

TERRENOS BALDÍOS

C o m u n i c a d o

urgente contra

el despilfarro

TERRENOS BALDÍOS

Comunicado
urgente contra
el despilfarro

Almalé y Bondía



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

CCCC
Centre del Carme
Cultura Contemporània

CAB
CENTRO DE ARTE
CAJA DE BURGOS

CAJA DE BURGOS
FUNDACIÓN

GOBIERNO
DE ARAGON





- 6 — Terrenos baldíos. Comunicado urgente contra el despilfarro
Terrenys erms. Comunicat urgent contra el balafament
Chus Tudelilla
- 48 — La construcción social de los paisajes del abandono
La construcció social dels paisatges de l'abandó
Joan Nogué
- 66 — Huellas en la epidermis de la Tierra
Empremtes en l'epidermis de la Terra
Francisco Pellicer
- 84 — Ruinas de ruinas
Ruïnes de ruïnes
Marta Llorente
- 104 — Los paisajes del afuera
Els paisatges de l'enfora
Cristina Monge
- 122 — Relación de obras
Relació de obres
- 124 — English translation

TERRENOS BALDÍOS. COMUNICADO URGENTE CONTRA EL DESPILFARRO

Chus Tudelilla

_____ Fue a comienzos de 1970 cuando la Comuna Antinacionalista Zamorana, integrada por un número indeterminado de jóvenes españoles que desde 1969 mantenían interminables debates en las tabernas y calles de París con Agustín García Calvo, se presentó con la publicación del *Manifiesto de la Comuna Antinacionalista Zamorana*, al que siguió, a fines de 1972, el *Comunicado urgente contra el despilfarro*, en cuya elaboración, entre los meses de junio y octubre, pudieron participar alrededor de veinte colaboradores aunque su redacción final corresponde, como todos los escritos de la Comuna, al zamorano García Calvo. En el prólogo a la reedición del *Comunicado* por la editorial Pepitas de Calabaza,¹ Luis Andrés Bredlow sostiene que uno de los propósitos del documento era denunciar el desastre ambiental, asunto que ocupaba en aquellos años a las administraciones oficiales y a los primeros movimientos de protesta ecológica. De acuerdo con Bredlow, muchos han denunciado y analizado las nuevas formas de miseria propias de la sociedad del bienestar, pero muy pocos con la clarividencia y precisión de la Comuna Zamorana Antinacionalista, que supo diferenciar dos nociones: el consumo y el despilfarro, contra el que dirigió la denuncia. “Decimos bien *despilfarrar*: porque es que el otro término, *consumo*, que es el que la moda ha impuesto para aludir a la modalidad de ser de la Nueva Sociedad, resulta todavía más oscuro y engañoso; y lo resulta sobre todo porque, en tanto que con el verbo *despilfarrar* el nombre propiamente importante es el del Objeto («se despilfarran bienes»), con el sujeto *consumir* el nombre importante es el del Sujeto («consumo yo» o «consumen los habitantes de España»), que propiamente se puede desdoblar en un Dativo («consumo para mí» o «para mi consumo», «consumen para ellos»), cosa que evidentemente no puede hacerse con el verbo despilfarrar. Y se hace demasiado honor al cliente de nuestros mercados cuando se le llama consumidor, cuando lo único que se le exige es que sea uno (entre otros muchos) de los implementos del despilfarro de los bienes, necesario, al parecer, de todo punto hoy día para el mantenimiento de este Orden. Y sin embargo, ello no quita para que la hipócrita atribución de subjetividad que todavía late en el término de *consumidor* sea esencial para que el Individuo siga operando debidamente como utensilio de despilfarro. Pero el proceso de depreciación de la Persona que en el proceso de despilfarración se incluye (y luego se manifiesta en el despilfarro de las personas mismas) está justamente fundado en la depreciación (y en cierto modo anulación) de las cosas y bienes que su despilfarro exige”. La Comuna dejaba claro que consumo no es “consumo de los bienes necesarios para uno” y despilfarro “consumo de bienes innecesarios”, sino que entendía el despilfarro como consumo de consumo, que deriva en la basura. “La verdadera última realidad es la Basura: tirar a la basura todo, lo más rápido posible, es la orden imperiosa que actualmente recibimos, y contribuir al montón de las inmundicias es la contribución esencial de los súbditos del Mundo”. Para hacer frente a la situación, sólo cabía una posibilidad: pararse a pensar. En los tiempos líquidos de la modernidad tardía, que Zygmunt Bauman² ha analizado hasta la extenuación, satisfacer las necesidades

TERRENYS ERMS. COMUNICAT URGENT CONTRA EL BALAFIAMENT

Chus Tudelilla

_____ Va ser al començament de 1970 quan la Comuna Antinacionalista Zamorana, integrada per un nombre indeterminat de joves espanyols que des de 1969 mantenien interminables debats en les tavernes i carrers de París amb Agustín García Calvo, es va presentar amb la publicació del *Manifiesto de la Comuna Antinacionalista Zamorana*, al qual va seguir, a finals de 1972, el *Comunicado urgente contra el despilfarro*, en l’elaboració del qual, entre els mesos de juny i octubre, hi van poder participar al voltant de vint col·laboradors encara que la redacció final correspon, com tots els escrits de la Comuna, al zamorà García Calvo. En el pròleg a la reedició del *Comunicado* que va fer l’editorial Pepitas de Calabaza,¹ Luis Andrés Bredlow afirma que un dels propòsits del document era denunciar el desastre ambiental, assumpte que ocupava en aquells anys les administracions oficials i els primers moviments de protesta ecològica. D’acord amb Bredlow, molts han denunciat i analitzat les noves formes de misèria pròpies de la societat de benestar, però molt pocs amb la clarividència i precisió de la Comuna Zamorana Antinacionalista, que va saber diferenciar dues nocions: el consum del balafiament, contra el qual va dirigir la denúncia. “Diem bé *balafiar*: perquè és que l’altre terme, *consum*, que és el que la moda ha imposat per a al·ludir a la modalitat de ser de la Nova Societat, resulta encara més fosc i enganyós; i ho resulta sobretot perquè, mentre que amb el verb *balafiar* el nom pròpiament important és el de l’Objecte («es balafien béns»), amb el subjecte *consumir* el nom important és el del Subjecte («consumisc jo» o «consumeixen els habitants d’Espanya»), que pròpiament es pot desdoblar en un Datiu («consumisc per a mi» o «per al meu consum», «consumeixen per a ells»), cosa que evidentment no pot fer-se amb el verb *balafiar*. I es fa massa honor al client dels nostres mercats quan se’n diu consumidor, quan l’única cosa que se li exigeix és que siga un (entre molts altres) dels implements del balafiament dels béns, necessari, pel que sembla, totalment hui dia per al manteniment d’aquest Ordre. I tanmateix, això no lleva perquè la hipócrita atribució de subjectivitat que encara batega en el terme de *consumidor* siga essencial perquè l’Individu continue operant degudament com a utensili de balafiament. Però el procés de depreciació de la Persona que en el procés de balafiament s’inclou (i després es manifesta en el balafiament de les persones mateixes) està justament fundat en la depreciació (i en certa manera anul·lació) de les coses i béns que el seu balafiament exigeix”. La Comuna deixava clar que consum no és “consum dels béns necessaris per a u” i balafiament “consum de béns innecessaris”, sinó que entenia el balafiament com a consum de consum, que deriva en el fem. “La verdadera última realitat és el Fem: tirar-ho al fem tot, tan ràpidament com siga possible, és l’ordre imperiosa que actualment rebem, i contribuir al muntó de les immundícies és la contribució essencial dels súbdits del Món”. Per a fer front a la situació, només hi havia una possibilitat: parar-se a pensar. En els temps líquids de la modernitat tardana, que Zygmunt Bauman² ha analitzat fins a l’extenuació, satisfer les necessitats va deixar de ser l’objecte



Videoinstalación: *Paisajes ocultos*, 2020

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: sólo existen consumidores de mercancías de obsolescencia programada.

_____ En 2004 se publicó en francés el *Manifiesto del Tercer Paisaje* de Gilles Clément,³ escritor, botánico, jardinero y paisajista, traducido al castellano por la editorial Gustavo Gili. La noción de Tercer Paisaje atiende a los espacios residuales resultado del abandono de una actividad por no ser rentable su explotación, por incómodos o impracticables, por ser lugares inseguros, siempre localizados al margen, y sin futuro. En su *Manifiesto* Clément propone una serie de frases que invita a formular de modo interrogativo: Instruir el espíritu de no acción del mismo modo que se instruye el espíritu de acción. Elevar la indecisión al rango político; ponerla en equilibrio con el poder. Considerar los límites como un grosor y no como un trazo. Ensayar la imprecisión y la profundidad como forma de representación del Tercer Paisaje. Elevar la improductividad al rango político.

_____ Frente al rechazo colectivo de los diferentes gestores del territorio, empeñados en hacer desaparecer esos espacios residuales, el Tercer Paisaje los pone en valor por su diversidad y dinamismo evolutivo, y para dar respuesta a la mayor preocupación de Clément: proteger y conservar la riqueza biológica de esos paisajes secundarios.

_____ Los espacios residuales a los que se refiere Clément son sinónimo de terrenos baldíos. Título del actual proyecto de Almalé y Bondía que se activa con

del consumisme quan el desig constant i insaciable va prendre una posició única entorn de la qual tot s'organitza: només existeixen consumidors de mercaderies d'obsolescència programada.

_____ L'any 2004 es va publicar en francès el *Manifest del Tercer Paisatge* de Gilles Clément,³ escriptor, botànic, jardiner i paisatgista, traduït al castellà per l'editorial Gustavo Gili. La noció de Tercer Paisatge atén els espais residuals resultat de l'abandó d'una activitat per no ser rendible la seua explotació, per incòmodes o impracticables, per ser llocs insegurs, sempre localitzats al marge, i sense futur. En el seu *Manifest* Clément proposa una sèrie de frases que convida a formular de manera interrogativa: Instruir l'esperit de no acció de la mateixa manera que s'instrueix l'esperit d'acció. Elevar la indecisió al rang polític; posar-la en equilibri amb el poder. Considerar els límits com un gruix i no com un traç. Assajar la imprecisió i la profunditat com a forma de representació del Tercer Paisatge. Elevar la improductivitat al rang polític.

_____ Enfront del rebuig col·lectiu dels diferents gestors del territori, obstinats a fer desaparèixer aquests espais residuals, el Tercer Paisatge els posa en valor per la seua diversitat i dinamisme evolutiu, i per a donar resposta a la major preocupació de Clément: protegir i conservar la riquesa biològica d'aquests paisatges secundaris.

_____ Els espais residuals als quals es refereix Clément són sinònim de terrenys erms. Títol de l'actual projecte d'Almalé i Bondía que s'activa amb el



Videoinstalación: *Paisajes ocultos*, 2020

el subtítulo “Comunicado urgente contra el despilfarro”, en evidente alusión a dos manifiestos cuyo valor principal es hacer preguntas. Un propósito que ha guiado a los artistas desde que en 2002 decidieran unir sus trayectorias para explorar los mecanismos de percepción que construyen el paisaje, a través de la fotografía y del vídeo. Decididos a formular una obra que conceptual y plásticamente se dirige a la tarea de “reinventar una dramaturgia del paisaje”, atendiendo al empeño de Paul Virilio, donde lo real se hace presente cuando aparece enredado en el imaginario, ante las obras de Almalé y Bondía no pasa inadvertido el consejo de la fotógrafa japonesa Tomoko Yoneda: “Es necesario tener habilidad para mirar lo que hay detrás de la escena”. Porque si con la mirada tomamos posesión del mundo, previa a toda articulación lógica de su representación, al decir de Fernando de la Flor,⁴ y la primera función de la imagen es asegurar esa relación, el espectador se convierte en sujeto receptor de toda acción artística. En su ensayo *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*,⁵ Luis Puelles Romero distingue dos tipos de espectador: el sujeto estético, que se define por su capacidad de formulación de un “juicio” propio y susceptible de ser defendido por otros sujetos con los que coincidir o disentir, por conocer como obra de arte la representación estética que de ella se hace y en la que se proyecta reflexivamente, convirtiéndose en sujeto influyente de sensibilidad artística. Y el sujeto espectador que se somete a la potencia de la obra artística, convirtiéndose en sujeto vulnerable tomado en la experiencia. Puelles Romero cita el consejo de Jean Starobinski: dejarse sorprender e interrogar por la obra. Opinión compartida por Georges Didi-Huberman: “Lo que vemos no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira”. Con sus obras, Almalé y Bondía invitan a mirar imágenes que nos exigen tomar posición,

subtítol “Comunicado urgente contra el despilfarro”, en evident al·lusió a dos manifestos el valor principal dels quals és fer preguntes. Un propòsit que ha guiat els artistes des de l'any 2002 decidiren unir les seues trajectòries per a explorar els mecanismes de percepció que construeixen el paisatge, a través de la fotografia i del vídeo. Decidits a formular una obra que conceptualment i plàsticament es dirigeix a la tasca de reinventar “una dramàtúrgia del paisatge”, atesa l'obstinació de Paul Virilio, on el real es fa present quan apareix enredat en l'imaginari, davant de les obres d'Almalé i Bondía no passa inadvertit el consell de la fotògrafa japonesa Tomoko Yoneda: “Cal tindre habilitat per a mirar el que hi ha darrere de l'escena”. Perquè si amb la mirada prenem possessió del món, prèvia a tota articulació lògica de la seua representació, com diu Fernando de la Flor,⁴ i la primera funció de la imatge és assegurar aquesta relació, l'espectador es converteix en subjecte receptor de tota acció artística. En el seu assaig *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*,⁵ Luis Puelles Romero distingeix dos tipus d'espectador: el subjecte estètic, que es defineix per la seua capacitat de formular un “judici” propi i susceptible de ser defensat per altres subjectes amb els quals coincidir o dissentir, per conèixer com a obra d'art la representació estètica que se'n fa i en la qual es projecta reflexivament, i es converteix en subjecte influent de sensibilitat artística. I el subjecte espectador que se sotmet a la potència de l'obra artística i esdevé subjecte vulnerable pres en l'experiència. Puelles Romero cita el consell de Jean Starobinski: deixar-se sorprendre i interrogar per l'obra. Opinió compartida per Georges Didi-Huberman: “El que veiem no val —no viu— als nostres ulls més que pel que ens mira”. Amb les seues obres, Almalé i Bondía conviden a mirar imatges que ens exigeixen prendre

dar respuesta a los múltiples interrogantes que plantean. No hay paisaje sin mirada. Pero advierte Marc Augé,⁶ para que haya paisaje además de la mirada debe haber percepción consciente, juicio y descripción.

Dar a ver

_____ *Paraíso transformado* fue el primer proyecto conjunto de Javier Almalé y Jesús Bondía, que presentaron en el Monasterio de Veruela, en 2002. Aquel paraíso no era un jardín, aun cuando las imágenes de sus esculturas, fotografías, instalaciones, vídeos e intervenciones en el paisaje reclamasen su pertenencia al origen. Gotas de los primeros ríos modeladas en aluminio ocuparon entonces suelos y muros de las salas de exposiciones, aparecían fértiles sobre la hierba en las fotografías y auguraban sequía en las arquitecturas urbanas; de los techos descendieron nubes de plástico, como juguetes de Júpiter, el gran “juntador de nubes”. Y con ramas y zarzas caligrafiaron en la frondosidad de los bosques tres palabras: *acqua, limite, caos*. El rumor de las olas en el vídeo *Landscape, dolimiti sea*, era en *Caos* ruido del chapoteo de unas piernas que avanzaban saltando en el agua. En 2004, el Instituto Cervantes en Toulouse acogió la exposición *Dúo: paisaje/dolor*, deriva de aquel *Paraíso transformado*, que concluyó con la muestra en la Cartiera Papale de Ascoli Piceno, a fines de 2003. Fotografías dispuestas en díptico y dos vídeos limitaban la mirada sobre el paisaje. Las zarzas caligrafiaron la palabra *dolor* o dibujaban círculos concéntricos que centraban la mirada en la naturaleza inhóspita del bosque; en ocasiones, una simple diagonal trenzada con ramas y atravesada entre los árboles era suficiente para *dar a ver* el paisaje. Las fotografías de los bosques se relacionaron en dípticos con espacios desnudos de grandes arquitecturas urbanas vacías y silentes. El vídeo *Paisaje/dolor* perseveraba en la idea del caos a través del proceso natural acción/destrucción; un proceso que se abrirá a la posibilidad de transformación en la serie *Naturaleza muerta*, fotografías de imágenes construidas con bloques de césped y trozos de carne envasada al vacío, como los cuerpos desnudos y cosificados de la secuencia *Corpórea* (2006-2007). Ha pasado mucho tiempo desde entonces; un tiempo fundamental en la continua exploración de los mecanismos y estrategias procesuales que han determinado la extraordinaria coherencia de una formulación conceptual de carácter singular.

_____ Más allá de la reinención de una dramaturgia del paisaje, tan activa en la serie *In situ* (2010-2011), el empeño de Almalé y Bondía se dirigió a definir la posición del espectador, a cuya mirada deseante dedicaron la serie *Mirar al que mira* (2011) para subrayar el carácter “construido” de la mirada, que siguieron indagando en el proyecto *Falso reconocimiento* (2011). Y en su constante

posició, donar resposta als múltiples interrogants que plantegen. No hi ha paisatge sense mirada. Però adverteix Marc Augé,⁶ perquè hi haja paisatge a més de la mirada ha d’haver-hi percepció conscient, judici i descripció.

Dar a ver

_____ *Paraíso transformado* va ser el primer projecte conjunt de Javier Almalé i Jesús Bondía, que van presentar al Monestir de Veruela, l’any 2002. Aquell paradís no era un jardí, tot i que les imatges de les seues escultures, fotografies, instal·lacions, vídeos i intervencions en el paisatge reclamaren la seua pertinença a l’origen. Gotes dels primers rius modelades en alumini van ocupar aleshores sòls i murs de les sales d’exposicions, apareixien fèrtils sobre l’herba en les fotografies i auguraven sequera en les arquitectures urbanes; dels sostres van descendir núvols de plàstic, com a joguets de Júpiter, el gran “ajuntador de núvols”. I amb branques i esbarzers van cal·ligrafiar en la frondositat dels boscos tres paraules: *acqua, limite, caos*. La remor de les ones en el vídeo *Landscape, dolimiti sea*, era en *Caos* soroll de xipolleig d’unes cames que avançaven saltant en l’aigua. El 2004, l’Institut Cervantes a Tolosa va acollir l’exposició *Dúo: paisaje/dolor*, deriva d’aquell *Paraíso transformado*, que va concloure amb la mostra a la Cartiera Papale di Ascoli Piceno, a finals de 2003. Fotografies disposades en díptic i dos vídeos limitaven la mirada sobre el paisatge. Els esbarzers van cal·ligrafiar la paraula *dolor* o dibuixaven cercles concèntrics que centraven la mirada en la naturalesa inhòspita del bosc; a vegades, una simple diagonal trenada amb branques i travessada entre els arbres era suficient per a *donar a veure* el paisatge. Les fotografies dels boscos es van relacionar en díptics amb espais nus de grans arquitectures urbanes buides i silents. El vídeo *Paisaje/dolor* perseverava en la idea del caos a través del procés natural acció/destrucció; un procés que s’obrirà a la possibilitat de transformació en la sèrie *Naturaleza muerta*, fotografies d’imatges construïdes amb blocs de gespa i trossos de carn envasada al buit, com els cossos nus i cosificats de la seqüència *Corpórea* (2006-2007). Ha passat molt de temps des d’aleshores; un temps fonamental en la contínua exploració dels mecanismes i estratègies processuals que han determinat l’extraordinària coherència d’una formulació conceptual de caràcter singular.

