humana de la naturaleza a través de una hoja de helecho en una de las piezas, junto a piezas que contienen en ellas la autoría real de la propia naturaleza. Esto nos remonta a las palabras de Gilles Clément al distinguir el jardín cultural como artefacto de la propia naturaleza.



Figura 7: musgo con forma de molde.



Figura 8: algunas piezas de la obra *Naturaleza Muerta con Recipientes*.



Figura 9: molde encontrado para la producción de *Naturaleza Muerta con Recipientes*.

Ruina conclusiva

A lo largo de la investigación, hay una búsqueda incesante por definir, que no determinar, espacios indecisos en los entornos urbanos, y subvertir, al mismo tiempo, las asociaciones lingüísticas que determinan el devenir de estos espacios. Se le ha querido dar un cuerpo conceptual a la estación, para superar el estadio de extrañeza y así experimentar posibles acercamientos desde la curiosidad y la fascinación. Una práctica del entorno en su presente, sin interés de intervenirlo, sino simplemente contemplarlo y hacerlo más vivo en el entramado urbano.

Para poder situar el área en desuso de la estación en lo que Gilles Clément entiende como *jardín planetario*, se ha realizado un recorrido por las distintas categorías de naturaleza que se conciben en la cultura occidental. De esta manera, se ha podido entender el lugar que ocupa este tipo de paisaje en el imaginario colectivo. A partir del *Tercer paisaje* hemos podido dar nombre de *residuo* al movimiento que se da en el ecosistema de la estación y así alterar el valor que se le otorga a estos entornos en la ciudad. Apoyado por el término *terrain vague*, se ha establecido un despliegue de significados que dotan al espacio de un cuerpo ampliado.

Todo ello se ha desarrollado desde el tiempo presente que nos plantea Anna Tsing, un paradigma desolado y precario, que bajo el rótulo de ruinas capitalistas, nos sugiere entenderlas como nuestro hogar colectivo desde el cual trazar nuevos ensamblajes entre especies.

Partiendo del papel que la práctica artística puede tener en estos cuestionamientos, se ha reparado en aquellos proyectos que destacan los procesos contaminados como materia sensible en su práctica. Desde la acepción de ensayo como espacio de refugio, se han abordado las obras de diversos artistas. Por un lado, se ha establecido una estrecha relación con la obra de Lois Weinberger a través de sus múltiples intervenciones en espacios públicos, que además de generar una fuerte disrupción en el paisaje, evidencian a través de *la no intervención*, el control y sometimiento que ejercemos sobre la naturaleza no domesticada en las ciudades. Sosteniendo el concepto de no intervenir, la práctica que Alejandra Riera realiza en el Museo Reina Sofía le añade cuerpo y colectividad al infinitivo, pensando en formas de convivir en un espacio sin jerarquías, que contemplen tanto manifestaciones humanas como no-humanas. Y desde ahí, rescatamos el trabajo de arqueología experimental de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum al incorporar la agencia de la naturaleza sobre el proyecto artístico *Naturaleza Muerta con Recipientes*, proceso contaminado que se hace evidente por el transcurso del tiempo.

Como conclusión, se podría decir que los espacios indecisos en la ciudad son paisajes en constante reformulación que invitan a pensar en otras formas de hacer posibles. Espacios que se alejan de las lógicas urbanísticas estancas, contienen en su capacidad de reformulación y regeneración, un potencial evocativo infinito.

En sintonía con estas líneas, se presenta la propuesta *Partitura carnet / ¿Qué forma toma una íntima relación con el paisaje?*, que transforma la publicación en una especie de cuaderno de campo e invita a experimentar formas pasivas de vincularse con lo invisible.

Partitura carnet

¿Qué forma toma una íntima relación con el paisaje?

De este trabajo se desprenden 5 imágenes a tamaño carnet.

Pequeñas fetichizaciones de plantas ruderales que jamás encontrarás, pero que han existido en un momento.

