

Almalé y Bondía. *Residuos*

Exposición: 12 de febrero _ 25 de abril, 2019

Inauguración: 12 de febrero, a las 20 h



Almalé y Bondía. *Residuos*. A-222 (41.299189, -0.742860), 2018. La Casa Amarilla

La reflexión sobre la visión y el estatuto de la mirada son asuntos centrales en la trayectoria artística de Almalé y Bondía. En su último proyecto, *Residuos*, ponen en práctica una teoría social de la visualidad a través de varios principios. El primero: lo que se ve guarda una compleja relación con lo que no se ve.

¿Qué vemos en la serie *Residuos*? Montones de plásticos, de telas asfálticas, de cartones, de maderas, de tubos y mallas... Montones perfectamente clasificados según materiales y objetos, que remiten a la reiteración de un enunciado único: basura.

¿Qué no vemos en las fotografías *Residuos*? El consumo, el despilfarro y la imposibilidad de un mundo sin basura. La verdadera última realidad.

Almalé y Bondía. *Residuos*

Texto: Chus Tudelilla

I. Campo de visión

Ser espectador es *ponerse a mirar*. Y esta constatación que Luis Puelles Romero puso en evidencia en su ensayo *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, la tomamos prestada para titular uno de los capítulos del libro *Dar a ver* que acompañó a la exposición de Almalé y Bondía en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, en 2011. No en vano, la reflexión sobre la visión y el estatuto de la mirada son algunos de los asuntos centrales del trabajo de ambos artistas. El acto de mirar, afirma Mieke Bal en *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, está inherentemente encuadrado, es decir, encuadra, interpreta: es un acto cognitivo e intelectual por naturaleza; lo que significa que influye en la manera de ver y también de imaginar posibilidades. Las sombras de espectadores contemplando el paisaje aparecen atrapadas en las pantallas especulares de la secuencia fotográfica *Mirar al que mira* que cerró la serie *In situ* de Almalé y Bondía. Succionados por el espejo, las personas que fueron invitadas a participar en el proyecto, exponiéndose a la ficción, quedaron convertidas en personajes portadores de la mirada o como dice Puelles Romero: pasaron de ser sujetos de visión a sujetos de la mirada lo que, en su opinión, supone que de modo recíproco la obra de arte tendrá que dejar de ser *espejo* (de la naturaleza o de la subjetividad) para ser dispositivo que mira. Aún apunta otra posibilidad: hacer del espectador incorporado *intérprete*, responsable del sentido, cómplice hermenéutico sin cuya participación intelectual no se desvelaría *el caso* artístico. Las obras de arte, concluye, son objetos creados, acciones y artefactos operativos, creadoras de sus espectadores. Y añadimos una reflexión de Anna Maria Guasch: las imágenes, más que representar, construyen y modelan una perspectiva sobre el espacio social. Siempre ha sido así en las obras de Almalé y Bondía quienes, en su proyecto actual, *Residuos*, insisten en practicar una teoría social de la visualidad a través de varios principios; el primero: lo que se ve guarda una compleja relación con lo que no se ve, según consigna Bal, y nosotros con él.



Almalé y Bondía, *Residuos*. A-123 (41.834047, -0.752828), 2019. La Casa Amarilla