_____ Més enllà de la reinenció d’una dramaturgia del paisatge, tan activa en la sèrie *In situ* (2010-2011), l’interès d’Almalé i Bondía es va dirigir a definir la posició de l’espectador, a la mirada desitjant de la qual van dedicar la sèrie *Mirar al que mira* (2011) per a subratllar el caràcter “construït” de la mirada, que van continuar indagant en el projecte *Falso reconocimiento* (2011). I en el



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

empeño por comprender nuestra condición limítrofe y fronteriza, ya expresado en su primer proyecto conjunto, trasladaron su acción de los bosques al paisaje que delimita y señala la frontera entre España y Francia en el primer acto de *Infranqueable* (2010) que continuó, en un segundo acto, en el paisaje barrera localizado en la Sierra de Alcubierre, donde la historia sitúa uno de los ataques franceses durante el Segundo Sitio de la Guerra de la Independencia y el frente de Aragón en la Guerra Civil, que la mirada de Orwell describió en su libro *Homenaje a Cataluña*. Limpio el aire ya del olor nauseabundo de la guerra, “mezcla de excrementos y alimentos en putrefacción”, el paisaje seco de la Sierra de Alcubierre, sin pájaros, participa de la condición que Gilles Clément ha dado al límite: bordes que aparecen en la frontera entre los residuos y los territorios explorados, allí donde ensayar la imprecisión y la profundidad.

Residuos

_____ El territorio es previo a cualquier construcción artística, de tal modo que, como sostiene John Brinckerhoff Jackson,⁷ el paisaje es antes un lugar que una imagen, un lugar construido socialmente, siempre artificial, en el que se encuentra la naturaleza modificada o transformada por la acción humana, y siempre sujeta a cambios súbitos. Por su parte, el filósofo Alain Roger⁸ ha explorado durante décadas la hipótesis de que no hay belleza natural: todos los paisajes son invenciones culturales. El país, señala, es el grado cero del paisaje, que precede a su *artealización* —término que recupera de Montaigne— directa o indirecta. A los artistas cede la responsabilidad de recordar que el arte ejerce de mediador entre el país y el paisaje. Tarea que focaliza el trabajo de Almalé y Bondía, quienes en 2017 continuaron explorando paisajes de frontera con los dos proyectos que ahora se presentan: *Residuos* e *Historias de un lugar*.

_____ Los estudiosos del paisaje muestran su pesar por la excesiva trivialización del término; lo mismo sucede con la mayoría de las nociones ligadas al medioambiente y la sostenibilidad. La Comuna Antinacionalista Zamorana ya lo advirtió. De acuerdo con Ignacio Español Echániz,⁹ el abuso de la idea de desarrollo sostenible en los discursos políticos, en los debates públicos y en la publicidad ha derivado en la incapacidad de promover una transformación colectiva que revise los fundamentos de nuestra cultura. Pero quizás no todo está perdido. Hay esperanza: todavía tenemos tiempo para actuar. Al menos así lo cree la científica Hope Jahren¹⁰ para quien la clave es compartir y consumir menos. El cambio ha de ser individual no colectivo: cambiar nuestros hábitos y nuestro estilo de vida para que sean las empresas las que se adapten; frenar el consumo, pues es tanto lo que consumimos que lo que producimos y compramos es para

seu constant afany per comprendre la nostra condició limítrofa i fronterera, ja expressat en el seu primer projecte conjunt, van traslladar la seua acció dels boscos al paisatge que delimita i assenyala la frontera entre Espanya i França en el primer acte d'*Infranqueable* (2010) que va continuar, en un segon acte, en el paisatge barrera localitzat a la serra d'Alcubierre, on la història situa un dels atacs francesos durant el Segon Setge de la Guerra del Francès i el front d'Aragó en la Guerra Civil, que la mirada d'Orwell va descriure en el seu llibre *Homenatge a Catalunya*. Net l'aire ja de l'olor nauseabunda de la guerra, “una olor d'excrements i de menjar en mal estat”, el paisatge sec de la serra d'Alcubierre, sense ocells, participa de la condició que Gilles Clément ha donat al límit: vores que apareixen a la frontera entre els residus i els territoris explorats, allà on assajar la imprecisió i la profunditat.

Residuos

_____ El territori és previ a qualsevol construcció artística, de tal manera que, com sosté John Brinckerhoff Jackson,⁷ el paisatge és abans un lloc que una imatge, un lloc construït socialment, sempre artificial, en el qual es troba la naturalesa modificada o transformada per l'acció humana, i sempre subjecta a canvis sobtats. Per la seua banda, el filòsof Alain Roger⁸ ha explorat durant dècades la hipòtesi que no hi ha bellesa natural: tots els paisatges són invencions culturals. El país, assenyala, és el grau zero del paisatge, que precedeix la seua *artealització* —terme que recupera de Montaigne— directa o indirecta. Als artistes cedeix la responsabilitat de recordar que l'art exerceix de mediador entre el país i el paisatge. Tasca que focalitza el treball d'Almalé i Bondía, que el 2017 van continuar explorant paisatges de frontera amb els dos projectes que ara es presenten: *Residuos* i *Historias de un lugar*.

_____ Els estudiosos del paisatge mostren el seu pesar per l'excessiva trivialització del terme; el mateix ocorre amb la majoria de les nocions lligades al medi ambient i la sostenibilitat. La Comuna Antinacionalista Zamorana ja ho va advertir. D'acord amb Ignacio Español Echániz,⁹ l'abús de la idea de desenvolupament sostenible en els discursos polítics, en els debats públics i en la publicitat ha derivat en la incapacitat de promoure una transformació col·lectiva que revise els fonaments de la nostra cultura. Però potser no tot està perdut. Hi ha esperança: encara tenim temps per a actuar. Almenys així ho creu la científica Hope Jahren,¹⁰ per a qui la clau és compartir i consumir menys. El canvi ha de ser individual no col·lectiu: canviar els nostres hàbits i el nostre estil de vida perquè siguin les empreses les que s'hi adapten; frenar el consum, perquè és tant el que consumim que el que produïm i comprem és



Residuos. A-1106 (41.825815, -0.732930), 2018

malgastarlo. Y en sus palabras suena el eco del “Comunicado urgente contra el despilfarro” de la Comuna Antinacionalista Zamorana.

_____ El paisaje no es ajeno a estas reflexiones por ser objeto del consumo voraz del territorio, como Almalé y Bondía *dan a ver* en sus obras. Ser espectador es *ponerse a mirar*. El acto de mirar, afirma Mieke Bal,¹¹ 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. En la serie *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 ella.

_____ ¿Qué vemos en las fotografías de la serie *Residuos*? Montones de maderas, de telas asfálticas, de paracaídas, de cartones, de restos de sofás e interiores de frigoríficos, de tubos y de 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 propósito de representar la totalidad de un espacio. Sucede, sin embargo, que ese espacio está falto de referencia.



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

per a malgastar-ho. I en les seues paraules sona l'eco del “Comunicado urgente contra el despilfarro” de la Comuna Antinacionalista Zamorana.

_____ El paisatge no és alié a aquestes reflexions per ser objecte del consum voraç del territori, com Almalé i Bondía *donen a veure* en les seues obres. Ser espectador és *posar-se a mirar*. L'acte de mirar, afirma Mieke Bal,¹¹ està inherentment enquadrat, és a dir, encuadra, interpreta: és un acte cognitiu i intel·lectual per naturalesa; i això significa que influeix en la manera de veure i també d'imaginar possibilitats. En la sèrie *Residuos*, insisteixen a practicar una teoria social de la visualitat a través de diversos principis; el primer: el que es veu guarda una complexa relació amb el que no es veu, segons consigna Bal, i nosaltres amb aquesta.

_____ Què veiem en les fotografies de la sèrie *Residuos*? Muntions de fustes, de teles asfàltiques, de paracaigudes, de cartons, de restes de sofàs i interiors de frigorífics, de tubs i de xarxes, de plàstics... Muntions perfectament classificats segons materials i formes, que remeten a la reiteració d'un enunciat únic: fem. La seqüència de fotografies configura un imaginària línia d'horitzó, com si es tractara d'una enorme panoràmica realitzada mitjançant el muntatge de visions fragmentades amb el propòsit de representar la totalitat d'un espai. Ocorre, no obstant això, que aquest espai està mancat de referència.

Sólo es una topología indeterminada de lugares ocupados por basuras. Joan Nogué¹² 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, señala, 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 cuando fijaron 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 configuraciones naturales —si es que todavía es posible utilizar el término natural— de tierras y ramas que encontramos en determinados lugares. No hay intención de reciclar. De acuerdo con Agustín Fernández Mallo,¹³ la relectura o reinterpretación de una obra anterior no la destruye, sino que le adhiere, le infiltra, una capa más de significados. De tal modo que, dice, 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. Y atiende a 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 cada una de las fotografías junto a la exacta localización geográfica con el ánimo de devolver a los lugares su identidad perdida. Más allá de nuevos significados, los montones de basura se refieren, necesariamente, a los millones de toneladas de desechos que generamos. Basta con mirar el reloj de la basura producida en España anualmente, que corre a una velocidad imposible.

———. ¿Qué no vemos en estas fotografías? José Ardillo citó en su libro *Ensayos sobre la libertad en un planeta frágil*¹⁴ el “Comunicado urgente contra el despilfarro” en el que García Calvo, adelantándose al lenguaje edulcorado e inofensivo de los ecologistas de gestión, clamó contra las convenciones del lenguaje que transige: la verdadera última realidad es la basura, tirar todo a la basura. 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”.¹⁵ Basura, escribe, es lo que no tiene lugar, lo que no está en su sitio y, por tanto, lo que hay que trasladar allí donde pueda desaparecer como basura, reactivarse, reciclarse, extinguirse: lo que busca otro lugar para *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

Només és una topologia indeterminada de llocs ocupats per fems. Joan Nogué¹² els anomena *paisatges d'abandó*, *paisatges de deixalla*, que es troben dispersos per tot el territori, indecisos, residuals i oblidats, sense valor. Hi són sense ser-hi, diu. Cal preguntar-se que, si són invisibles perquè no els mirem corren el risc, si no ho han fet ja, de perdre la categoria de paisatge. Però Nogué insisteix a anomenar-los i qualificar-los per tractar-se de llocs que contenen nous elements sobre els quals pensar, imaginar i interrogar. Cal, assenyala, reciclar la mirada davant d'aquests paisatges dissidents, llegir-los d'una altra manera. I la primera tasca és rescatar-los de l'anonimat. És el que fan Almalé i Bondía quan van fixar la seua atenció en llocs abandonats en la perifèria de les ciutats que s'han convertit en abocadors. La seua acció van consistir a organitzar i classificar el fem disseminat i disposar-lo en muntons que remeten formalment a configuracions naturals —si és que encara és possible utilitzar el terme *natural*— de terres i branques que trobem en determinats llocs. No hi ha intenció de reciclar. D'acord amb Agustín Fernández Mallo,¹³ la relectura o reinterpretació d'una obra anterior no la destrueix, sinó que hi adhereix, hi infiltra, una capa més de significats. De tal manera que, diu, oscil·la almenys entre dos punts: el *nou sentit* que li és donat mitjançant l'apropriació, i el *residu* que es manté de l'estat anterior i que sempre ha d'existir com a constant del procés. I atén la connotació doblement activa de la paraula *residu*: testimonial, perquè informa de l'origen, i creadora, ja que sense aquest no podria realitzar-se una obra nova. Van encertar Almalé i Bondía quan fa temps ja van decidir titular *Residuos* el seu últim projecte. *Residuos* anomena, així mateix, cada una de les fotografies juntament amb l'exacta localització geogràfica amb l'ànim de retornar als llocs la seua identitat perduda. Més enllà de nous significats, els muntons de fem es refereixen, necessàriament, als milions de tones de deixalles que generem. N'hi ha prou amb mirar el rellotge del fem produït a Espanya anualment, que corre a una velocitat impossible.

———. Què no veiem en aquestes fotografies? José Ardillo va citar en el seu llibre *Ensayos sobre la libertad en un planeta frágil*¹⁴ el “Comunicado urgente contra el despilfarro” en el qual García Calvo, avançant-se al llenguatge edulcorat i inofensiu dels ecologistes de gestió, va clamar contra les convencions del llenguatge que transigeix: la vertadera última realitat és el fem, tirar-ho tot al fem. La riquesa de les societats en les quals domina el mode de producció capitalista es presenta com una immensa acumulació de fems, afirma José Luis Pardo en el seu article “Nunca fue tan hermosa la basura”.¹⁵ Fem, escriu, és el que no té lloc, allò que no és al seu lloc i, per tant, allò que cal traslladar allà on puga desaparèixer com a fem, reactivar-se, reciclar-se, extinguir-se: allò que busca un altre lloc per a progressar. Ocurre, no obstant això, que, com bé assenyala, el que ha entrat en crisi és la utopia d'un món sense fem, que la modernitat, malgrat ser la societat de l'excedent, del balafament, del malbaratament



Residuos. A-1106 (41.825465,-0.724952), 2018

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.

Objetos-mundo

_____ La profundidad sólo nace en el momento en que el espectáculo mismo vuelve lentamente su sombra hacia el ser humano y comienza a mirarle. Así concluyó Barthes su artículo “Le monde-objet” (1953)¹⁶ dedicado a las naturalezas muertas holandesas. Fue en los Países Bajos, como sabemos, donde a mediados del siglo XVII se utilizó el término *still-level*, vida inmóvil, para hacer 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 son producidos constantemente, al decir de Bauman, la vigencia del género del bodegón está ligada



Residuos. A-126 (41.839822,-1.159379), 2018

i de la immensa acumulació de fems, és també la societat que somiava amb un reciclatge complex de deixalles i amb el seu total reaprofitament. Bé podria dir-se'n *lloc-fem* el que no és al seu lloc, proposa; i problema resolt.

Objectos-mundo

_____ La profunditat només naix en el moment en què l'espectacle mateix torna lentament la seua ombra cap a l'ésser humà i comença a mirar-lo. Així va concloure Barthes el seu article “Le monde-objet” (1953)¹⁶ dedicat a les naturaleses mortes holandeses. Va ser als Països Baixos, com sabem, on a mitjan segle XVII es va utilitzar el terme *still-level*, vida immòbil, per a fer referència a les pintures que un segle més tard es van anomenar naturaleses mortes. En la seua aparent humilitat, Barthes va observar la inclinació dels pintors holandesos per la brillantor, la qualitat més superficial de la matèria: pocs materials, llegim, hi havia a Amsterdam aliens a l'imperi de les mercaderies, i això va determinar la pèrdua de l'essència i el refugi en els atributs. En una època com l'actual en què els consumidors són produïts constantment, com diu Bauman, la vigència del gènere de la naturalesa morta



Serie *Objetos-mundo*, 2019-2020

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 disponen con calma y cuidada precisión en una superficie indeterminada, cerca del lugar donde los encontraron, en un fondo negro, formando montones, apilándolos o colocándolos unos junto a otros, en composiciones atentas a los ritmos y torsiones envolventes. Son los materiales, como ocurre en las fotografías de paisaje, los que organizan y clasifican la secuencia de los bodegones, y finalmente determinan la composición: restos cerámicos, fragmentos de objetos, carcassas y enchufes de los más diversos aparatos, vasos y botellas de plástico. Los trozos de cerámica se amontonan como escombros después de un hundimiento; las piezas mecánicas y carcassas parecen empeñadas en configurar nuevos aparatos imposibles; y los vasos y botellas pierden el equilibrio morandiano, incapaces de ocultar su cualidad esencial: la resistencia, un estado que supone el simple suspenso de una renuncia, escribió Barthes¹⁷ en su artículo dedicado al plástico, en 1957. Con esta operación de rescate de objetos carentes de valor, y en suspenso, pero en los que permanece el rastro de nuestra memoria, Almalé y Bondía ponen



està lligada a l'estímul que ofereix per a abordar noves formes discursives. D'acord amb Mieke Bal, les coses posseeixen una visualitat particular que apel·la als components socials que interactuen amb aquestes; fet que explica que Almalé i Bondía hagen donat entrada en el seu projecte *Residuos* a una seqüència fotogràfica de xicotetes naturaleses mortes, realitzades amb objectes arreplegats del fem, que disposen amb calma i cuidada precisió en una superfície indeterminada, prop del lloc on els van trobar, en un fons negre, formant muntons, apilant-los o col·locant-los els uns al costat dels altres, en composicions atentes als ritmes i torsions envolupants. Són els materials, com ocorre en les fotografies de paisatge, els que organitzen i classifiquen la seqüència de les naturaleses mortes i, finalment, determinen la composició: restes ceràmiques, fragments d'objectes, carcasses i endolls dels més diversos aparells, gots i botelles de plàstic. Els trossos de ceràmica s'amunteguen com a enderrocs després d'un enfonsament; les peces mecàniques i carcasses semblen obstinades a configurar nous aparells impossibles; i els gots i botelles perden l'equilibri morandià, incapaços d'ocultar la seua qualitat essencial: la resistència, un estat que suposa el simple suspens d'una renúncia, va escriure Barthes¹⁷ en el seu article dedicat al plàstic l'any 1957. Amb aquesta operació de rescat d'objectes mancats de valor, i en suspens, però en els quals roman el rastre de la nostra memòria, Almalé i



Serie *Objetos-mundo*, 2019-2020



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, impidiendo todo avance y continuidad temporal. Y aún más, la cuidada puesta en escena indaga en la potencialidad de una posible poética de lo inútil, estalla en la mirada del espectador cuando al situarse delante de estas imágenes se descubre reflejado en la profundidad casi alquímica del negro, una superficie convertida 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 dar a ver el mapa que siempre hay en el espejo, sostuvo Gombrich. Delante de las naturalezas muertas, que titulan *Objetos-mundo*, expresión afortunada de Michel Serres, conviene atender a su consejo cuando nos conmina a entender 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 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 mirarlo.