Identidades imprecisas que contra todo pronóstico toman un lugar en nuestra memoria.

Te invito a que tomen la forma y movimiento que quieras antes, durante y después de la lectura.

La siguiente partitura atiende a una, dos, tres, cuatro o todas las imágenes.

- (01) sacarla de la bolsa
- (02) acariciarla mientras lees
- (03) llevarla contigo cuando das un paseo
- (04) intentar identificar la misma planta en la ciudad
- (05) triturarla
- (06) poner una detrás de la otra
- (07) cambiar el orden
- (08) alejarla de tus manos
- (09) digitalizarla y alterar sus proporciones
- (10) hacer más copias
- (11) mandarla por correo postal certificado
- (12) colocarla entre tu móvil y la carcasa
- (13) hacer que permanezca siempre en la bolsa
- (14) colocarla al lado de una imagen tuya
- (15) atesorarla, ¿cómo es eso?
- (16) pegarla en algún lugar de la publicación y tapar el texto
- (17) sacudirla con enfado, como si te hubiesen estafado
- (18) enterrarla
- (19) pintarle por encima
- (20) inventarte una canción sobre ella y grabarla
- (21) ponértela en la palma de la mano y pasársela a alguien al darle un apretón
- (22) hacerla flotar en el agua
- (23) meterla por una rendija y perderla para siempre
- (24) ponerle nombre
- (25) observarla cuando te limpias los dientes
- (26) hacerla tema de conversación
- (27) enmarcarla
- (28) dársela a un* amigo* para que la cuide cuando estés de vacaciones

«(...) el individuo escindido de la ciudad contemporánea buscaría las fuerzas en lugar de las formas, lo incorporado en lugar de lo distante, lo háptico en lugar de lo óptico, lo rizomático en lugar de lo figurativo» (Solá-Morales 2002, 131).



Referencias

Alÿs, Francis. 2013. «Game Over». FrancisAlÿs, vídeo, 1:25, 10 de febrero de 2013. Consultado el 2 de mayo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=6LoFvfny8tU>

Cauteren, Philippe van. 2020. «Letter: To Lois Weinberger». Spike Art Magazine.

Cayetano, Malú. 2020. «Encuentros en la cuarta naturaleza, con Pepe Galdeano y Malú Cayetano». La Casa Encendida, vídeo, 35:16. Consultado el 5 de mayo de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=F_Kv3ycxfyY&t=2129s.

Clément, Gilles. 2007. *Manifiesto del Tercer paisaje*. París: Editorial Gustavo Gili. Publicado por primera vez en 2004.

———. 2012. *El jardín en movimiento*. Traducido por Susana Landrove. Barcelona: Gustavo Gili. Publicado por primera vez en 1991.

Ctxt|Contexto y Acción. 2022. «Su parte del secreto». Consultado el 14 de abril de 2023. Consultado el 4 de octubre de 2022. <https://ctxt.es/es/20220801/Culturas/40550/maria-salgado-alejandra-riera-reina-sofia-exposicion-jardin-de-mixturas.htm>.

Dixon-Hunt, John. 2000. *Greater Perfections: The practice of Garden Theory*. E.E.U.U: University of Pennsylvania Press.

G. Alonso, Rosana. «Alejandra Riera. Juntar cosas, hacer tentativas, crear lugares». Style Feel Free, 2022.

Haraway, Donna. 2019. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducido por Helen Torres. consonni. Publicado por primera vez en 2016.

Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. 2016. «Naturaleza Muerta con Recipientes». Parallel Ports. Consultado el 14 de mayo de 2023. <http://www.parallelports.org/es/article/el-oscuro-sopor-de-la-tierra>

Ptqk, María. 2019. *Especies del Chthuluceno: Panorama de prácticas para un planeta herido*. Editado por María Ptqk. Gabinete Sycorax.