II. Lugares-basura

¿Qué vemos en la serie de fotografías *Residuos*, de Almalé y Bondía? Montones de maderas, de telas asfálticas y de paracaídas, de cartones, de restos de sofás, de tubos y redes, de plásticos... Montones perfectamente clasificados según materiales y formas, que remiten a la reiteración de un enunciado único: basura. La secuencia de fotografías configura una imaginaria línea de horizonte, como si se tratara de una enorme panorámica realizada mediante el montaje de visiones fragmentadas con el ánimo de representar la totalidad de un espacio. Sucede, sin embargo, que ese espacio está falto de toda referencia. Solo es una topología indeterminada de lugares ocupados por basuras. Joan Nogué los llama paisajes de abandono, paisajes de desecho, que se encuentran dispersos por todo el territorio, indecisos, residuales y olvidados, sin valor. Están sin estar, dice. Cabe preguntarse que si son invisibles porque no los miramos corren el riesgo, si no lo han hecho ya, de perder la categoría de paisaje. Pero Nogué insiste en nombrarlos y calificarlos por tratarse de lugares que contienen nuevos elementos sobre los que pensar, imaginar e interrogar. Es preciso, insiste, reciclar la mirada ante estos paisajes disidentes, leerlos de otra manera. Y la primera tarea es rescatarlos del anonimato. Es lo que hacen Almalé y Bondía. Desde que en 2002 decidieron compartir y enriquecer las experiencias acumuladas en sus trayectorias individuales, los paisajes de frontera han sido los escenarios de sus proyectos. *Paraíso transformado*, el primero, ya anunció los propósitos que hoy siguen motivando su empeño en conocer nuestra condición limítrofe y fronteriza. Los escenarios de la serie *In situ* (2010-2011) se localizaron en los bosques que se extienden a ambos lados de los Pirineos. El primer acto de *Infranqueable* (2010-2013) se desarrolló en la frontera entre España y Francia; y en el segundo acto, la frontera les animó a pensar el límite. Durante los dos últimos años han centrado su atención en lugares abandonados en la periferia de las ciudades que se han convertido en escombreras. Su acción consistió en organizar y clasificar la basura diseminada y disponerla en montones que remiten formalmente a las configuraciones naturales -si es que todavía se puede utilizar el término natural- de tierras y ramas que encontramos en el territorio. No hay intención de reciclar. De acuerdo con Agustín Fernández Mallo: todo *uso* se vuelve imposible porque todo es *consumo*. Las imágenes de los montones de basura que ocupan el primer plano de esta secuencia de fotografías enfrentan a la mirada del espectador un cúmulo de restos perfectamente organizados cuya visión es atractiva, en modo alguno desagradable. Un montón de basuras esparcidas al azar: el orden más bello del mundo, escribió Heráclito en un tiempo remoto. Ahora son Almalé y Bondía quienes ordenan las basuras y las fotografían para añadirles un nuevo significado; una operación que explica muy bien Agustín Fernández Mallo en *Teoría general de la basura*: la relectura o reinterpretación de una obra anterior no la destruye, sino que le adhiere -mejor dicho, le infiltra- una capa más de significados. De tal modo que la obra, señala, oscila al menos entre dos puntos: el *nuevo sentido* que le es dado mediante la apropiación, y el *residuo* que permanece del estado anterior y que siempre ha de existir como *constante* del proceso. El autor deja clara constancia de la connotación doblemente activa de la palabra *residuo*: testimonial, porque informa del origen, y creadora, puesto que sin él no podría realizarse una obra nueva. Acertaron Almalé y Bondía cuando hace tiempo ya decidieron titular *Residuos* a su último proyecto. *Residuos* nomina, asimismo, a la secuencia de fotografías, junto a la exacta localización geográfica con el ánimo de devolver a cada lugar la identidad perdida. Más allá de nuevos significados, los montones de basura se refieren, necesariamente, a los millones de toneladas de desechos que generamos. Miro el reloj de la basura producida en España anualmente, que corre a una velocidad imposible. Día 6 de febrero de 2019, a las 19h 42m 22s: 3 943 656 097 kilos de basura doméstica.