Bondía posen en funcionament el mecanisme de producció real i simbòlic en violentar la condició del *residu* que, anota Fernández Mallo, obliga les coses a quedar-se assentades, i impedir qualsevol avanç i continuïtat temporal. I encara més, la cuidada posada en escena indaga en la potencialitat d'una possible poètica de l'inútil, esclata en la mirada de l'espectador quan tot situant-se davant d'aquestes imatges es descobreix reflectit en la profunditat gairebé alquímica del negre, una superfície convertida en espill. Els espills han sigut fonamentals en la dramàtúrgia visual que Almalé i Bondía han explorat en les seues fotografies de paisatge: mirar en profunditat és el propòsit que els guia, i donar a veure el mapa que sempre hi ha en l'espill, va afirmar Gombrich. Davant de les naturaleses mortes, que titulen *Objetos-mundo*, expressió afortunada de Michel Serres, convé atendre el seu consell quan ens conmina a entendre que el món —que hem transformat i explotat—, comprén, comunica i gaudeix de les mateixes facultats de les quals ens creiem els únics posseïdors. Almalé i Bondía recuperen del fem *objectes-món*, objectes amb les dimensions del món que es resisteixen al reciclatge, els col·loquen amb cura en un lloc destacat i els fotografien perquè els mirem. I qui mira no ha de ser ell mateix estrany al món que mira, va escriure Merleau-Ponty. A l'espectador correspon mirar i, en fer-ho, l'ombra de l'espectacle, que deia Barthes, es torna cap a ell i comença a mirar-lo.

Historias de un lugar

_____ El espacio natural es el taller de Almalé y Bondía donde tiene lugar la puesta en escena que dará a ver el paisaje. Las imágenes resultantes de sus acciones se despliegan en el espacio durante un tiempo interrumpido, justo en el borde que señala el límite entre realidad y ficción. Un límite siempre en tensión, en la que persevera el proyecto *Historia de un lugar*, coincidente en fechas, y no por casualidad, con el proyecto *Residuos*, al que nos hemos referido.

_____ Insiste Georges Perec,¹⁸ y nosotros con él: no hay lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados, y casi intocables, inmutables y arraigados. Por eso el espacio se vuelve pregunta. Nos faltan evidencias. Este es el espacio/escenario de reflexión de *Historias de un lugar* que Almalé y Bondía sitúan geográficamente, estudian su morfología, atienden a sus transformaciones para documentarlo y evidenciar su naturaleza inestable, móvil, mutable y desarraigada. La duda impone su presencia en el espacio experimental y de acción en este proyecto atento a los restos, únicos referentes que centran la mirada en un territorio explotado, abandonado y a la intemperie, resquebrajado por las heridas de lo que un día no muy lejano se presentó con vocación de paisaje abierto.

_____ El territorio donde se desarrolló la acción de dar a ver el paisaje en el proyecto *Historias de un lugar* es una zona acotada de El Saboyal, en la cuenca del río Gállego, perteneciente al municipio de San Mateo de Gállego (Zaragoza), donde se planificó la macroubanización residencial y deportiva "Urbanización Las Dehesas de San Mateo". La empresa promotora, "Martinsa-Fadesa S.A.", insistió en la "vocación de paisaje abierto" de la urbanización, sita en una zona de secano. De aquella iniciativa urbanística sólo queda el trazado de su planimetría, que permite localizar el lugar, víctima de una de las peores gestiones del territorio que provocó la quiebra de la empresa. Almalé y Bondía decidieron situarse en el lugar y atender a los restos de una planificación interrumpida. Cuando nada se interpone en nuestra mirada, escribió Perec,¹⁹ nuestra mirada alcanza muy lejos. Pero si topa con algo, no ve nada; sólo ve aquello con lo que topa: el espacio es lo que frena la mirada, aquello con que choca la vista: el obstáculo.

_____ El obstáculo es lo que permite a Almalé y Bondía *ver y dar a ver* el territorio de El Saboyal, ocupado por restos ajenos a lo natural que, sin embargo, frenan la mirada y al hacerlo convocan extrañas, inquietantes y fascinantes relaciones con determinadas obras realizadas por artistas que han trabajado en el espacio natural para *dar a ver* el paisaje, notificando así el carácter construido de la mirada. De tal modo que en este proyecto, como sucedía en *Residuos*, los restos son

Historias de un lugar

_____ L'espai natural és el taller d'Almalé i Bondía on té lloc la posada en escena que donarà a veure el paisatge. Les imatges resultants de les seues accions es despleguen en l'espai durant un temps interromput, just en la vora que asse nyala el límit entre realitat i ficció. Un límit sempre en tensió, en la qual persevera el projecte *Historias de un lugar*, coincident en dates, i no per casualitat, amb el projecte *Residuos*, al qual ens hem referit.

_____ Insisteix Georges Perec,¹⁸ i nosaltres amb ell: no hi ha llocs estables, immòbils, intangibles, intocats, i quasi intocables, immutables i arrelats. Per això l'espai esdevé pregunta. Ens falten evidències. Aquest és l'espai/escenari de reflexió d'*Historias de un lugar* que Almalé i Bondía situen geogràficament, estudien la seua morfologia, atenen les seues transformacions per a documentar-lo i evidenciar la seua naturalesa inestable, mòbil, mutable i desarrelada. El dubte imposa la seua presència en l'espai experimental i d'acció en aquest projecte atent a les restes, únics referents que centren la mirada en un territori explotat, abandonat i a la intempèrie, clivellat per les ferides del que un dia no gaire llunyà es va presentar amb vocació de paisatge obert.

_____ El territori on es va desenvolupar l'acció de donar a veure el paisatge en el projecte *Historias de un lugar* és una zona acotada d'El Saboyal, a la conca del riu Gállego, que pertany al municipi de San Mateo de Gállego (Saragossa), on es va planificar la macroubanització residencial i esportiva "Urbanización Las Dehesas de San Mateo". L'empresa promotora, "Martinsa-Fadesa SA", va insistir en "la vocació de paisatge obert" de la urbanització, situada en una zona de secà. D'aquella iniciativa urbanística només queda el traçat de la seua planimetria, que permet localitzar el lloc, víctima d'una de les pitjors gestions del territori que va provocar la fallida de l'empresa. Almalé i Bondía van decidir situar-se al lloc i atendre les restes d'una planificació interrompuda. Quan res s'interposa en la nostra mirada, va escriure Perec,¹⁹ la nostra mirada arriba molt lluny. Però si topa amb alguna cosa, no veu res; només veu allò amb què topa: l'espai és el que frena la mirada, allò amb què xoca la vista: l'obstacle.

_____ L'obstacle és el que permet a Almalé i Bondía *veure i donar a veure* el territori d'El Saboyal, ocupat per restes alienes al natural que, no obstant això, frenen la mirada i en fer-ho convoquen estranyes, inquietants i fascinants relacions amb determinades obres realitzades per artistes que han treballat en l'espai natural per a *donar a veure* el paisatge, i notificar així el caràcter construït de la mirada. De tal manera que en aquest projecte, com succeïa en *Residuos*,



*Historias de un lugar. Siglo XX, U.R.,
2017*



Historias de un lugar, 2017

los que reclaman nuestra atención, los que nos invitan a ser espectadores. Y lo que vemos es paisaje.

_____ Hasta el lugar se desplazó el geógrafo Francisco Pellicer para escribir su experiencia en esta publicación. Atento a las características del terreno denuncia su conversión en un vertedero más del planeta Basura. Todo empezó en 1998 cuando un grupo de inversores americanos se desplazó a Aragón en busca de terrenos próximos a Zaragoza con la intención de construir una urbanización. El alcalde de Gurrea de Gállego mostró su disposición que, pese a no convencer a los americanos, sirvió para animarle a realizar el proyecto en el municipio vecino de Villanueva de Gállego con el apoyo de empresarios aragoneses, catalanes y vascos. Una moción de censura en el Ayuntamiento paralizó la iniciativa que volvió a ponerse en marcha en 2000 cuando parte de los empresarios aragoneses planteó un cambio de localización en San Mateo de Gállego, dadas las facilidades que ofrecía el Ayuntamiento para realizar la macroubanización en los terrenos de El Saboyal, o Dehesa Boyal. Al año siguiente, la sociedad "Los jardines de San Mateo S.L." vendió los terrenos y los derechos a "Promociones Aragonesas San Mateo S.L." de Madrid que, en 2004, una vez aprobado el Plan General de Ordenación Urbana de San Mateo por la Comisión Provincial de Ordenación del Territorio del Gobierno de Aragón,



Historias de un lugar. Hatch up your troubles, K.R., 2017

les restes són les que reclamen la nostra atenció, les que ens conviden a ser espectadors. I el que veiem és paisatge.

_____ Fins al lloc es va desplaçar el geògraf Francisco Pellicer per a escriure la seua experiència en aquesta publicació. Atent a les característiques del terreny, denuncia la seua conversió en un abocador més del planeta Fem. Tot va començar l'any 1998 quan un grup d'inversors americans es va desplaçar a l'Aragó buscant terrenys pròxims a Saragossa amb la intenció de construir una urbanització. L'alcalde de Gurrea de Gállego hi va mostrar la seua disposició que, malgrat no convèncer els americans, va servir per a animar-lo a realitzar el projecte en el municipi veí de Villanueva de Gállego amb el suport d'empresaris aragonesos, catalans i bascos. Una moció de censura a l'ajuntament va paraitzar la iniciativa, que va tornar a posar-se en marxa l'any 2000 quan part dels empresaris aragonesos va plantejar un canvi de localització a San Mateo de Gállego, ateses les facilitats que oferia l'ajuntament per a dur a terme la macroubanització en els terrenys d'El Saboyal, o Dehesa Boyal. A l'any següent, la societat "Los jardines de San Mateo SL" va vendre els terrenys i els drets a "Promociones Aragonesas San Mateo SL" de Madrid que, el 2004, una vegada aprovat el pla general d'ordenació urbana de San Mateo per la Comissió Provincial d'Ordenació del



Historias de un lugar. Untitled Box, D.J., 2017

delimitar el sector residencial, y establecer un preconvenio con el Ayuntamiento del municipio y la empresa "Fadesa S.L.", ofrece los terrenos a esta última empresa, que los compra. En 2006 "Fadesa S.L." publicita "Las Dehesas de San Mateo", nombre comercial de la urbanización de 3000 viviendas, y comienzan las primeras ventas. En 2007 el Instituto Aragonés de Gestión Ambiental aprueba el informe de evaluación ambiental de la urbanización El Saboyal, coincidiendo en fechas con la adquisición por parte de la empresa "Martinsa" del 86% de las acciones de "Fadesa S.L.", mediante una operación económica en la que se involucran alrededor de veinte entidades bancarias. Tras aprobarse en julio de 2007 el proyecto de urbanización, se inicia la construcción de viviendas y se aprueba la del campo de golf. A finales de año, se produce la fusión de ambas empresas, bajo la denominación de "Martinsa-Fadesa S.A.", que a los siete meses entra en concurso de acreedores. Se paralizan las obras. Las heridas en el terreno son el reflejo de las provocadas en quienes confiaron parte de su capital con el anhelo de cambiar de estilo de vida, lejos de la ciudad, en el paraíso prometido por los eslóganes publicitarios. Un paraíso, cerca de Zaragoza, apenas a diez minutos de distancia en coche, con excelentes comunicaciones, grandes comodidades y un estupendo campo de golf donde ocupar los ratos de ocio o de aburrimiento tras recibir unas clases y pedir a los reyes por Navidad el equipo correspondiente. La quiebra de las operaciones empresariales, bancarias e institucionales quebró los sueños e ilusiones de los



Historias de un lugar. Untitled D.J., 2017

Territori del Govern d'Aragó, delimitar el sector residencial i establir un preconveni amb l'ajuntament del municipi i l'empresa "Fadesa SL", ofereix els terrenys a aquesta última empresa, que els compra. L'any 2006 "Fadesa SL" publicita "Las Dehesas de San Mateo", nom comercial de la urbanització de 3.000 habitatges, i comencen les primeres vendes. El 2007 l'Institut Aragonés de Gestió Ambiental aprova l'informe d'avaluació ambiental de la urbanització El Saboyal, coincidint en dates amb l'adquisició per part de l'empresa "Martinsa" del 86% de les accions de "Fadesa SL", mitjançant una operació econòmica en la qual s'involucren al voltant de vint entitats bancàries. Després d'aprovar-se el juliol de 2007 el projecte d'urbanització, s'inicia la construcció d'habitatges i s'aprova la del camp de golf. A finals d'any es produeix la fusió de les dues empreses, amb la denominació de "Martinsa-Fadesa SA", que al cap de set mesos entra en concurs de creditors. Es paralitzen les obres. Les ferides en el terreny són el reflex de les provocades en els qui van confiar part del seu capital amb l'anhel de canviar d'estil de vida, lluny de la ciutat, en el paradís promès pels eslògans publicitaris. Un paradís, prop de Saragossa, a penes a deu minuts de distància amb cotxe, amb excel·lents comunicacions, grans comoditats i un estupend camp de golf on ocupar les estones d'oci o d'avorriment després de rebre unes classes i demanar als Reis per Nadal l'equip corresponent. La fallida de les operacions empresarials, bancàries i institucionals va trencar els somnis i les il·lusions dels creients consumidors.

creyentes consumidores. Y de repente, todo se desvaneció cuando cayeron en la cuenta de que los paraísos no existen, sólo son espejismos.

——— ¿Cómo situarse ante estas tierras heridas e inhóspitas de El Saboyal? ¿Cómo leer este terreno baldío, sin expectativas? Pellicer desde la geografía y con los escasos datos que aporta la biografía del lugar, lo intenta, atendiendo, casi aferrándose, a la formulación del Tercer Paisaje de Clément, para concluir, vencido, en la ausencia de identidad de un territorio convertido en un producto de la especulación y del despilfarro, como certeramente notifica en su artículo Cristina Monge. No está claro que los restos lleguen a convertirse en ruinas; el tiempo es otro y las características de nuestras basuras, pese a su permanencia prolongada de miles de años y agresivos efectos, borrarán la memoria de nuestra civilización. Marta Llorente se sintió segura cuando ascendió por los montones de piedras de un templo de la antigua colonia griega de Selinunte, en Sicilia; piensa que quizás podría escalar por los montones de basuras que fotografían Almalé y Bondía, pero sabe que no es seguro, como también sabe que los materiales de las estructuras que contaminan El Saboyal no perdurarán. No habrá ruinas.

——— Almalé y Bondía exploran espacios agotados que mediante las acciones artísticas que en ellos realizan les dan categoría de paisaje: paisajes-basuras en la serie *Residuos*, y paisajes de la crisis, como los denomina Joan Nogué en su texto para esta publicación, en la serie *Historias de un lugar*.

——— De la casa al trabajo y del trabajo a casa. Hace tiempo ya que el modelo de consumo ha variado y la proliferación de plataformas de venta *online* y de empresas de servicios a domicilio facilitan las compras de todo tipo de productos. El mercado inmobiliario también está modificándose debido a la pandemia de la Covid-19: el interés de quienes han de teletrabajar se enfoca hacia pisos que dispongan de entrada amplia, con al menos dos baños y una habitación más destinada al trabajo; o en viviendas situadas en urbanizaciones próximas a la ciudad que favorecen el aislamiento y ofrecen mayores probabilidades de protección al contagio. Fuera de este mercado queda el creciente sector de población cuyas condiciones de vida son precarias. ¿Asistiremos a un renovado resurgir constructivo? Y de ser así, ¿las administraciones tomarán las precauciones debidas para no ser partícipes de las graves consecuencias de la crisis económica de 2008 que desató la especulación inmobiliaria? Debería ser de obligado cumplimiento un paseo por El Saboyal. Y de no tener tiempo, atender a las fotografías de Almalé y Bondía que descubren aquello que se quiere ocultar, e invitan a reflexionar sobre la idealización de la naturaleza sometida a una progresiva estandarización que provoca, al decir de Francesc Muñoz,²⁰ indeferentismo espacial.

I, de sobte, tot es va esvaïr quan es van adonar que els paradisos no existeixen, només són miratges.

——— Com situar-se davant d'aquestes terres ferides i inhòspites d'El Saboyal? Com llegir aquest terreny erm, sense expectatives? Pellicer des de la geografia i amb les escasses dades que aporta la biografia del lloc, ho intenta, atenent, quasi aferrant-s'hi, la formulació del Tercer Paisatge de Clément, per a concloure, vençut, en l'absència d'identitat d'un territori convertit en un producte de l'especulació i del balafament, com precisament notifica en el seu article Cristina Monge. No és clar que les restes arriben a convertir-se en ruïnes; el temps és un altre i les característiques dels nostres fems, malgrat la seua permanència prolongada de milers d'anys i agressius efectes, esborraran la memòria de la nostra civilització. Marta Llorente es va sentir segura quan va ascendir pels muntons de pedres d'un temple de l'antiga colònia grega de Selinunt, a Sicília; pensa que potser podria escalar pels muntons de fems que fotografien Almalé i Bondía, però sap que no és segur, com també sap que els materials de les estructures que contaminen El Saboyal no perduran. No hi haurà ruïnes.

——— Almalé i Bondía exploren espais esgotats que mitjançant les accions artístiques que hi duen a terme els donen categoria de paisatge: paisatges-fems en la sèrie *Residuos*, i paisatges de la crisi, com els denomina Joan Nogué en el seu text per a aquesta publicació, en la sèrie *Historias de un lugar*.

——— De la casa al treball i del treball a casa. Fa temps ja que el model de consum ha variat i la proliferació de plataformes de venda en línia i d'empreses de serveis a domicili faciliten les compres de tota mena de productes. El mercat immobiliari també està modificant-se a causa de la pandèmia de la Covid-19: l'interès dels qui han de teletreballar s'enfoca cap a pisos que disposen d'entrada àmplia, amb almenys dos banys i una habitació més destinada al treball; o en habitatges situats en urbanitzacions properes a la ciutat que afavoreixen l'aïllament i ofereixen majors probabilitats de protecció al contagi. Fora d'aquest mercat queda el creixent sector de població amb condicions de vida precàries. Assistirem a un renovat ressorgir constructiu? I en aquest cas, les administracions prendran les precaucions degudes per a no ser partícips de les greus conseqüències de la crisi econòmica de 2008 que va desencadenar l'especulació immobiliària? Hauria de ser d'obligat compliment un passeig per El Saboyal. I, si no es disposa de temps, atendre les fotografies d'Almalé i Bondía que descobreixen allò que es vol ocultar, i conviden a reflexionar sobre la idealització de la naturalesa sotmesa a una progressiva estandardització que provoca, com en diu Francesc Muñoz,²⁰ indeferentisme espacial.