Riera, Alejandra. 2022. «< Jardín de las mixturas. Tentativas de hacer lugar,1995 -...->». Museo Reina Sofía. Consultado el 14 de mayo de 2023. <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/jardin-mixturas-tentativas-hacer-lugar-1995-alejandra-riera>

Salgado, María. 2022. «Su parte del secreto». Ctxt | Contexto y Acción, n.º 287.

San Martín, Francisco Javier. 2019. «Aterrizaje». En *Eremuak #6*, editado por Fernando Quincoces, 21-28. Donostia.

Solá-Morales, Ignasi de. 2002. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Trevor, Tom. 2017. «Lois Weinberger». *Documenta 14*. Consultado el 15 de abril de 2023. <https://www.documenta14.de/en/artists/13483/lois-weinberger>.

Figuras

Figura 1. Le Lorrain de Vallemont, Abbé Pierre. 1705. *Curiositez de la Nature et de l'Art*. Paris. Grabado. Consultado el 2 de febrero de 2023. <https://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=411002372&anummer=379>

Figura 2. Rüfferd, Bernhard. 1997. *Das über Pflanzen ist eins mit ihnen*. Instalación en Kassel, documenta 10. Fotografía. Photo: Bernhard Rüfferd. Consultado el 2 de marzo de 2023. https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_x

Figura 3. Völzke, Mathias. 2017. *Ruderal Society*. Instalación en Karlsaue Park, Kassel, documenta 14. Imagen. Photo: Mathias Völzke. Consultado el 2 de marzo de 2023. <https://www.phileas.art/biennials/documenta/loisweinberger>

Figura 4. Jürgen Groß, Dr. Hans. 2017. *Ruderal Society*. Instalación en Karlsaue Park, Kassel, documenta 14. Captura de video. Consultado el 2 de marzo de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=osliU_4aUg0

Figura 5. Neuhauser, Josef. 1993. *Ruderal-Einfriedung*, 1993. Salzburgo. Fotografía. Consultado el 4 de marzo de 2023. <https://www.loisweinberger.net/public-art-de/ruderal-einfriedung/>

Figura 6. Cortés, Joaquín y Román Lores. 2022. <Jardín de las mixturas. Tentativas de hacer lugar, 1995 -...->. Museo Reina Sofía. Madrid. Fotografía. Consultado el 12 de marzo de 2023. <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/jardin-mixturas-tentativas-hacer-lugar-1995-alejandra-riera>

Figura 7, 8 y 9. Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. 2016. *Naturaleza Muerta con Recipientes*. Fotografías. Cortesía de l*s artistas.

Bibliografía

Atxutegi, Aitziber. 2023. «El diseño del nuevo solar de Abando en Bilbao se concretará a mediados de 2025». En *Deia*. Consultado el 16 de marzo de 2023. <https://www.deia.eus/bilbao/2023/02/02/bilbao-tendra-disenada-tapa-abando-6395667.html>

Clément, Gilles. 2019. *Una breve historia del jardín*. Editorial Gustavo Gili S.L. Publicado por primera vez en 2012.

Cultura Online. 2017. «Agency of Living Organisms: Iratxe Jaio & Klaas Van Gorkum». YouTube, 12 de enero de 2017. Video, 2:07. Consultado el 4 de mayo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=ZSfjKm9hh4w>.

Donostia Udala. s. f. «Los alcores se llenan de flores y de naturaleza». Consultado el 16 de mayo de 2023. [https://www.donostia.eus/home.nsf/0/97059096B077CD66C125871800301C6F/\\$file/Los%20alcorques%20se%20llenan%20de%20flores%20y%20de%20naturaleza.pdf](https://www.donostia.eus/home.nsf/0/97059096B077CD66C125871800301C6F/$file/Los%20alcorques%20se%20llenan%20de%20flores%20y%20de%20naturaleza.pdf).

Feral Atlas. «Feral Atlas». 2021. Feral Atlas. Consultado el 4 de mayo de 2023. <https://feralatlus.supdigital.org>.