Almalé y Bondía. *Residuos*. A-1106 (41.825815, -0.732930), 2019. La Casa Amarilla

¿Qué no vemos en las fotografías *Residuos* de Almalé y Bondía? José Ardillo citó en su libro *Ensayos sobre la libertad en un planeta frágil* el manifiesto "Comunicado urgente contra el despilfarro" publicado por la "Comuna Antinacionalista Zamorana" en París, a fines de 1972, que la editorial Pepitas de Calabaza reeditó en 2016; se trata de un texto, quizás escrito por Agustín García Calvo, que consideró la cuestión del *despilfarro* como el problema más agudo de una sociedad lanzada a la vía del Progreso e inmunizada contra toda crítica. Para hacer frente a la situación, solo cabía una posibilidad: pararse a pensar. Y adelantándose, escribe Ardillo, al lenguaje edulcorado e inofensivo de los ecologistas de gestión, García Calvo clamó contra las convenciones del lenguaje que transige: la verdadera última realidad es la basura, tirar a la basura todo, lo más rápido posible, es la orden más imperiosa que actualmente recibimos, y contribuir al montón de inmundicias es la contribución esencial de los súbditos del Mundo. En los tiempos líquidos de la modernidad tardía, que Zygmunt Bauman ha analizado hasta la extenuación, satisfacer las necesidades dejó de ser el objeto del consumismo cuando el deseo constante e insaciable tomó una posición única en torno a la cual todo se organiza: solo existen consumidores de mercancías de obsolescencia programada. La riqueza de las sociedades en las que domina el modo de producción capitalista se presenta como una inmensa acumulación de basuras, sostiene José Luis Pardo en su artículo "Nunca fue tan hermosa la basura". Basura, escribe, es lo que no tiene lugar, lo que no está en su sitio y, por tanto, lo que hay que trasladar a otro sitio con la esperanza de que allí pueda desaparecer como basura, reactivarse, reciclarse, extinguirse: lo que busca otro lugar para poder *progresar*. Ocurre sin embargo que, como bien señala, lo que ha entrado en crisis es la utopía de un mundo sin basura, que la modernidad, a pesar de ser la sociedad del excedente, del despilfarro, del derroche y de la inmensa acumulación de basuras, es también la sociedad que soñaba con un reciclaje complejo de desperdicios y con su total reaprovechamiento. Bien podría llamarse *lugar-basura* a lo que no está en su lugar, propone; y problema resuelto.



Almalé y Bondía, *Residuos*. A-222 (41.299296, -0.74322520), 2018

III. El mundo objeto

La profundidad solo nace en el momento en que el espectáculo mismo vuelve lentamente su sombra hacia el hombre y comienza a mirarle. Así concluyó Roland Barthes su artículo "Le monde-objet" (1953) dedicado a las naturalezas muertas holandesas. Fue en los Países Bajos, como sabemos, cuando a mediados del siglo XVII se utilizó el término *still-life*, o vida inmóvil, en referencia a las pinturas que un siglo más tarde se llamaron naturalezas muertas. En su aparente humildad, Barthes observó la querencia de los pintores holandeses por el brillo, la cualidad más superficial de la materia: pocos materiales, leemos, había en Ámsterdam ajenos al imperio de las mercancías, lo que determinó la pérdida de la esencia y el refugio en los atributos. En una época como la actual en la que los consumidores deben ser producidos constantemente, al decir de Bauman, la vigencia del género del bodegón está ligada al estímulo que ofrece para abordar nuevas formas discursivas. De acuerdo con Mieke Bal, las cosas poseen una visualidad particular que apela a los componentes sociales que interactúan con ellas; lo que explica que Almalé y Bondía hayan dado entrada en su proyecto *Residuos* a una secuencia fotográfica de pequeñas naturalezas muertas, realizadas con objetos recogidos en la basura que colocan con calma y cuidada precisión en una superficie indeterminada, delante de un fondo negro, formando montones, apilándolos o colocándolos unos junto a otros, en composiciones atentas a los ritmos y torsiones envolventes. Serán de nuevo los materiales, como en las fotografías de paisaje, los que organizan y clasifican la secuencia de los bodegones, y finalmente determinan la composición: restos cerámicos, fragmentos de carcasas y enchufes de los más diversos aparatos, y botellas y vasos de plástico. Los trozos de cerámica se amontonan como escombros después de un hundimiento; las piezas de aparatos mecánicos parecen empeñadas en configurar nuevos objetos imposibles; y los vasos y botellas de plástico pierden el equilibrio morandiano, incapaces de ocultar su cualidad sustancial: la resistencia, un estado que supone el simple suspenso de una renuncia, escribió Barthes en su artículo dedicado al plástico, en 1957. Con su operación de rescate de objetos ya sin valor, y en suspenso, pero que guardan nuestra memoria, Almalé y Bondía ponen en funcionamiento el mecanismo de producción real y simbólico al violentar la condición del *residuo* que, anota Fernández Mallo, obliga a las cosas a quedarse sentadas e impiden todo avance y continuidad temporal. Y aún más, la cuidada puesta en escena que indaga en la potencialidad de una posible poética de lo inútil estalla en la mirada del espectador cuando al situarse delante de estas obras se descubre reflejado en la profundidad casi alquímica del negro, convertido en espejo. Los espejos han sido fundamentales en la dramaturgia visual que Almalé y Bondía han explorado en sus fotografías de paisaje: mirar en profundidad es el propósito que les guía, y también dar a ver el mapa que siempre hay en el espejo, como sostuvo Gombrich. Delante de las naturalezas muertas, que titulan *Objetos-mundo*, expresión afortunada de Michel Serres, conviene atender su consejo cuando nos conmina a comprender que el mundo -que hemos transformado y explotado-, comprende, comunica y goza de las mismas facultades de las que nos creíamos los únicos poseedores. Almalé y Bondía recuperan de la basura *objetos-mundo*, objetos con las dimensiones del mundo que se resisten al reciclaje, los colocan con esmero en un lugar destacado y los fotografían para que los miremos. Y quien mira no debe ser él mismo extraño al mundo al que mira, escribió Merleau-Ponty. Al espectador corresponde mirar y al hacerlo, la sombra del espectáculo, que decía Barthes, se vuelve hacia él y comienza a mirarle.