Vídeo: *Biografía de un paisaje*, 2020

_____ Previamente a toda acción, Almalé y Bondía caminan por el territorio para entenderlo y proponer nuevas lecturas, que en el caso de El Saboyal fueron especialmente complejas. Las imágenes aéreas sitúan los terrenos que ocuparon el proyecto de urbanización, el trazado surca el suelo. En la raíz etimológica de origen latino del verbo trazar, recuerda Itziar González,²¹ ya aflora la idea del dibujo como aquel mecanismo que aquietta el movimiento fijándolo en forma de huella y de rastro. *Tragh*: arrastrar hacia sí, y mover; y origina en irlandés antiguo la palabra *traig*: pie. De ahí, señala, que la acción de trazar supone siempre la posibilidad de dejar el rastro visible del recorrido de la mirada, del pie o de la mano que le ha precedido y poder fijar su acción en el mundo. Pienso en Richard Long o en Hamish Fulton, y en tantos otros artistas ligados a las experiencias del *Land art* y *Earthworks*. Una relación que en un determinado momento surgió en la mente de Almalé y Bondía. Pudo ser al contemplar el trazado aéreo o quizás paseando por las enormes estructuras de cemento arrumbadas en el terreno cuya configuración les remitió a las obras de determinados artistas, cuyos nombres citan con sus iniciales en los títulos de las fotografías, junto al de la obra que sugiere la relación. Un tipo de *Land art* anónimo y espontáneo que, a través de sus miradas, ofrece al espectador la posibilidad de adoptar una historia a un lugar sin texto, o al menos leerlo como paisaje.

_____ Àlex Nogué²² recuperó la cuestión que Paul Virilio planteó sobre si el *Land art* fue el último avatar de un arte inscrito en un lugar concreto, antes de la total deslocalización del arte en una realidad virtual. De lo que parece no hay dudas es sobre la extraordinaria capacidad del paisaje para soportarlo todo, incluidas las agresivas actuaciones de determinados artistas americanos minimizadas por la mitificación del *Land art*. Cuenta Javier Maderuelo²³ que en los viajes que Smithson realizó por los Estados Unidos quedó fascinado con



Vídeo: *Biografía de un paisaje*, 2020

_____ Prèviament a qualsevol acció, Almalé i Bondía caminen pel territori per a entendre'l i proposar-ne noves lectures, que en el cas d'El Saboyal van ser especialment complexes. Les imatges aèries situen els terrenys que van ocupar el projecte d'urbanització, el traçat solca el terra. En l'arrel etimològica d'origen llatí del verb *traçar*, recorda Itziar González,²¹ ja aflora la idea del dibuix com aquell mecanisme que aquietta el moviment fixant-lo en forma de petjada i de rastre. *Tragh*: 'arrossegar cap a si mateix', i 'moure'; i origina en irlandés antic la paraula *traig*: 'peu'. Per això, assenyala, l'acció de traçar suposa sempre la possibilitat de deixar el rastre visible del recorregut de la mirada, del peu o de la mà que l'ha precedit i poder fixar la seua acció en el món. Pense en Richard Long o en Hamish Fulton, i en tants altres artistes lligats a les experiències del *Land art* i *Earthworks*. Una relació que en un determinat moment va sorgir en la ment d'Almalé i Bondía. Va poder ser en contemplar el traçat aeri o potser passejant per les enormes estructures de ciment arraconades en el terreny la configuració dels quals els va remetre a les obres de determinats artistes, els noms dels quals citen amb les seues inicials en els títols de les fotografies, al costat del de l'obra que suggereix la relació. Un tipus de *Land art* anònim i espontani que, a través de les seues mirades, ofereix a l'espectador la possibilitat d'adoptar una història a un lloc sense text, o almenys llegir-lo com a paisatge.

_____ Àlex Nogué²² va recuperar la qüestió que Paul Virilio va plantejar sobre si el *Land art* va ser l'últim avatar d'un art inscrit en un lloc concret, abans de la total deslocalització de l'art en una realitat virtual. Del que sembla que no hi ha dubtes és sobre l'extraordinària capacitat del paisatge per a suportar-ho tot, incloses les agressives actuacions de determinats artistes americans minimitzades per la mitificació del *Land art*. Conta Javier Maderuelo²³ que en els viatges que Smithson va fer pels Estats Units va quedar fascinat amb la

la contemplación de los desoladores paisajes artificiales producidos por la explotación de minas y canteras, y en los vertederos de residuos industriales. Le atraían y repelían a un tiempo. Como artista no lamentaba los destrozos ocasionados por los desechos industriales ni apoyaba las reivindicaciones ecologistas, pero quiso llamar la atención de ese deterioro descontrolado dejando su huella en el territorio mediante acciones artísticas realizadas en lugares alejados de las zonas urbanas.

_____ En 1971 Donald Judd visitó por vez primera Marfa, donde se instaló en 1977. En los hangares del antiguo Fuerte D.A. Russell, antigua fábrica militar situada en Marfa, en las desoladas llanuras del Oeste de Texas, encontró el lugar perfecto para su proyecto: unir arte, arquitectura y naturaleza, que comenzó en 1979 con ayuda de la Dia Art Foundation de Nueva York. Hasta su muerte en 1993, Judd dirigió el centro de arte que desde su apertura al público en 1986, como institución sin ánimo de lucro y financiada con fondos públicos, acogió, además de sus obras las de Chamberlain, Flavin, André, Long, Oldenburg... En la actualidad Marfa es un reconocido centro de arte localizado en un territorio árido salvado del abandono.

_____ Pero si hay un lugar interesante en el caso que nos ocupa es el Parque de esculturas del Insel Hombroich en Neuss, en los alrededores del río Ertf, cerca de Düsseldorf. En 1982 el coleccionista de arte Karl-Heinrich Müller compró la finca Hombroich y en 1994 la estación de lanzamiento de cohetes de la OTAN. Müller contó en un principio con la colaboración de Gotthard Graubner, coleccionista, paisajista, pintor y responsable de la disposición de las obras, y del escultor Erwin Heerich. Con el tiempo se unieron artistas, escritores y arquitectos deseosos de compartir un proyecto de museo alternativo en el que poder crear con absoluta libertad. De Heerich son las once estructuras de ladrillo en cuyo interior se disponen las obras de diferentes artistas. La peculiaridad de estos pabellones es que no disponen de cerramientos, ni de luz eléctrica, ni de sistema de vigilancia, ni de orientación alguna para el espectador. Lo único relevante, lo que verdaderamente importa, es su experiencia ante las obras. Una actitud que Puelles Romero²⁴ analizó: quien acude a la cita, quien decide participar de la relación estética adopta un *comportamiento* conducido por la voluntad de dejarse llevar; el espectador es un sujeto con voluntad de decidir si quiere ser objeto, y de ser así, se expone a serlo con la voluntad de comportarse como un paciente que espera (a) ser seducido. La obra de arte, ya lo anunció Gadamer, tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en experiencia que modifica al que la experimenta. Esto es precisamente lo que motiva el proyecto *Historias de un lugar* de Almalé y Bondía.

contemplació dels desoladors paisatges artificials produïts per l'explotació de mines i pedreres, i en els abocadors de residus industrials. L'atreïen i repel·lien alhora. Com a artista, no lamentava les destrosses ocasionades per les deixalles industrials ni donava suport a les reivindicacions ecologistes, però va voler cridar l'atenció sobre aquesta deterioració descontrolada deixant la seua petjada en el territori mitjançant accions artístiques realitzades en llocs allunyats de les zones urbanes.

_____ L'any 1971 Donald Judd va visitar per primera vegada Marfa, on es va instal·lar el 1977. En els hangars de l'antic Fort DA Russell, antiga fàbrica militar situada a Marfa, en les desolades planes de l'oest de Texas, va trobar el lloc perfecte per al seu projecte: unir art, arquitectura i naturalesa, que va començar l'any 1979 amb l'ajuda de la Dia Art Foundation de Nova York. Fins a la seua mort, el 1993, Judd va dirigir el centre d'art que des de la seua obertura al públic l'any 1986, com a institució sense ànim de lucre i finançada amb fons públics, va acollir, a més de les seues obres les de Chamberlain, Flavin, André, Long, Oldenburg... En l'actualitat, Marfa és un reconegut centre d'art localitzat en un territori àrid salvat de l'abandó.

_____ Però si hi ha un lloc interessant en el cas que ens ocupa és el parc d'escultures de l'Insel Hombroich a Neuss, als voltants del riu Ertf, prop de Düsseldorf. El 1982 el col·leccionista d'art Karl-Heinrich Müller va comprar la finca Hombroich i el 1994 l'estació de llançament de coets de l'OTAN. Müller va comptar al principi amb la col·laboració de Gotthard Graubner, col·leccionista, paisatgista, pintor i responsable de la disposició de les obres, i de l'escultor Erwin Heerich. Amb el temps s'hi van unir artistes, escriptors i arquitectes desitjosos de compartir un projecte de museu alternatiu on poder crear amb absoluta llibertat. De Heerich són les onze estructures de rajola a l'interior de les quals es disposen les obres de diferents artistes. La peculiaritat d'aquests pavellons és que no disposen de tancaaments, ni de llum elèctrica, ni de sistema de vigilància, ni de cap orientació per a l'espectador. L'única cosa rellevant, el que veritablement importa, és la seua experiència davant de les obres. Una actitud que Puelles Romero²⁴ va analitzar: qui acudeix a la cita, qui decideix participar de la relació estètica adopta un *comportament* conduït per la voluntat de deixar-se portar; l'espectador és un subjecte amb voluntat de decidir si vol ser objecte, i en aquest cas, s'exposa a ser-ho amb la voluntat de comportar-se com un pacient que espera (a) ser seduït. L'obra d'art, ja ho va anunciar Gadamer, té el seu vertader ésser en el fet que es converteix en experiència que modifica qui l'experimenta. Això és precisament el que motiva el projecte *Historias de un lugar* d'Almalé i Bondía.



Vídeo: *Biografía de un paisaje*, 2020

_____ Ante las fotografías de Almalé y Bondía el espectador carece de toda referencia a excepción de los títulos que las nominan y que, en la mayoría de las ocasiones, buscan pensar el paisaje, que según lo define Alicia Lindon²⁵ es una construcción inacabada, en permanente proceso *de hacerse*. De ahí quizás la especial querencia que Almalé y Bondía sienten por los territorios frágiles e inquietantes como son los paisajes-barrera que marcan fronteras y límites, por las periferias de las ciudades convertidas en vertederos, paisajes-basura, o por los terrenos abandonados y baldíos, paisajes-residuales. La fotografía les permite fijar, inmovilizar, captar un instante de un fragmento espacial, cuya narración se activa mediante el encadenamiento sucesivo de imágenes que organizadas en serie atraen la mirada del espectador que se sitúa ante ellas, animándole a activar todos los sentidos. Su experiencia es lo que importa.

_____ Los cortes temporal y espacial de las fotografías amplían el flujo temporal en los vídeos que las acompañan. El afán de representar el tiempo o, mejor dicho, la fugacidad. Y la veracidad topográfica que nos sitúa ante una acción y un lugar determinado. “¿Cuánto tiempo es para siempre?”, pregunta Alicia. “A veces un segundo”, responde el Conejo Blanco. Concebir el mundo como un conjunto de procesos, analiza Carlo Rovelli,²⁶ es el modo que mejor nos permite captarlo, comprenderlo y describirlo, aunque nos apropiemos del mundo haciéndolo pedazos. Vemos el mundo y lo describimos, le damos un orden. Pero sabemos poco de la relación compleja entre lo que vemos del mundo y el mundo. Sabemos que nuestra mirada es miope, concluye.



Vídeo: *Biografía de un paisaje*, 2020

_____ Davant de les fotografies d'Almalé i Bondía l'espectador manca de tota referència llevat dels títols que les anomenen i que, en la majoria de les ocasions, busquen pensar el paisatge que, segons el defineix Alicia Lindon,²⁵ és una construcció inacabada, en permanent procés *de fer-se*. Per això, potser, l'especial inclinació que Almalé i Bondía senten pels territoris fràgils i inquietants com són els paisatges-barrera que marquen fronteres i límits, per les perifèries de les ciutats convertides en abocadors, paisatges-fem, o pels terrenys abandonats i erms, paisatges-residuals. La fotografia els permet fixar, immobilitzar, captar un instant d'un fragment espacial, la narració del qual s'activa mitjançant l'encadenament successiu d'imatges que organitzades en sèrie atrauen la mirada de l'espectador que s'hi situa davant i l'ànima a activar tots els sentits. La seua experiència és el que importa.

_____ Els talls temporal i espacial de les fotografies amplien el flux temporal en els vídeos que les acompanyen. L'afany de representar el temps, o més ben dit, la fugacitat. I la veracitat topogràfica que ens situa davant d'una acció i un lloc determinat. “Quant de temps és per sempre?”, pregunta Alícia. “A vegades un segon”, respon el Conill Blanc. Concebre el món com un conjunt de processos, analitza Carlo Rovelli,²⁶ és la manera que millor ens permet captar-lo, comprendre'l i descriure'l, encara que ens apropiem del món fent-lo trossos. Veiem el món i el descrivim, li donem un ordre. Però sabem poc de la relació complexa entre el que veiem del món i el món. Sabem que la nostra mirada és miop, conclou.

1 Comuna Antinacionalista Zamorana, *Comunicado urgente contra el despilfarro*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2016. [Prólogo de Luis Andrés Bredlow].

2 BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2009.

3 CLÉMENT, Gilles, *Manifiesto del Tercer Paisaje*, Barcelona: Gustavo Gili, 2018.

4 FLOR, Fernando de la, *Giro visual*, Salamanca: Editorial Delirio, 2009.

5 PUELLES ROMERO, Luis, *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid: Abada, 2011.

6 AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona: Gedisa, 2003.

7 BRINCKERHOFF JACKSON, John, *Descubriendo el paisaje autóctono*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

8 ROGER, Alain, "Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

9 ESPAÑOL ECHÁNIZ, Ignacio, "El paisaje como nuevo paradigma de sostenibilidad", en *Fabrikart*, 9, 2009-2010.

10 JAHREN, Hope, "Hay que preguntarse: ¿no estaré comprando demasiado", en *El País*, 20 de septiembre de 2020 [entrevista de Agathe Cortes].

11 BAL, Mieke, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid: Akal, 2016.

12 NOGUÉ, Joan, "Paisajes residuales", en PENELAS, Seve (comisario), *Revolviendo en la basura. Residuos y reciclajes en el arte actual*, San Sebastián: Koldo Michelena Kulturunea y CDAN Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas, 2009.

13 FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

14 ARDILLO, José, *Ensayos sobre libertad en un planeta frágil*. Alicante: Ediciones El Salmón, 2014.

15 PARDO, José Luis, "Nunca fue tan hermosa la basura", en *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

16 BARTHES, Roland, "Le monde-objet", citado por JARAUTA, Francisco, *El bodegón*, Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2000.

17 BARTHES, Roland, *Mitologías*, Salamanca: Siglo XXI, 2009.

18 PEREC, Georges, *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos, 2007.

19 *Ibidem*.

20 MUÑOZ, Francesc, "Paisajes ateritoriales, paisajes en huelga", en NOGUÉ, Joan (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.

21 GONZÁLEZ, Itziar, "La percepción y el trazado del territorio latente", en NOGUÉ, Joan (ed.), *ibidem*.

22 NOGUÉ, Àlex, "El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

23 MADERUELO, Javier, "Earthworks-Land art: una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco", en *Arte y Naturaleza*, Actas I Curso, Huesca: Diputación de Huesca, 1995.

24 PUELLES ROMERO, Luis, *op. cit.*

25 LINDÓN, Alicia, "La construcción social de los paisajes invisibles del miedo", en NOGUÉ, Joan (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.

26 ROVELLI, Carlo, *El orden del tiempo*, Barcelona: Anagrama, 2018.

1 Comuna Antinacionalista Zamorana, *Comunicado urgente contra el despilfarro*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2016. [Pròleg de Luis Andrés Bredlow].

2 BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2009.

3 CLÉMENT, Gilles, *Manifiesto del Tercer Paisaje*, Barcelona: Gustavo Gili, 2018.

4 FLOR, Fernando de la, *Giro visual*, Salamanca: Editorial Delirio, 2009.

5 PUELLES ROMERO, Luis, *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid: Abada, 2011.

6 AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona: Gedisa, 2003.

7 BRINCKERHOFF JACKSON, John, *Descubriendo el paisaje autóctono*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

8 ROGER, Alain, "Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

9 ESPAÑOL ECHÁNIZ, Ignacio, "El paisaje como nuevo paradigma de sostenibilidad", en *Fabrikart*, 9, 2009-2010.

10 JAHREN, Hope, "Hay que preguntarse: ¿no estaré comprando demasiado", en *El País*, 20 de setembre de 2020 [entrevista d'Agathe Corts].

11 BAL, Mieke, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid: Akal, 2016.

12 NOGUÉ, Joan, "Paisajes residuales", en PENELAS, Seve (comissari), *Revolviendo en la basura. Residuos y reciclajes en el arte actual*, Sant Sebastià: Koldo Michelena Kulturunea i CDAN Centre d'Art i Naturalesa Fundació Beulas, 2009.

13 FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

14 ARDILLO, José, *Ensayos sobre libertad en un planeta frágil*. Alacant: Ediciones El Salmón, 2014.

15 PARDO, José Luis, "Nunca fue tan hermosa la basura", en *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

16 BARTHES, Roland, "Le monde-objet", citat per Jarauta, Francisco, *La naturaleza muerta*, Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2000.

17 BARTHES, Roland, *Mitologías*, Salamanca: Siglo XXI, 2009.

18 PEREC, Georges, *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos, 2007.

19 *Ibidem*.

20 MUÑOZ, Francesc, "Paisajes ateritoriales, paisajes en huelga", en NOGUÉ, Joan (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.

21 GONZÁLEZ, Itziar, "La percepción y el trazado del territorio latente", en NOGUÉ, Joan (ed.), *ibidem*.

22 NOGUÉ, Àlex, "El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje", en NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

23 MADERUELO, Javier, "Earthworks-Land art: una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco", en *Arte y Naturaleza*, Actes I Curs, Osca: Diputació d'Osca, 1995.

24 PUELLES ROMERO, Luis, *op. cit.*

25 LINDÓN, Alicia, "La construcción social de los paisajes invisibles del miedo", en NOGUÉ, Joan (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.