Flores en el ático. 2012. «El arte de la no intervención en la naturaleza» Publicado el 25 de mayo de 2012. Consultado el 10 de junio de 2023. <https://floresenelatico.es/el-arte-de-la-no-intervencion-en-la-naturaleza/>.

Greenberger, Alex. 2020. «Lois Weinberger, Artist With a Fervent Belief in the Spirituality of Plants, Is Dead at 72». ARTnews. Consultado el 22 de abril de 2023. <https://www.artnews.com/art-news/news/lois-weinberger-dead-1202684516/>

Homo Consciens [pseud.]. 2020. «Donna Haraway: Necesitamos desarrollar prácticas no atrapadas por la productividad». Climaterra. Consultado el 4 de mayo de 2023. <https://www.climaterra.org/post/donna-haraway-necesitamos-desarrollar-practicas-no-atrapadas-por-la-productividad>.

———. 2022 «Imaginemos un arte de vivir en las ruinas del capitalismo». Consultado el 1 de marzo de 2023. <https://www.climaterra.org/post/anna-tsing-imaginemos-un-arte-de-vivir-en-las-ruinas-del-capitalismo>.

Jaio Iratxe y Klaas van Gorkum. 2016. «Naturaleza Muerta Con Recipientes». Parallel ports. Consultado el 16 de mayo de 2023. <http://www.parallelports.org/es/project/naturaleza-muerta-con-recipientes>.

Jakob, Michael. 2018. *El jardín y las artes*. Traducido por María Condor. Ediciones Siruela. Publicado por primera vez en 2010.

Munguía, Aingeru. 2023. «Las orquídeas silvestres se quedan en Donostia». En *El diario vasco*. Consultado el 5 de junio de 2023. <https://www.diariovasco.com/san-sebastian/orquideas-silvestres-20230605155327-nt.html>.

Onda Vasca. 2023. «La futura estación soterrada de Abando dará paso al nuevo "pulmón verde" de Bilbao». En *Onda Vasca*. Consultado el 2 de abril de 2023. <https://www.ondavasca.com/la-nueva-estacion-soterrada-de-abando-dara-paso-al-nuevo-pulmon-verde-de-bilbao/>

Rubio, Mónica. 2021. «Alcorques vivos: una fórmula sencilla para revitalizar la biodiversidad urbana». En *El click verde*. Consultado el 5 de junio de 2023. <https://elclickverde.com/blog/alcorques-vivos-una-formula-sencilla-para-revitalizar-la-biodiversidad-urbana>.

Solana, Ernesto. 2021. «Sympoietic». Artishock. Consultado el 5 de abril de 2023. <https://artishockrevista.com/2021/05/18/ernesto-solana-sympoietic/>.

Tsing, Anna. s. f. «Arts of Inclusion, or, How to Love a Mushroom». Consultado el 12 de mayo de 2023. <https://australianhumanitiesreview.org/2011/05/01/arts-of-inclusion-or-how-to-love-a-mushroom/>

———. 2012. "Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species: For Donna Haraway". Duke University Press, 12 de mayo de 2012. <https://read.dukeupress.edu/environmental-humanities/article/1/1/141/8082/Unruly-Edges-Mushrooms-as-Companion-SpeciesFor>.

Tsing Anna, María Ptqk y Victoria Reyes García. 2021. «Conversación con Anna Tsing, Victoria Reyes García y Maria Ptqk Historias de contaminación y supervivencia», mediado por María Ptqk. CCCB, video, 1:35:05. Consultado el 4 de mayo de 2023. <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/annatsing-victoria-reyes-garcia-y-maria-ptqk/237629>.

Weinberger, Lois. s.f. «Work». Consultado el 2 de diciembre de 2022. <https://www.loisweinberger.net/work/>

Documenta 14. 2017. Consultado el 2 de diciembre de 2022. <https://www.loisweinberger.net/work/>