Vuelvo a mirar el reloj de la basura producida cada año en España. Día 7 de febrero de 2019, a las 14h 36m 23s: 3 989 447 740 kilos de basura generados en hogares, que sumados a los procedentes de las actividades económicas dan como resultado: 22 287 174 680 kilos de basura.



Almalé y Bondía, *Objeto-mundo*, 2019

Almalé y Bondía. *Residuos*
Relación de obras en exposición

Serie *Residuos*

Residuos. D-652 (43.794786, -1.412194), 2017

Copia fotográfica con tintas de pigmento, siliconada a metacrilato
125 x 167 cm. Ed.: 1

Residuos. A-1106 (41.947481, -0.825829), 2018

Copia fotográfica con tintas de pigmento, siliconada a metacrilato
82,5 x 110 cm. Ed.: 3 + 1 P.A.

Residuos. A-222 (41.299296, -0.743225), 2018

Copia fotográfica con tintas de pigmento, siliconada a metacrilato
82,5 x 110 cm. Ed.: 3 + 1 P.A.

Residuos. A-1106 (41.817511, 0-751783), 2018

Copia fotográfica con tintas de pigmento, siliconada a metacrilato
82,5 x 110 cm. Ed.: 3 + 1 P.A.

Residuos. A-222 (41.299189, -0.742860), 2018

Copia fotográfica con tintas de pigmento, siliconada a metacrilato
82,5 x 110 cm. Ed.: 3 + 1 P.A.

Residuos. A-123 (41.834047, -0.752828), 2019

Copia fotográfica con tintas de pigmento, siliconada a metacrilato
82,5 x 110 cm. Ed.: 3 + 1 P.A.

Residuos. A-1106 (41.825815, -0.732930), 2019

Copia fotográfica con tintas de pigmento, siliconada a metacrilato
82,5 x 110 cm. Ed.: 3 + 1 P.A.

Serie *Objetos-mundo*, 2019

Copias fotográficas con tintas de pigmento, siliconada a metacrilato
30 x 40 cm. Ed.: 3 + 1 P.A.