26 ROVELLI, Carlo, *El orden del tiempo*, Barcelona: Anagrama, 2018.



*Historias de un lugar. Nevada City,
M.H., 2017*

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LOS PAISAJES DEL ABANDONO

Joan Nogué

_____ Todo paisaje, en tanto que proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado, es un producto social. Los paisajes están constituidos por lugares que encarnan la experiencia y las aspiraciones de los seres humanos, y también su forma de relacionarse con el entorno y de ver y entender el mundo. Por eso hay que entender el paisaje, a la vez, como una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; como la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; como un tangible geográfico y su interpretación intangible. Ni una cosa delante ni más importante que la otra, sino simultáneamente y al mismo nivel. El paisaje es, a la vez, el significante y el significado, el continente y el contenido, la realidad y la ficción.

_____ Realidad y ficción están presentes también en los dos excelentes proyectos fotográficos de Almalé y Bondía que se presentan en esta exposición: *Residuos e Historias de un lugar*. Cuando en *Residuos* los dos artistas acumulan montones de basuras encontradas en lugares anodinos para, posteriormente, dirigir hacia ellos el objetivo de sus cámaras, no sólo están capturando un lugar concreto, físico, tangible, sino que lo están reconstruyendo y reinterpretando a través de su mirada, algo que, a su vez, haremos todos nosotros —y de mil maneras distintas— cuando contemplemos sus fotografías en esta publicación. Y lo mismo vale para *Historias de un lugar*, ese recorrido extraordinario por uno de los miles de paisajes de la crisis que se hallan por toda España.

_____ Así pues, la "mirada" sobre el paisaje es extraordinariamente compleja y variada y está sujeta a todo tipo de contradicciones y de paradojas. ¿Por qué nos sorprenden las fotografías de Almalé y Bondía? ¿Por qué nos atraen aún a pesar de la sensación de angustia existencial y soledad extrema que algunas de ellas transmiten? Porque se apartan del patrón de paisaje al que estamos acostumbrados; porque cuestionan nuestra idea de paisaje, construida socialmente. Solemos buscar en el paisaje aquellos modelos estéticos (y éticos) que tenemos fijados en nuestra retina, o que más se aproximan a los mismos. Y, cuando no es así, cuando no vemos los paisajes que "deseamos" ver, sencillamente desconectamos. Los miramos, pero no los vemos. Y cuando los vemos, no los miramos, no los contemplamos con atención. Se convierten en paisajes incógnitos e invisibles. En efecto, aunque no seamos conscientes de ello, aunque no los veamos ni los miremos, lo cierto es que nos movemos a diario entre paisajes incógnitos y territorios ocultos, entre geografías invisibles sólo en apariencia. Las geografías de la invisibilidad marcan nuestras coordenadas espacio-temporales, nuestros espacios existenciales, tanto o más que las geografías cartesianas, visibles y cartografiadas propias de las lógicas territoriales hegemónicas. Y, sin embargo, ahí están, en el tozudo escenario de

LA CONSTRUCCIÓ SOCIAL DELS PAISATGES DE L'ABANDÓ

Joan Nogué

_____ Tot paisatge, com a projecció cultural d'una societat en un espai determinat, és un producte social. Els paisatges estan constituïts per llocs que encarnen l'experiència i les aspiracions dels éssers humans, i també la seua manera de relacionar-se amb l'entorn i de veure i entendre el món. Per això cal entendre el paisatge, alhora, com una realitat física i la representació que culturalment ens en fem; com la fesomia externa i visible d'una determinada porció de la superfície terrestre i la percepció individual i social que genera; com un tangible geogràfic i la seua interpretació intangible. Ni una cosa davant ni més important que l'altra, sinó simultàniament i al mateix nivell. El paisatge és, alhora, el significat i el significat, el continent i el contingut, la realitat i la ficció.

_____ Realitat i ficció estan presents també en els dos excel·lents projectes fotogràfics d'Almalé i Bondía que es presenten en aquesta exposició: *Residuos i Historias de un lugar*. Quan en *Residuos* els dos artistes acumulen munts de fems trobats en llocs anodins per a dirigir cap a aquests, posteriorment, l'objectiu de les seues càmeres, no sols estan capturant un lloc concret, físic, tangible, sinó que l'estan reconstruint i reinterpretant a través de la seua mirada, una cosa que, al seu torn, farem tots nosaltres —i de mil maneres diferents— quan contemplem les seues fotografies en aquesta publicació. I el mateix val per a *Historias de un lugar*, aquest recorregut extraordinari per un dels milers de paisatges de la crisi que es troben per tot Espanya.

_____ Així doncs, la "mirada" sobre el paisatge és extraordinàriament complexa i variada i està subjecta a tota mena de contradiccions i de paradoxes. Per què ens sorprenen les fotografies d'Almalé i Bondía? Per què ens atrauen encara malgrat la sensació d'angoixa existencial i soledat extrema que algunes d'aquestes transmeten? Perquè s'aparten del patró de paisatge al qual estem acostumats; perquè qüestionen la nostra idea de paisatge, construïda socialment. Solem buscar en el paisatge aquells models estètics (i ètics) que tenim fixats en la nostra retina, o que més s'hi aproximen. I, quan no és així, quan no veiem els paisatges que "desitgem" veure, senzillament desconectem. Els mirem, però no els veiem. I quan els veiem, no els mirem, no els contemplem amb atenció. Es converteixen en paisatges incògnits i invisibles. En efecte, encara que no en siguem conscients, encara que no els vegem ni els mirem, la veritat és que ens movem diàriament entre paisatges incògnits i territoris ocults, entre geografies invisibles només en aparença. Les geografies de la invisibilitat marquen les nostres coordenades espai-temporals, els nostres espais existencials, tant o més que les geografies cartesianes, visibles i cartografiades pròpies de les lògiques territorials hegemòniques. I, no obstant això, hi són, en el tossut escenari de la nostra quotidianitat.



*Residuos. A-123 (41.834047, -0.752828),
2018*



Residuos. A-124 (41.947481, -0.825829), 2018

nuestra cotidianeidad. Por eso es tan relevante la obra de Almalé y Bondía, y la de otros tantos artistas que nos descubren estas "otras geografías", estos "otros paisajes", que son muchos y diversos, pero que, en el caso que aquí nos ocupa, yo calificaría de "paisajes del abandono".

_____ A mi entender, en las tipologías de paisaje propias de las sociedades capitalistas habría que incluir una nueva categoría: los paisajes del deterioro, del desecho, del rechazo... en definitiva, los paisajes del abandono. El sistema de producción y de consumo hegemónico en el mundo contemporáneo desde hace decenios genera espacios-basura que conforman, a su vez, auténticos paisajes-basura, algunos de los cuales, por cierto, son reciclados, reaprovechados, como a veces hacemos con los desechos domésticos.

_____ Uno de los efectos más notables y menos estudiados de los actuales procesos de metropolitanización y urbanización difusa y dispersa por el territorio es el surgimiento de infinidad de espacios vacíos, desocupados, aparentemente libres; espacios sin ninguna función clara en el nuevo entramado territorial. Aparecen como tierras de nadie, territorios sin rumbo y sin personalidad, despojados como están de su carácter primigenio, de su razón de ser en un territorio que ha dejado de existir. Son espacios indeterminados, de límites



Residuos. A-220 (41.314652, -0.742665), 2018

Per això és tan rellevant l'obra d'Almalé i Bondía, i la de d'altres artistes que ens descobreixen aquestes "altres geografies", aquests "altres paisatges", que són molts i diversos, però que, en el cas que ací ens ocupa, jo qualificaria de "paisatges de l'abandó".

_____ A parer meu, en les tipologies de paisatge pròpies de les societats capitalistes caldria incloure una nova categoria: els paisatges de la deterioració, de la deixalla, del rebuig... en definitiva, els paisatges de l'abandó. El sistema de producció i de consum hegemònic en el món contemporani des de fa de-cennis genera espais-fem que conformen, al seu torn, autèntics paisatges-fem, alguns dels quals, per cert, són reciclats, reaprofitats, com a vegades fem amb les deixalles domèstiques.

_____ Un dels efectes més notables i menys estudiats dels actuals processos de metropolitanització i urbanització difusa i dispersa pel territori és el sorgiment d'infinitat d'espais buits, desocupats, aparentment lliures; espais sense cap funció clara en el nou entramat territorial. Apareixen com a terres de ningú, territoris sense rumb i sense personalitat, despulats com estan del seu caràcter primigeni, de la seua raó de ser en un territori que ha deixat d'existir. Són espais indeterminats, de límits imprecisos, d'usos incerts, expectants,



Residuos. A-1106 (41.825707,-0.750592), 2018

imprecisos, de usos inciertos, expectantes, en ocasiones híbridos entre lo que han dejado de ser y lo que no se sabe si serán; extraños lugares que parecen condenados a un destierro desde el que contemplan, impasibles, los dinámicos circuitos de producción y consumo de los que han sido apartados y a los que algunos —no todos— volverán algún día. Son paisajes-basura, paisajes en ruina.

_____ Estos paisajes del desecho se ocultan cada vez más a nuestra mirada. Las estrategias de cosmética urbana tienden desde hace años a la ocultación de los paisajes-basura, a menos que no se hayan reciclado a través de proyectos de restauración paisajística, lo cual suele estar reservado a paisajes con cierto valor patrimonial, reconocidos como tales por la administración. No es éste el caso de los paisajes abandonados que yo denomino "paisajes de la crisis", aludiendo a los efectos de la crisis inmobiliaria que se desató en 2008, y que Almalé y Bondía representan en *Historias de un lugar*.

_____ Veremos en el futuro cuál será el impacto territorial y paisajístico de la crisis económica que estamos padeciendo en estos momentos como resultado de la pandemia generada por la Covid-19. Sin embargo, conocemos perfectamente cuál fue este impacto en el caso de la crisis que se desató hace tan sólo doce años. Se generaron entonces centenares de paisajes residuales



Residuos. A-1106 (41.817085, -0.750609), 2018

a vegades híbrids entre el que han deixat de ser i el que no se sap si seran; estranys llocs que semblen condemnats a un desterrament des del qual contemplen, impassibles, els dinàmics circuits de producció i consum dels quals han sigut apartats i als quals alguns —no tots— tornaran algun dia. Són paisatges-fem, paisatges en ruïna.

_____ Aquests paisatges de la deixalla s'oculten cada vegada més a la nostra mirada. Les estratègies de cosmètica urbana tendeixen des de fa anys a l'ocultació dels paisatges-fem, llevat que no s'hagen reciclat per mitjà de projectes de restauració paisatgística, i això sol estar reservat a paisatges amb un cert valor patrimonial, reconeguts com a tals per l'administració. No és aquest el cas dels paisatges abandonats que jo denomine "paisatges de la crisi", al·ludint a l'efecte de la crisi immobiliària que es va desencadenar l'any 2008, i que Almalé i Bondía representen en *Historias de un lugar*.

_____ Veurem en el futur quin serà l'impacte territorial i paisatgístic de la crisi econòmica que patim en aquests moments com a resultat de la pandèmia generada per la Covid-19. No obstant això, coneixem perfectament quin va ser aquest impacte en el cas de la crisi que va esclatar fa només dotze anys. Es van generar aleshores centenars de paisatges residuals com



*Historias de un lugar. The Brand
Foundation Art Study Center, U.H., 2017*



Videoinstalación: *Tiempo expandido*, 2020

como resultado de la hecatombe inmobiliaria que se desató después de años de incontrolado desarrollo urbanístico. Si uno se pasea hoy por España con los ojos un poco abiertos —como han hecho Almalé y Bondía—, no le costará demasiado descubrir los despojos urbanísticos y arquitectónicos de una crisis económica generada por unos pocos y sufrida por la inmensa mayoría de la población. Aún hoy se cuentan por decenas las urbanizaciones con sus descampados y desiertos viales por los que nadie transita. Si, una vez finalizadas, muchas de estas urbanizaciones suelen presentar un aspecto inhóspito y desangelado, en su estado actual de abandono y a medio construir transmiten al observador una imagen fantasmagórica, estremecedora. En estos momentos España ofrece miles de escenarios a guionistas cinematográficos, a escritores y a ciudadanos que quieran conocer de primera mano cómo se crea un lugar sin alma.

——— Sí, son lugares sin alma... pero, a pesar de todo, son lugares. Quizás influidos en exceso por el concepto de "no-lugar" de Marc Augé,¹ sin duda un concepto atractivo pero algo equívoco, hemos dado por supuesto que los no-lugares (y los restos de estas urbanizaciones lo serían) son incapaces de estimular imaginarios y representaciones culturales. Y no es exactamente así. El geógrafo norteamericano de origen chino Yi-Fu Tuan,² quien se refirió a los "no-lugares" casi veinte años antes que Marc Augé, ya nos advirtió en su momento de los riesgos inherentes a una concepción excesivamente morfológica, visual y esteticista de dicho concepto. Y también se expresó en términos parecidos el fundador de la revista norteamericana *Landscape*, J.B. Jackson.

a resultat de l'hecatombe immobiliària que es va produir després d'anys d'incontrolat desenvolupament urbanístic. Si hom passeja hui per Espanya amb els ulls una mica oberts —com han fet Almalé i Bondía—, no li costarà gens descobrir les despulles urbanístiques i arquitectòniques d'una crisi econòmica generada per uns pocs i patida per la immensa majoria de la població. Encara hui es compten per desenes les urbanitzacions amb els seus descampats i deserts viaris pels quals ningú transita. Si, una vegada finalitzades, moltes d'aquestes urbanitzacions solen presentar un aspecte inhòspit i sense encant, en el seu estat actual d'abandó i a mig construir transmeten a l'observador una imatge fantasmagòrica, estremidora. En aquests moments Espanya ofereix milers d'escenaris a guionistes cinematogràfics, a escriptors i a ciutadans que vulguen conèixer de primera mà com es crea un lloc sense ànima.

——— Sí, són llocs sense ànima... però, malgrat tot, són llocs. Potser influïts en excés pel concepte de "no-lloc" de Marc Augé,¹ sens dubte un concepte atractiu però un poc equívoc, hem donat per descomptat que els no-llocs (i les restes d'aquestes urbanitzacions ho serien) són incapaços d'estimular imaginaris i representacions culturals. I no és exactament així. El geògraf nord-americà d'origen xinès Yi-Fu Tuan,² que es va referir als "no-llocs" fa prop de vint anys abans que Marc Augé, ja ens va advertir en el seu moment dels riscos inherents a una concepció excessivament morfològica, visual i esteticista d'aquest concepte. I també es va expressar en termes semblants el fundador de la revista nord-americana *Landscape*, J.B. Jackson.



Videoinstalación: *Tiempo expandido*, 2020

Jackson consideraba que el sentido de lugar del americano medio no depende tanto de la arquitectura o de una estructura física y urbana determinada, sino que se apoya más bien en el sentido del tiempo, en la recurrencia de ciertos acontecimientos que dan continuidad y seguridad a una comunidad. Una perspectiva que conecta en buena medida con las propuestas planteadas por autores como David Kolb,³ en el sentido de entender los lugares como *places-where-we-do-something*, más que como *places-where-something-is*. Es más, puede que el sentido de lugar no emane sólo de relaciones prolongadas y estables en un emplazamiento físico, sino que también pueda adquirirse a través de experiencias móviles, transitorias e incluso efímeras. Si así fuere, el geógrafo canadiense Edward Relph⁴ habría tenido toda la razón cuando defendió, hace ya años, que las localizaciones permanecen, pero los lugares cambian.

——— Además, queramos o no, a pesar de su innegable cutrez los restos de estas urbanizaciones ya forman parte de nuestro paisaje cotidiano y empiezan a hacer mella en nuestra memoria, en nuestro imaginario colectivo. De alguna forma, estos espacios se han convertido, sin quererlo, en espacios disidentes, de transgresión, porque se han quedado a medio camino y no se sabe ni lo que son ni lo que serán, si es que algún día llegan a ser algo. Son paisajes *incompiuti*, como dicen nuestros colegas italianos, afectados también por el fenómeno. En tanto que paisajes incompletos, no encajan en la legislación vigente, ni en la ordenación del territorio oficial y, a pesar de todo ello, son paisajes que contienen nuevos elementos sobre los que se podría pensar e imaginar.

Jackson considerava que el sentit de lloc de l'americà mitjà no depèn tant de l'arquitectura o d'una estructura física i urbana determinada, sinó que se sustenta més aviat en el sentit del temps, en la recurrència de certs esdeveniments que donen continuïtat i seguretat a una comunitat. Una perspectiva que connecta en bona part amb les propostes plantejades per autors com David Kolb,³ en el sentit d'entendre els llocs com a *places-where-we-do-something*, més que com *places-where-something-is*. Encara més, pot ser que el sentit de lloc no emane només de relacions prolongades i estables en un emplaçament físic, sinó que també pugui adquirir-se a través d'experiències mòbils, transitòries i fins i tot efímeres. Si així fora, el geògraf canadenc Edward Relph⁴ hauria tingut tota la raó quan va defensar, fa ja anys, que les localitzacions romanen, però els llocs canvien.

——— A més, vulguem o no, malgrat la seua innegable deixadesa, les restes d'aquestes urbanitzacions ja formen part del nostre paisatge quotidià i comencen a fer efecte en la nostra memòria, en el nostre imaginari col·lectiu. D'alguna manera, aquests espais s'han convertit, sense voler-ho, en espais dissidents, de transgressió, perquè s'han quedat a mig camí i no se sap ni el que són ni el que seran, si és que algun dia arriben a ser alguna cosa. Són paisatges *incompiuti*, com diuen els nostres col·legues italians, afectats també pel fenomen. Com a paisatges incomplets, no encaixen en la legislació vigent, ni en l'ordenació del territori oficial i, malgrat tot això, són paisatges que contenen nous elements sobre els quals es podria pensar i imaginar.



Videoinstalación: *Tiempo expandido*, 2020

_____ De hecho, son como el negativo de la estructuración del territorio, por lo que no tiene sentido intervenir en ellos como lo haríamos con el resto del territorio, pero sí podríamos apostar por la experimentación de nuevos usos y cánones estéticos, en tanto que nuevos paisajes surgidos de la nada. ¿Por qué no pensar en dar a estos espacios obsoletos, abandonados, un uso alternativo? Quizá debería ser un uso fugaz, versátil, variable, que difícilmente se dará en el espacio estructurado, planificado, eficiente y productivo que los ha engendrado en forma de externalidades territoriales no previstas. Se trataría de "leerlos" de otra manera para concebirlos como algo más de lo que son ahora: simples espectadores mudos y pasivos del proyecto territorial y urbanístico. Eso es lo que en buena medida nos propone la obra de Almalé y Bondía.

- 1 AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa, 2009 (edición original de 1993).
- 2 TUAN, Yi-Fu, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Prentice-Hall, 1974. TUAN, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press y London: Edward Arnold's, 1977. NOGUÉ, Joan, Yi-Fu Tuan. *El arte de la geografía*, Barcelona: Icaria editorial, 2018.
- 3 KOLB, David, *Sprawling places*, Athens: University of Georgia Press, 2008.
- 4 RELPH, Edward, *Place and Placelessness*, London: Pion, 1976.

_____ De fet, són com el negatiu de l'estructuració del territori, per la qual cosa no té sentit intervindre-hi com ho fariem amb la resta del territori, però sí que podríem apostar per l'experimentació de nous usos i cànons estètics, en tant que nous paisatges sorgits del no-res. Per què no pensar a donar a aquests espais obsolets, abandonats, un ús alternatiu? Potser hauria de ser un ús fugaç, versàtil, variable, que difícilment es donarà en l'espai estructurat, planificat, eficient i productiu que els ha engendrats en forma d'externalitats territorials no previstes. Es tractaria de "llegir-los" d'una altra manera per a concebre'ls com quelcom més del que són ara: simples espectadors muts i passius del projecte territorial i urbanístic. Això és el que en bona part ens proposa l'obra d'Almalé i Bondía.

- 1 AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa, 2009 (edició original de 1993).
- 2 TUAN, Yi-Fu, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Prentice-Hall, 1974. TUAN, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press i London: Edward Arnold's, 1977. NOGUÉ, Joan, Yi-Fu Tuan. *El arte de la geografía*, Barcelona: Icaria editorial, 2018.
- 3 KOLB, David, *Sprawling places*, Athens: University of Geòrgia Press, 2008.
- 4 RELPH, Edward, *Place and Placelessness*, London: Pion, 1976.



*Historias de un lugar. Nort, East,
South..., M.H., 2017*

HUELLAS EN LA EPIDERMIS DE LA TIERRA

Francisco Pellicer

Entre San Mateo de Gállego y Leciñena, desde los sotos del río Gállego a las estepas de Monegros, el relieve forma suaves lomas, pardas, secas, amarillas... Desde el coche, el paisaje aparece mudo, átono, inexpresivo. La velocidad lo reduce a un código de barras sin interés. Bruscamente, en el horizonte asoman unos esqueletos de hormigón que imponen sus geometrías ortogonales contra el cielo inmenso y la tierra alomada. Son prótesis huecas y muertas que han dejado sus dentelladas en el paisaje.

El paisaje no existe si no hay quien lo mire. Cada observador experimenta distintas emociones conforme a su formación, sensibilidad e intención. En estas páginas, un geógrafo recorre el espacio de El Saboyal en el que los fotógrafos Almalé y Bondía desarrollan su proyecto artístico. La intención del científico es descubrir el lugar y calmar la zozobra que le provoca la incertidumbre de ese paisaje. Las miradas de los artistas y del científico difieren, aunque en algún momento puedan converger, pero son distintas.

El geógrafo identifica de inmediato el fenómeno pero quiere, necesita, saber más. Se detiene, se descalza y se pone las botas para pasear sin riesgo. Camina lentamente y contempla cualquier detalle con la curiosidad de un niño y el tiempo suficiente para descubrir la identidad del lugar, su historia, sus olvidos y sus tragedias. Abandona el camino y se adentra en aquel terreno arrasado por las máquinas y los movimientos de tierras.

El paisaje precedente se ha borrado como una pizarra de clase, pero en él se reconocen todavía algunos cerros sin tocar. En el barrido de las tierras comienzan a esbozarse las trazas de, quién sabe, futuras calles. El terreno está surcado por profundas zanjás con incipientes e interrumpidas infraestructuras hidráulicas y grandes tubos dispersos. El paseante se siente como vigilado desde el armado de los edificios geométricamente ordenados entre los que silba el cierzo y crecen ya algunos árboles. Falso. Nadie, nada interrumpe el paseo, salvo algún conejo asustado que asusta en su carrera. Huele a polvo, a tierra de cementerio.

El científico ve lo que sabe, muchos estímulos sensoriales le pasan desapercibidos. Tiene una mirada selectiva, propia de su oficio, con la que busca los rasgos que actúan como marcadores de legibilidad: la naturaleza del suelo, sus rocas, su relieve, la atmósfera y sus procesos meteorológicos y climáticos, la vegetación, la fauna... los usos del suelo, la toponimia, las infraestructuras humanas, la sociedad, la economía, las condiciones ambientales.

El geógrafo sabe que en la epidermis de la Tierra están impresas las huellas de las anteriores generaciones y quiere leer estos signos. Se pregunta

EMPREMTES EN L'EPIDERMIS DE LA TERRA

Francisco Pellicer

Entre San Mateo de Gállego i Leciñena, des de les arbredes del riu Gállego a les estepes dels Monegros, el relleu forma suaus pujols, marrons, secs, grocs... Des del cotxe, el paisatge apareix mut, àton, inexpressiu. La velocitat ho redueix a un codi de barres sense interès. Bruscament, a l'horitzó apunten uns esquelets de formigó que imposen les seues geometries ortogonals contra el cel immens i la terra crestallada. Són pròtesis buides i mortes que han deixat les seues mossegades en el paisatge.

El paisatge no existeix si no hi ha qui el mire. Cada observador experimenta diferents emocions conforme a la seua formació, sensibilitat i intenció. En aquestes pàgines, un geògraf recorre l'espai d'El Saboyal en el qual els fotògrafs Almalé i Bondía desenvolupen el seu projecte artístic. La intenció del científic és descobrir el lloc i calmar el sotsobre que li provoca la incertesa d'aquest paisatge. Les mirades dels artistes i del científic difereixen, encara que en algun moment puguin convergir, però són diferents.

El geògraf identifica immediatament el fenomen però vol, necessita, saber-ne més. Es deté, es descalça i es posa les botes per a passejar sense risc. Camina lentament i contempla qualsevol detall amb la curiositat d'un xiquet i el temps suficient per a descobrir la identitat del lloc, la seua història, els seus oblits i les seues tragèdies. Abandona el camí i s'endinsa en aquell terreny arrasat per les màquines i els moviments de terres.

El paisatge precedent s'ha esborrat com una pissarra de classe, però s'hi reconeixen encara alguns pujols sense tocar. En l'escombratge de les terres comencen a esbossar-se les traces de, qui sap, futurs carrers. El terreny està solcat per profundes rases amb incipients i interrompudes infraestructures hidràuliques i grans tubs dispersos. El passejant se sent com a vigilat des de l'armament dels edificis geomètricament ordenats entre els quals bufa el cerç i creixen ja alguns arbres. Fals. Ningú, res no interromp el passeig, llevat d'algun conill espantat que espanta en la seua carrera. Fa olor de pols, de terra de cementeri.

El científic veu el que sap, molts estímuls sensorials li passen desapercibuts. Té una mirada selectiva, pròpia del seu ofici, amb la qual busca els trets que actuen com a marcadors de llegibilitat: la naturalesa del sòl, les seues roques, el seu relleu, l'atmosfera i els seus processos meteorològics i climàtics, la vegetació, la fauna... els usos del sòl, la toponímia, les infraestructures humanes, la societat, l'economia, les condicions ambientals.

El geògraf sap que en l'epidermis de la Terra hi ha impreses les empremtes de les anteriors generacions i vol llegir aquests signes. Es pregunta



Historias de un lugar. Obscured Horizon,
A.I., 2018



Historias de un lugar. Boulder, H.F., 2018

por la denominación del lugar. Para ello busca y encuentra en un mapa antiguo el topónimo: el Saboyar de San Mateo. Un gran cartel descolorido anuncia "Urbanización las Dehesas de San Mateo".

_____ El Saboyal o dehesa boyal es donde se daba suelta al ganado de labor, fueran bueyes, caballos, mulos o burros. El suelo deforestado primero y sobrepastoreado después, ofrece una cubierta rala de pequeños arbustos adaptados a la sequedad del ambiente. Muchas de las especies vegetales desarrollan estrategias para mantener el agua en sus hojas pequeñas, peludas a veces, aromáticas casi siempre debido a los aceites esenciales que almacenan para no perder agua. El monte huele bien. En los cabezos y laderas que no han sido cultivados predominan el tomillo, la aliaga, algún romero, espinos y alguna sabina de pequeño porte. Sobre los suelos de yesos aparecen jarillas, el asnallo y el sisallo. En los terrenos que fueron cultivados dominan el sisallo y la ontina (muy aromática) y si son muy salinos aparecen las sosas y salicornias. En las tierras removidas para la urbanización, la vegetación cambia y abundan las retamas y suzones de flores amarillas.

_____ La luz deslumbra sin destacar por ausencia de sombras.



Historias de un lugar. Untitled, D.J., 2017

per la denominació del lloc. Per a això busca i troba en un mapa antic el topònim: El Saboyar de San Mateo. Un gran cartell descolorit anuncia "Urbanización Las Dehesas de San Mateo".

_____ El Saboyal o bovalar és on es donava solta al bestiar de llaurada, foren bous, cavalls, muls o rucs. El sòl desforestat primer i sobrepasturat després, ofereix una coberta esclarissada d'arbustos xicotets adaptats a la sequedat de l'ambient. Moltes de les espècies vegetals desenvolupen estratègies per a mantindre l'aigua en les seues fulles xicotetes, peludes a vegades, aromàtiques quasi sempre a causa dels olis essencials que emmagatzemen per a no perdre aigua. La forest fa bona olor. En els pujols i vessants que no han sigut cultivats hi predominen el timó, l'argilaga, algun romer, arços i alguna savina de port xicotet. Sobre els sòls d'algeps apareixen romers blancs, el ruac i el siscall. En els terrenys que van ser cultivats dominen el siscall i l'ontina (molt aromàtica) i si són molt salins apareixen les barrelles i salicòrnies. En les terres remogudes per a la urbanització, la vegetació canvia i hi abunden les ginestes i apagallums de flors grogues.

_____ La llum enlluerna sense destacar per absència d'ombres.

_____ La contemplación de "Las Dehesas" inquieta e incomoda al geógrafo. ¿Qué hace esto aquí?, ¿por qué?, ¿desde cuándo?, ¿qué ha pasado?, ¿qué futuro tiene?... Y ahora: ¿qué hacemos con todo esto? Mientras rumia estos pensamientos, el científico advierte una excavación profunda y se adentra para leer en el corte del terreno. En la parte inferior, cantos rodados, gravas, algunos niveles de limos y arenas intercalados forman una pared todavía resistente. Entre los cantos rodados, advierte la presencia de granitos. El pequeño descubrimiento le da un poco de serenidad, sí son los mismos cantos que ha visto en el lecho del río Gállego. Sin duda, son terrazas del Gállego, los granitos vienen del mismo corazón del Pirineo, del batolito de Panticosa. En la parte superior, los sedimentos son gravas y cantos angulosos, limos y arenas. El conjunto tiene tonos claros y terrosos en el que se aprecian nódulos de yeso y fragmentos de calizas de la cercana sierra de Alcubierre. Su aspecto no deja duda, son materiales coluviales que cubrieron la vieja terraza. El geógrafo quiere saber más de la historia geológica y descende por el barranco de las Pozas para ver sobre qué se apoya la terraza. El sustrato son yesos de la cuenca lacustre del Mioceno. Los conoce bien por trabajos anteriores.

_____ Con las observaciones descritas, es preciso saber más sobre la edad de la terraza. ¿Cuándo depositó el río Gállego esta terraza fluvial? Entre la altura relativa y la distancia horizontal entre El Saboyal y el curso actual: unos 80 m de desnivel y cerca de 3.000 m de distancia hacia el Este. Estos indicadores permiten deducir que se trata de una terraza muy antigua, probablemente del Pleistoceno Medio. Ya en el despacho, se cotejará con estudios de otros investigadores geógrafos y geólogos que han estudiado este fenómeno en el Gállego (Mapa Geológico de España, MAGNA, E. 1:50.000; G. Benito, C. Sancho, J.L. Peña, M.J. Machado, E.J. Rhodes, 2010). Misterio resuelto. Desde el punto de vista geomorfológico, las lomas de El Saboyal están modeladas sobre una antigua terraza del río Gállego que sirvió de base para un glacis o rampa que descendía desde la base de la sierra de Alcubierre. Todo esto ocurrió, según los estudios, en el Pleistoceno Medio y Superior (entre un millón y menos 10.000 años respecto al presente) cuando el río Gállego excavó su valle sobre los yesos de la cuenca sedimentaria lacustre del Ebro (materiales de 30 millones de años). Los cambios climáticos del Cuaternario y el hundimiento general de los yesos marcaron los tiempos para el desarrollo de una secuencia de terrazas más recientes. La base es el cauce del río y la llanura de inundación, el nivel inferior de terraza se corresponde con la banda cultivada en regadío, algo más arriba otra terraza sobre la que discurre la carretera, en un escalón superior, el nivel de las granjas, la terraza aparece más desfigurada y finalmente la terraza más antigua y alta se identifica con las lomas de El Saboyal. Los barrancos de Mascarada y de las Pozas han excavado sus valles en las antiguas terrazas. Por su fondo embarrado y cubierto de carrizales

_____ La contemplació de "Las Dehesas" inquieta i incomoda el geògraf. Què fa això ací?, per què?, des de quan?, què ha passat?, quin futur té?... I ara: què fem amb tot això? Mentre rumia aquests pensaments, el científic adverteix una excavació profunda i s'hi endinsa per a llegir en el tall del terreny. A la part inferior, cudols, graves, alguns nivells de llims i arenes intercalats formen una paret encara resistent. Entre els cudols, adverteix la presència de granits. El xicotet descobriment li dona un poc de serenitat, sí que són els mateixos cudols que ha vist al llit del riu Gállego. Sens dubte, són terrasses del Gállego, els granits venen del mateix cor del Pirineu, del batòlit de Panticosa. A la part superior, els sediments són graves i cairrells angulosos, llims i arenes. El conjunt té tons clars i terrosos en què s'aprecien nòduls d'algeps i fragments de calcàries de la pròxima serra d'Alcubierre. El seu aspecte no deixa dubte, són materials col·luvials que van cobrir la vella terrassa. El geògraf vol saber més de la història geològica i descendeix pel barranc Las Pozas per a veure sobre què recolza la terrassa. El substrat és algeps de la conca lacustre del miocè. Els coneix bé per treballs anteriors.

_____ Amb les observacions descrites, cal saber més sobre l'edat de la terrassa. Quan va depositar el riu Gállego aquesta terrassa fluvial? Entre l'altura relativa i la distància horitzontal entre El Saboyal i el curs actual: uns 80 m de desnivell i prop de 3.000 m de distància cap a l'est. Aquests indicadors permeten deduir que es tracta d'una terrassa molt antiga, probablement del plistocè mitjà. Ja al despatx, s'acabarà amb estudis d'altres investigadors geògrafs i geòlegs que han estudiat aquest fenomen al Gállego (Mapa Geológico de España, MAGNA, E. 1:50.000; G. Benito, C. Sancho, J.L. Peña, M.J. Machado, E.J. Rhodes, 2010). Misteri resolt. Des del punt de vista geomorfològic, els pujols d'El Saboyal estan modelats sobre una antiga terrassa del riu Gállego que va servir de base per a un glacis o rampa que descendia des de la base de la serra d'Alcubierre. Tot això va ocórrer, segons els estudis, en el plistocè mitjà i superior (entre un milió i menys 10.000 anys respecte al present) quan el riu Gállego va excavar la seua vall sobre els algeps de la conca sedimentària lacustre de l'Ebre (materials de 30 milions d'anys). Els canvis climàtics del quaternari i l'enfonsament general dels algeps van marcar els temps per al desenvolupament d'una seqüència de terrasses més recents. La base és el llit del riu i la plana d'inundació, el nivell inferior de terrassa es correspon amb la banda cultivada en regadiu, un poc més amunt una altra terrassa sobre la qual discorre la carretera, en un escaló superior, el nivell de les granges, la terrassa apareix més desfigurada i, finalment, la terrassa més antiga i alta s'identifica amb els pujols d'El Saboyal. Els barrancs de Mascarada i de Las Pozas han excavat les seues valls en les antigues terrasses. Pel seu fons enfangat i cobert



Historias de un lugar. Abre el ojo, J.V., 2017

discurren los escasos caudales procedentes de la sierra y de la descarga de los acuíferos próximos.

_____ Sobre el humedal del fondo de los barrancos, unos pocos metros más arriba y separados por un escarpe inestable, aparecen unos rellanos a modo de hombreras adheridos a las laderas del valle. Son los vestigios del relleno acumulado en los momentos en que el barranco transportaba más carga sólida que de agua. La deforestación y la roturación de las colinas superiores provocaron la erosión y la pérdida del suelo en las laderas y su acumulación en el valle que adquirió el perfil característico de fondo plano. Los agricultores contribuyeron a la conservación de estas "vales" o valles de fondo plano construyendo muretes transversales para retener el suelo de cultivo e impedir la incisión de los "tollos" o pequeños barrancos de paredes verticales e inestables. Los carros cargados de mies solían "atollarse" en el barro al cruzar el fondo enfangado del cauce.

_____ Como resultado de esta larga secuencia de la evolución geomorfológica, lo que fue el antiguo cauce del Gállego en El Saboyal aparece ahora como la parte más elevada del entorno, dominando sobre un sistema escalonado de terrazas, vales y tollos.



Historias de un lugar. Dirt, R.M., 2017

de canyissars discorren els escassos cabals procedents de la serra i de la descàrrega dels aquífers pròxims.

_____ Sobre l'aiguamoll del fons dels barrancs, uns pocs metres més amunt i separats per una escarpa inestable, apareixen uns replans a manera de muscleres adherits als vessants de la vall. Són els vestigis del reblert acumulat en els moments en què el barranc transportava més càrrega sòlida que d'aigua. La desforestació i la rompuda dels pujols superiors van provocar l'erosió i la pèrdua del sòl en els vessants i la seua acumulació a la vall, que va adquirir el perfil característic de fons pla. Els agricultors van contribuir a la conservació d'aquestes "vales" o valls de fons pla construint murets transversals per a retindre el sòl de cultiu i impedir la incisió dels "tollos" o barranquets de parets verticals i inestables. Els carros carregats de mies solien "atollarse" en el fang en creuar el fons enfangat del llit.

_____ Com a resultat d'aquesta llarga seqüència de l'evolució geomorfològica, el que va ser l'antic llit del Gállego a El Saboyal apareix ara com la part més elevada de l'entorn, dominant sobre un sistema escalonat de terrasses, vales i tollos.

_____ La dilatada historia geológica de El Saboyal ha satisfecho la curiosidad del geógrafo, pero sólo parcialmente. El geógrafo necesita más respuestas. Asciende de nuevo y se sitúa en un promontorio para contemplar el paisaje en toda su amplitud. Allí descubre unas trincheras muy semejantes a otras que ya conoce en el entorno de Zaragoza vinculadas a la Guerra Civil española. Comprueba su existencia en las fotografías aéreas antiguas. En la primera fotografía de las que dispone (CSHE, 1927) no se aprecia ningún rastro. Sí en cambio en las de 1947, 1956 y siguientes. Afortunadamente, el cabezo de las trincheras no fue destruido por los movimientos de tierras de la urbanización. En los primeros proyectos se pretendía arrasar todo pero alguien advirtió su presencia a la Comisión Provincial de Urbanismo y ésta resolvió la conservación del conjunto de trincheras, refugios y zonas de vida del enclave, así como la conservación del relieve sobre el que se asientan.

_____ Las trincheras están en la coronación de un cerro residual del glacis antiguo que desciende desde la sierra de Alcubierre. La posición permite ver un amplio panorama y domina sobre el pueblo de San Mateo. En planta tiene un perímetro ovalado con las características ondulaciones quebradas de estas construcciones militares. Las zanjas excavadas en los materiales coluviales de cantos y limos tienen las dimensiones justas para proteger a un hombre tumbado. Algunas filas de sacos terreros podían levantar un poco la protección pero, en todo caso, la angostura de la trinchera no permitiría un desplazamiento ágil ni una postura cómoda. En la ladera se aprecia un refugio derruido en el que cabría una docena de soldados. Vienen a la memoria los relatos de George Orwell (*Homenaje a Cataluña*, 1938) en las trincheras de Alcubierre algunos kilómetros más arriba en la sierra. "El paisaje era soberbio si uno conseguía olvidar que todas las zonas montañosas estaban tomadas por soldados y por lo tanto alfombradas por botes de conserva y excrementos...". Orwell evoca aquellos primeros meses de guerra en los que "Muchas de las tropas enfrentadas a nosotros en esta parte del frente no eran en absoluto fascistas, sino desgraciados reclutas que estaban haciendo el servicio militar en el momento en que estalló la guerra y que sólo pensaban en escapar", mientras que "Parecía increíble que los defensores de la República fueran esa turba de chicos zarrapastrosos, armados con fusiles antiquísimos que no sabían usar". El frente tenía "el olor característico de la guerra, según mi experiencia, una mezcla de excrementos y alimentos en putrefacción". "Para mí la guerra significaba estruendo de proyectiles y fragmentos de acero saltando por los aires; pero, por encima de todo, significaba lodo, piojos, hambre y frío". "Nunca puedo evitar el recuerdo de las costras de excrementos que cubrían los bordes de los rastros". "Ubicados como estábamos en las cimas de las colinas, constituíamos blancos perfectos para la artillería, pero no había artillería". Nada menos

_____ La dilatada història geològica d'El Saboyal ha satisfet la curiositat del geògraf, però només parcialment. El geògraf necessita més respostes. Asciendeix de nou i se situa en un promontori per a contemplar el paisatge en tota la seua amplitud. Allí descobreix unes trinxeres molt semblants a unes altres que ja coneix entorn de Saragossa vinculades a la Guerra Civil espanyola. En comprova l'existència en les fotografies aèries antigues. En la primera fotografia de què disposa (CSHE, 1927) no s'hi aprecia cap rastre. Sí, en canvi, en les de 1947, 1956 i següents. Afortunadament, el pujol de les trinxeres no va ser destruït pels moviments de terres de la urbanització. En els primers projectes es pretenia arrasar-ho tot però algú en va advertir la presència a la Comissió Provincial d'Urbanisme i aquesta va resoldre la conservació del conjunt de trinxeres, refugis i zones de vida de l'enclavament, així com la conservació del relleu sobre el qual s'assenten.

_____ Les trinxeres estan en la coronació d'un pujol residual del glacis antic que descendeix des de la serra d'Alcubierre. La posició permet veure un ampli panorama i domina sobre el poble de San Mateo. En planta té un perímetre ovalat amb les característiques ondulacions accidentades d'aquestes construccions militars. Les rases excavades en els materials col·luvials de cudols i llims tenen les dimensions justes per a protegir un home gitat. Algunes files de sacs terrers podien alçar un poc la protecció però, en tot cas, l'angostura de la trinxera no permetria un desplaçament àgil ni una postura còmoda. En el vessant s'aprecia un refugi derruït en el qual cabria una dotzena de soldats. Venen a la memòria els relats de George Orwell (*Homenatge a Catalunya*, 1938) a les trinxeres d'Alcubierre alguns quilòmetres més amunt a la serra. "La vista era esplèndida, si aconseguies d'oblidar que tots els cims eren ocupats per les tropes i, per tant, eren coberts de llaunes rovellades i d'una crosta d'excrements...". Orwell evoca aquells primers mesos de guerra en els quals "Molts dels soldats que teníem enfront, en aquella zona de la línia de foc, no en tenien res, de feixistes; eren, simplement, pobres reclutes que feien el servei militar en esclatar la guerra i que no pensaven en altra cosa que a guillar", mentre que "Era terrible de pensar que els defensors de la República havien de ser aquella colla de criatures esparracades, armades amb fusells tronats que ni tan sols no sabien fer servir". El front tenia "la característica olor de la guerra —per a mi, una olor d'excrements i de menjar en mal estat". "La guerra, per a mi, volia dir projectils rugidors i fragments d'acer disparats amb fúria; sobretot, volia dir fang, pols, fam i fred". "Mai puc evitar el record de les crostes d'excrements que cobrien les vores dels rostolls". "Situats en els cims com ens trobàvem, hauríem constituït uns blancs deliciosos per a l'artilleria; però no n'hi havia". Res menys heroic. "Allà teníem l'enemic una mica més a prop, a uns tres-cents o quatre-cents metres, potser. La posició



Historias de un lugar. Silence (for John Cage), R.S., 2017

heroico. "El enemigo estaba allí un poco más cerca, a trescientos o cuatrocientos metros. La posición más cercana se hallaba enfrente mismo de la nuestra, con un nido de ametralladoras cuyas arpilleras eran una invitación a malgastar cartuchos. Los fascistas apenas se molestaban en disparar con fusil, pero enviaban implacables ráfagas de ametralladora contra todo el que se asomaba".

_____ Desde los vestigios de la Guerra Civil se ven las posiciones y las trincheras, también abandonadas, de una guerra más reciente, vivida con los heroicos cantos del progreso y que estalló dejando, como todas las guerras, desolación y víctimas. La batalla de la especulación inmobiliaria de 2008 tuvo uno de sus escenarios en El Saboyal de San Mateo de Gállego y adoptó el nombre de "La Dehesa".

_____ El geógrafo contempla pensativo los esqueletos de hormigón y los enormes carteles que disparaban eslóganes "Vivir en plena naturaleza a un paso de la ciudad". Mira también el fondo de los barrancos desventrados por las nuevas trincheras, las zanjas para los tubos que han de evacuar las aguas de la urbanización. En un medio semiárido, las infraestructuras de drenaje aceleran la escorrentía, el suelo se impermeabiliza, los barrancos se entierran y sobre ellos se diseñan lagos y céspedes verdes regados con aguas bombeadas.



Historias de un lugar. Backsteinskulptur, P.K., 2017

feixista més pròxima es trobava exactament davant nostre; hi havia un niu de metralladores, les espitlleres del qual constantment ens temptaven a malversar cartutxos. Els feixistes rarament es prenen la molèstia de disparar els fusells. Però, això sí, engegaven ràfegues de metralladora molt ben dirigides contra qualsevol que es deixés veure massa".

_____ Des dels vestigis de la Guerra Civil es veuen les posicions i les trinxeres, també abandonades, d'una guerra més recent, viscuda amb els heroics cants del progrés i que va esclatar deixant, com totes les guerres, desolació i víctimes. La batalla de l'especulació immobiliària de 2008 va tindre un dels seus escenaris a El Saboyal de San Mateo de Gállego i va adoptar el nom de "La Dehesa".

_____ El geògraf contempla pensatiu els esquelets de formigó i els enormes cartells que disparaven eslògans "Viure en plena naturalesa a un pas de la ciutat". Mira també el fons dels barrancos esventrats per les noves trinxeres, les rases per als tubs que han d'evacuar les aigües de la urbanització. En un medi semiàrid, les infraestructures de drenatge acceleren l'escolament, el sòl s'impermeabilitza, els barrancs s'enterren i sobre aquests es dissenyen llacs i gespes verdes regades amb aigües bombades. Una brutal metàfora de la

Una brutal metáfora de la incoherencia y del despilfarro. Es el paisaje sin identidad de las franquicias de la especulación.

_____ En las redes sociales todavía perduran los comentarios de aquellos que, embaucados, soñaban con las barbacoas y con encuentros en el área comercial junto a sus vecinos; que se quejaban por la aparición de las trincheras que retrasaría las obras y despreciaban cualquier vestigio cultural que se opusiera al "progreso"; que esperaban las grúas... que no llegaron. El estallido de la burbuja inmobiliaria les dejaría sin sus ahorros y abandonados. Para cientos de víctimas, los sueños del golf se convirtieron en la peor y más real pesadilla. Una profunda huella de aquella cruel guerra económica, de aquella monumental estafa, se llama "Las Dehesas", ocupa 200 hectáreas y está en San Mateo de Gállego. Y, cómo no, en el entorno de aquellas posiciones crecen los excrementos que acompañan a cualquier frente de guerra: los vertidos indiscriminados donde los restos de obra se mezclan con aportes de todo tipo: muebles viejos, ropas, colchones, inodoros... Un vertedero más del planeta Basura.

incoherència i del balaframent. És el paisatge sense identitat de les franquícies de l'especulació.

_____ En les xarxes socials encara perduren els comentaris d'aquells que, embaucats, somiaven amb les barbacoes i trobades en l'àrea comercial amb els seus veïns; que es queixaven per l'aparició de les trinxeres que retardaria les obres i menyspreaven qualsevol vestigi cultural que s'oposara al "progrés"; que esperaven les grues... que no hi van arribar. L'esclat de la bombolla immobiliària els deixaria sense els seus estalvis i abandonats. Per a centenars de víctimes, els somnis del golf es van convertir en el pitjor i més real malson. Una profunda empremta d'aquella cruel guerra econòmica, d'aquella monumental estafa, s'anomena "Las Dehesas", ocupa 200 hectàrees i està a San Mateo de Gállego. I, com no, a l'entorn d'aquelles posicions creixen els excrements que acompanyen qualsevol front de guerra: els abocaments indiscriminats on les restes d'obra es mesclen amb aportacions de tota mena: mobles vells, robes, matalassos, vàters... Un abocador més del planeta Fem.



RUINAS
DE
RUINAS

Marta Llorente

"La naturaleza, las cosas de nuestro trato y uso, son provisionalidades y caducidades, pero en tanto estamos aquí, son nuestra posesión y nuestra amistad, son cómplices de nuestra necesidad y nuestra libertad, lo mismo que fueron antes íntimas de nuestros antecesores".

(Rainer Maria Rilke, Carta a Witold Hulewicz, s.f.)

_____ Me ha sobresaltado de pronto una de las imágenes de la serie *Residuos: A-1106* (41.817511, -0.751783).

_____ Acababa de considerar una secuencia de fotografías que realicé hace años en la *acrópolis* de la antigua colonia griega de Selinunte, en Sicilia. Un lugar donde apenas se ha intervenido para reparar el desorden de esa catástrofe: enormes piedras caídas que creó un templo al derrumbarse. Siempre me detengo, en los yacimientos arqueológicos, ante ese tipo de espectáculos: cementerios de piedras, *ruinas de ruinas*. Piezas desaparejadas de edificios antiguos que nadie ha podido encajar en el tapiz, a menudo falso, de una reconstrucción. En Selinunte, esas piedras no están desparramadas por el suelo, como en los foros de Roma, sólo están ahí, tal y como cayeron: amontonadas. No habían sido catalogadas, nadie las amparaba, al menos la última vez que estuve allí. Objetos del pasado a los que no damos derecho pleno a ser historia. Pude escalar y sentarme en una de aquellas enormes piedras, casi a dos metros sobre el suelo. Creo que esos cúmulos de piedras, erosionadas como si hubieran emprendido el regreso a la tierra y buscaran fundirse en la materia de la que surgieron hace dos mil quinientos años, dicen verdades que aún me interesan. Dicen algo sobre cómo y porqué se destruyen las cosas que edificamos. Pero hablan también del pasado, incluso de los errores de un tiempo que nunca conoceremos vivamente. Hablan de su debilidad constructiva, más que de su fortaleza: han caído, se han derrumbado arrastrando las unas a las otras, en cascada. Se trata de tambores, sectores de columna, de peso desmesurado, que el esfuerzo levantó un día: una piedra sobre otra. Hay algunos capiteles, que repiten las formas del arte dórico: equino y ábaco. También se ven triglifos que formaron un friso. No quedan piedras ornamentadas, como las que solían estar esculpidas, metopas y frontones, pues debieron de ser ya llevadas al museo arqueológico, por su valor artesanal. Las piedras revelan los límites de una cultura técnica que no pudo dar mayor cohesión a esas columnas: a pesar de que debieron resistir siglos, algún movimiento sísmico precipitó su caída en un tiempo también olvidado. Algunas piedras mantienen las acanaladuras que recorrían en surcos verticales las columnas ya

RUÏNES
DE
RUÏNES

Marta Llorente

“La natura, les coses del nostre tracte quotidià i del nostre ús són, per cert, provisionals i caduques, però són, mentre som aquí a la terra, la nostra propietat i la nostra amistat; elles són consabedores de la nostra alegria i de la nostra misèria i ja foren les confidents dels nostres avantpassats”.

(Rainer Maria Rilke, Carta a Witold Hulewicz, s/d)

_____ M’ha sobresaltat de sobte una de les imatges de la sèrie *Residuos: A-1106* (41.817511, -0.751783).

_____ Acabava de considerar una seqüència de fotografies que vaig fer fa anys a l'*acròpolis* de l'antiga colònia grega de Selinunt, a Sicília. Un lloc on a penes s’ha intervingut per a reparar el desordre d’aquesta catàstrofe: enormes pedres caigudes que va crear un temple en esfondrar-se. Sempre em detinc, en els jaciments arqueològics, davant d’aquesta mena d’espectacles: cementeris de pedres, *ruïnes de ruïnes*. Peces desaparellades d’edificis antics que ningú ha pogut encaixar en el tapís, sovint fals, d’una reconstrucció. A Selinunt, aquestes pedres no estan escampades per terra, com en els fòrums de Roma, només són ací, tal com van caure: amuntegades. No havien sigut catalogades, ningú les emparava, almenys l’última vegada que hi vaig ser. Objectes del passat als quals no donem dret ple a ser història. Vaig poder escalar una d’aquelles enormes pedres i asseure’m a vora dos metres d’alçada. Crec que aquests cúmuls de pedres, erosionades com si hagueren emprés el retorn a la terra i buscaren fondre’s en la matèria de la qual van sorgir fa dos mil cinc-cents anys, diuen veritats que encara m’interessen. Diuen alguna cosa sobre com i per què es destrueixen les coses que edifiquem. Però parlen també del passat, fins i tot dels errors d’un temps que mai coneixerem vivament. Parlen de la seua feblesa constructiva, més que de la seua fortalesa: han caigut, s’han esfondrat arrossegant les unes a les altres, en cascada. Es tracta de tambors, sectors de columna, de pes desmesurat, que l’esforç va alçar un dia: una pedra sobre una altra. Hi ha alguns capitells, que repeteixen les formes de l’art dòric: equí i àbac. També s’hi veuen triglifs que van formar un fris. No queden pedres ornamentades, com les que solien estar esculpides, mètopes i frontons, perquè degueren ser ja portades al museu arqueològic, pel seu valor artesanal. Les pedres revelen els límits d’una cultura tècnica que no va poder donar major cohesió a aquestes columnes: a pesar que degueren resistir segles, algun moviment sísmic va precipitar-ne la caiguda en un temps també oblidat. Algunes pedres mantenen les canaletes que recorrien en solcs verticals les columnes ja erigides, donant esveltesa a un cos massa tosc i feixuc. Les interprete:



Resíduos. A-1106 (41.817511, -0.751783),
2018



Residuos. A-1106 (41.815044, -0.748961), 2018

erigidas, dando esbeltez a un cuerpo demasiado tosco y pesado. Las interpreto: transmiten la aspereza de las manos que las labraron, el esfuerzo desmesurado de su transporte desde la cantera, los andamios ya desaparecidos que sirvieron para decorarlas y policromarlas, las cuerdas y poleas a las que las sujetaron para alzarlas, parecen devolver las voces que acompañaban el trabajo y el esfuerzo. Sirvieron para erigir un templo cuya dedicación se desconoce, creaban espacio en su interior y lo irradiaban hacia el entorno, acompañaban rituales al aire libre que apenas han dejado huella. Son testigos de ciertos usos que no compartimos y que ya no debemos juzgar, porque pertenecen a una sociedad ya desaparecida.

_____ En Selinunte, el color de la piedra es uniforme, tiende a un tono dorado, como el de la tierra donde se levantaba la antigua ciudad. Los líquenes han ido dejando sobre su superficie otras notas cromáticas que añaden color a la aridez de Sicilia. La cantera de extracción está cerca, algunas piedras a medio tallar se ven todavía a su alrededor. Me pregunto si alguien que conoció esta arquitectura nueva habría podido imaginar esta escena de destrucción, a tantos siglos de distancia, entender la belleza que desprende aún derribada y hacer de esa belleza de lo caído una nueva imagen del arte. Estoy, en realidad, ante los desechos de una civilización muerta, lejana, idealizada por la historia,



Residuos. A-1106 (41.818080, -0.750515), 2018

transmeten l'aspror de les mans que les van afaïçonar, l'esforç desmesurat del seu transport des de la pedrera, les bastides ja desaparegudes que van servir per a decorar-les i policromar-les, les cordes i corrioles a les quals les van subjectar per a alçar-les, semblen retornar les veus que acompanyaven el treball i l'esforç. Van servir per a erigir un temple la dedicació del qual es desconeix, creaven espai en el seu interior i l'irradiaven cap a l'entorn, acompanyaven rituals a l'aire lliure que a penes han deixat petjada. Són testimonis de certs usos que no compartim i que ja no hem de jutjar, perquè pertanyen a una societat ja desapareguda.

_____ A Selinunt, el color de la pedra és uniforme, tendeix a un to daurat, com el de la terra on s'alçava l'antiga ciutat. Els líquens han anat deixant sobre la seua superfície altres notes cromàtiques que afegien color a l'aridesa de Sicília. La pedrera d'extracció és a prop, algunes pedres a mig tallar es veuen encara al seu voltant. Em pregunto si algú que va conèixer aquesta arquitectura nova hauria pogut imaginar aquesta escena de destrucció, a tants segles de distància, entendre la bellesa que desprèn encara derrocada i fer d'aquesta bellesa del caigut una nova imatge de l'art. Soc, en realitat, davant de les deixalles d'una civilització morta, llunyana, idealitzada per la història, que va utilitzar una força desmesurada per a construir un homenatge als seus déus. Ja tota



*Historias de un lugar. Perimeters/
Pavilions/Decoys, M.M., 2017*

que utilizó una fuerza desmesurada para construir un homenaje a sus dioses. Ya toda esa desmesura ha cesado, se ha apaciguado. ¿Porqué nuestro tiempo no ve aquí *residuos*, sino ruinas?

_____ La semejanza con las imágenes de Almalé y Bondía me ha sobresaltado. Quizá ha sido la fatiga que siento en este año difícil de 2020 lo que me ha hecho enlazar la imagen de *Residuos* con la de los templos derribados por terremotos y olvidados durante siglos. ¿Cuánto tiempo han estado allí, en silencio, las piedras de Selinunte? ¿Cuánto tiempo llevan aquí estos residuos que la imagen *A-1106 (41.817511, -0.751783)* recoge? ¿Es sólo el tiempo lo que marca la diferencia entre *las ruinas* y esta montaña de objetos extraños, apilados acaso por los artistas? La impresión ahora es más intensa, porque estos son *nuestros residuos*, desperdicios más que ruinas, pues nuestras cosas tienen ritmos de caducidad trepidantes. Nacen y decaen de un modo compulsivo. Ni siquiera envejecen. Es *el reloj de la basura*, como dice Chus Tudelilla. En la misma carta de Rilke que he citado, el poeta lamenta ya en los inicios del siglo XX el desprecio hacia las cosas que decreta el consumo: defiende el carácter familiar de los objetos de uso: "casi todas las cosas eran recipientes en que encontraban lo humano y en que ahorraban lo humano". Si lo humano reside en el afecto que depositamos en las cosas, lo que fabriquemos merece seguir creando lazos con nuestra vida, con nuestra memoria.

_____ Vivimos en una época de tiempos acelerados en la producción, en el uso y en el desecho. Si la producción no hubiera comprimido el tiempo, acaso las cosas habrían durado. Acortamos la vida útil de las cosas para no parar el ritmo de la producción. Creamos necesidades para estimular la producción de objetos y de materiales, porque hemos abusado de la artificialidad. Terminamos sin saber apenas nada del valor de la duración: una palabra que aprendimos leyendo a Bergson, para quien la duración era el acontecer lento y natural que crea huellas en la memoria. Hemos sacrificado la duración y, con ese sacrificio, la memoria se esfuma. ¿Cómo aprender de nuevo a hacer durar, al menos, lo que nos importa? Necesitamos aprender de nuevo a arraigar en los espacios y en las cosas. No sólo a liquidar mejor sus restos.

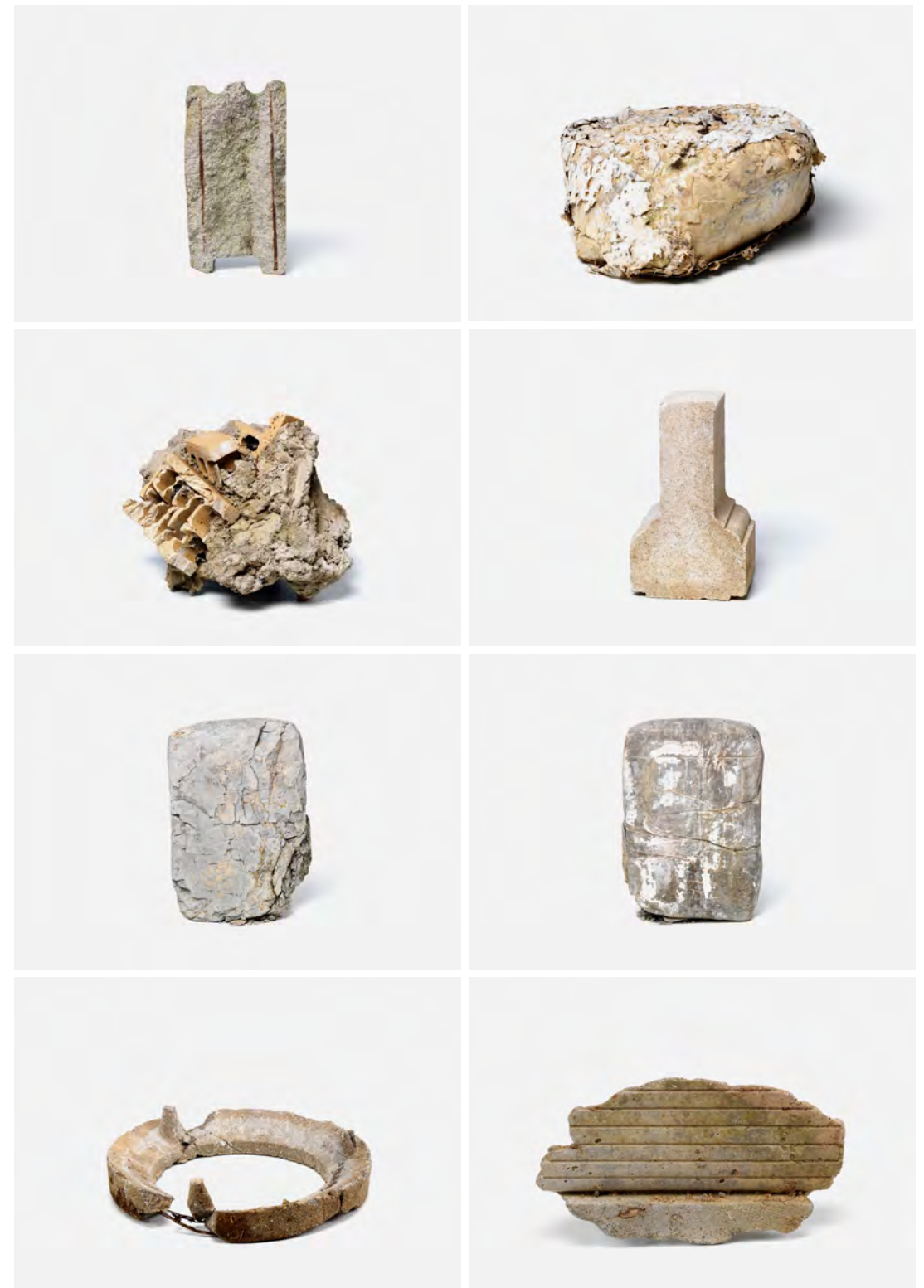
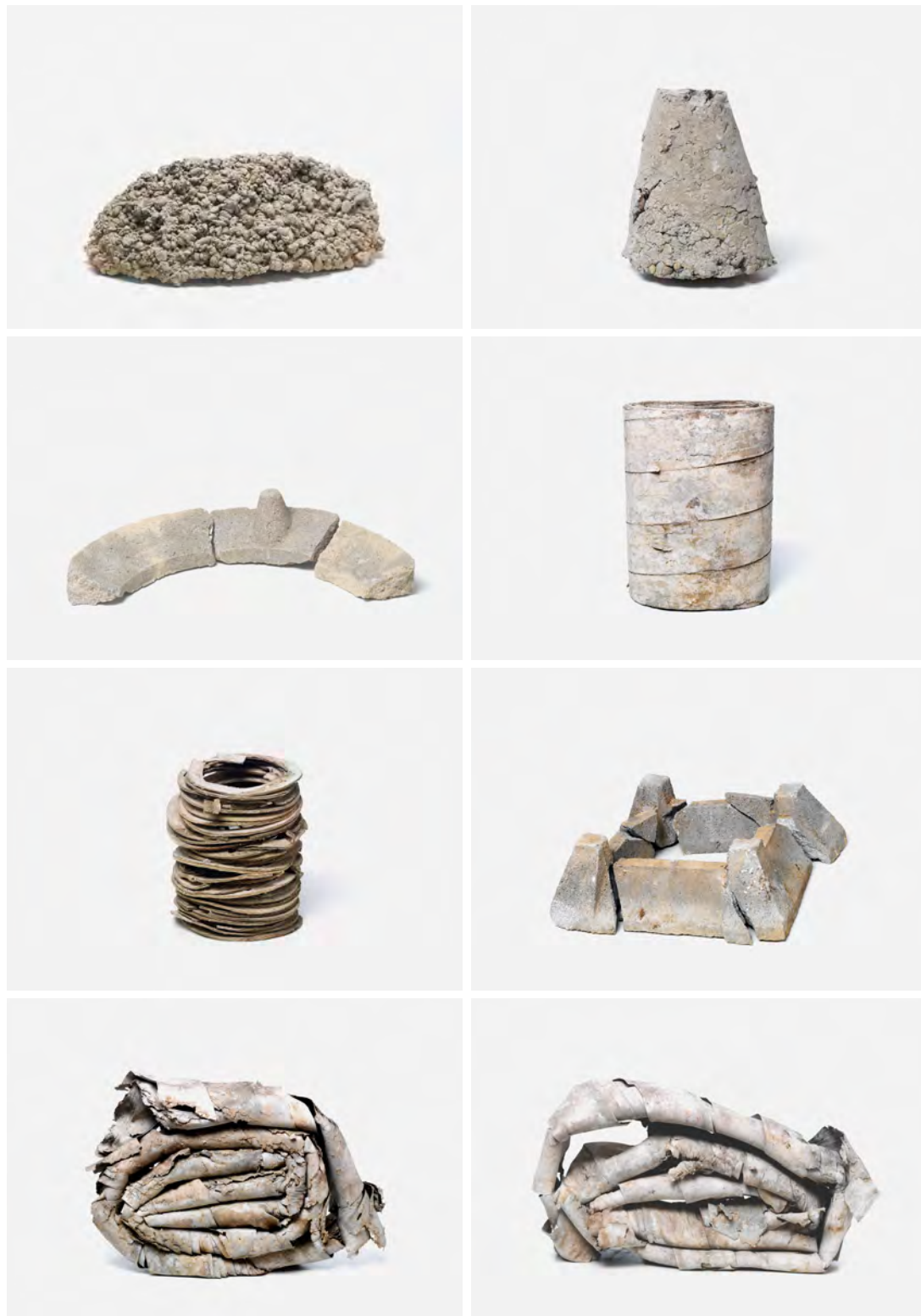
_____ Reconozco estas piezas que se amontonan en la imagen: son elocuentes. Parecen miembros de sillones rotos. Su material no es duro. Tal vez se pueda escalar esa montaña, pero me temo que no sea segura. Ni siquiera puede ya servir de asiento en mitad del campo. Sus piezas desarticuladas están sucias y sus materiales, artificiales, no volverán a la tierra, porque no pertenecen a ella. Se han producido en serie y debe de haber miles como ellas en las basuras del mundo. No hablan de las manos que fabrican, sino de procesos

aquesta desmesura ha cessat, s'ha apaivagat. Per què el nostre temps no veu ací *residus*, sinó ruïnes?

_____ La semblança amb les imatges d'Almalé i Bondía m'ha sobresaltat. Potser ha estat la fatiga que sent en aquest any difícil de 2020 el que m'ha fet enllaçar la imatge de *Residuos* amb la dels temples derrocats per terratrèmols i oblidats durant segles. Quant de temps han sigut allà, en silenci, les pedres de Selinunt? Quant de temps fa que són ací aquests residus que la imatge *A-1106 (41.817511, -0.751783)* recull? És només el temps que marca la diferència entre *les ruïnes* i aquesta muntanya d'objectes estranys, apilats potser pels artistes? La impressió ara és més intensa, perquè aquests són *els nostres residus*, rebutjos més que ruïnes, perquè les nostres coses tenen ritmes de caducitat trepidants. Naixen i decauen d'una manera compulsiva. Ni tan sols envelleixen. És *el rellotge del fem*, com diu Chus Tudelilla. En la mateixa carta de Rilke que he citat, el poeta lamenta ja als inicis del segle xx el menyspreu envers les coses que decreta el consum: defensa el caràcter familiar dels objectes d'ús: "gairebé totes les coses eren recipients en què trobaven l'humà i en què estalviaven l'humà". Si l'humà resideix en l'afecte que depositem en les coses, el que fabriquem mereix continuar creant llaços amb la nostra vida, amb la nostra memòria.

_____ Vivim en una època de temps accelerats en la producció, en l'ús i en el rebuig. Si la producció no haguera comprimit el temps, potser les coses haurien durat. Escriptem la vida útil de les coses per a no parar el ritme de la producció. Creem necessitats per a estimular la producció d'objectes i de materials, perquè hem abusat de l'artificialitat. Acabem sense no saber gens del valor de la duració: una paraula que vam aprendre llegint Bergson, per a qui la duració era l'esdevindre lent i natural que crea empremtes en la memòria. Hem sacrificat la duració i, amb aquest sacrifici, la memòria s'esfuma. Com podem aprendre de nou a fer durar, almenys, el que ens importa? Necessitem aprendre de nou a arrelar en els espais i en les coses. No sols a liquidar-ne més bé les restes.

_____ Reconec aquestes peces que s'amunteguen en la imatge: són eloqüents. Semblen membres de butaques trencades. El seu material no és dur. Tal vegada es puga escalar aquesta muntanya, però tem que no siga segura. Ni tan sols pot ja servir de seient enmig del camp. Les seues peces desarticulades són brutes i els seus materials, artificials, no tornaran a la terra perquè no hi pertanyen. S'han produït en sèrie i deu haver-n'hi milers com aquestes en els fons del món. No parlen de les mans que fabriquen, sinó de processos que impliquen l'ús de màquines darrere de les quals s'oculta una altra forma d'esforç.



que implican el uso de máquinas detrás de las cuales se oculta otra forma de esfuerzo. Son restos de objetos usados, ya no son útiles. Tampoco son capaces de explicar su sistema de ensamblaje, no pueden enseñar a hacer nada. No debería haberme detenido tanto tiempo en esta imagen, cada minuto que pasa perturba más mi pensamiento. La semejanza con las piedras de la acrópolis me sobresalta aún, pero no me cautiva seguir considerándola. Entre esas imágenes se abre ahora un abismo de tiempo y significado.

_____ La basura tiene leyes y vertederos asignados, pero estos restos se han escapado de su control. Los residuos que no tienen casa visible invaden lugares que no parecen importarnos. Quizá ya no los vemos, pero jalonan los caminos del mundo, las carreteras, los descampados, las periferias. Otras fotografías de la serie muestran objetos que proceden de embalajes industriales que no han sido retirados. Hay una parte demasiado grande de embalajes en los residuos que cada día generamos también en casa. Desechamos las cosas viejas y pagamos por las antiguas. Alguien pagaría quizá por estos *residuos*. El mercado siempre está dispuesto. Pero nadie los recicla por el coste que tiene ese proceso. Es cuestión de dinero. Me aparto de esos restos.

_____ Me enfrento por fin a las imágenes de *Historias de un lugar*, una serie de desoladas secuencias de un proyecto de arquitectura que nunca fue acabado. Entiendo que esas imágenes me tocan de cerca, soy arquitecta y soy artesana, aprendí a valorar la construcción y crearla necesaria. Vuelvo a sentir la fuerza de los templos derruidos de Selinunte a mi espalda: aquí ni siquiera se trata de estructuras derrumbadas que un día dieron lugar a un edificio, se trata de piezas de una construcción interrumpida, que nunca llegó a formar un cobijo, un recinto sagrado o el abrigo de una casa. Esta estructura vacía crea otra forma de intemperie, más inhóspita que la que encontraríamos viviendo al raso, donde estaríamos bajo el cobijo del cielo y de las estrellas. Es más grave aún lo que crea esta presencia fantasma: el lugar, el territorio, se resiente y se ve transformado por su inutilidad. El esqueleto arquitectónico está en El Saboyal, en la cuenca del río Gállego. Quizá el lugar era hermoso, aunque fuera árido. Con *el espíritu del lugar* nunca tienen piedad los restos de un naufragio de la arquitectura: es un fracaso social y ambiental. Uno más de los muchos que han ido sembrando el suelo de este país. Muchas arquitecturas murieron antes de colocar la bandera en la cubierta, un momento que se celebra en las obras con una pequeña fiesta. Una costumbre tan antigua como la de enterrar objetos, monedas y periódicos en los cimientos, para que la arquitectura germine sobre algo que cuidadosamente se le ha entregado, y algún día pueda decir cual fue su tiempo. Hay tesoros, mensajes y oraciones bajo las moles edificadas de todos los tiempos. Algunos edificios abandonados, tan frecuentes a partir

Són restes d'objectes usats, ja no són útils. Tampoc són capaços d'explicar el seu sistema d'assemblatge, no poden ensenyar a fer res. No hauria d'haver-me detingut tant de temps en aquesta imatge, cada minut que passa pertorba més el meu pensament. La semblança amb les pedres de l'acròpolis em sobresalta encara, però no em captiva continuar considerant-la. Entre aquestes imatges s'obri ara un abisme de temps i significat.

_____ El fem té lleis i abocadors assignats, però aquestes restes s'han escapat del seu control. Els residus que no tenen casa visible envaeixen llocs que no semblen importar-nos. Potser ja no els veiem, però omplim els camins del món, les carreteres, els descampats, les perifèries. Altres fotografies de la sèrie mostren objectes que procedeixen d'embalatges industrials que no han sigut retirats. Hi ha una part massa gran d'embalatges en els residus que cada dia generem també a casa. Rebutgem les coses velles i paguem per les antigues. Algú pagaria potser per aquests *residus*. El mercat sempre hi està disposat. Però ningú els recicla pel cost que té aquest procés. És qüestió de diners. M'aparte d'aquestes restes.

_____ M'enfronte per fi a les imatges *d'Historias de un lugar*, una sèrie de desolades seqüències d'un projecte d'arquitectura que mai va ser acabat. Entenc que aquestes imatges em toquen de prop, soc arquitecta i soc artesana, vaig aprendre a valorar la construcció i creure-la necessària. Torne a sentir la força dels temples derruïts de Selinunt a les espatlles: ací ni tan sols es tracta d'estructures esfondrades que un dia van donar lloc a un edifici, es tracta de peces d'una construcció interrompuda, que mai va arribar a formar un recer, un recinte sagrat o l'abric d'una casa. Aquesta estructura buida crea una altra forma d'intempèrie, més inhòspita que la que trobaríem vivint al ras, on estaríem a recer del cel i de les estrelles. És més greu encara el que crea aquesta presència fantasma: el lloc, el territori, es ressent i es veu transformat per la seua inutilitat. L'esquelet arquitectònic es troba a El Saboyal, a la conca del riu Gállego. Potser el lloc era bell, encara que fora àrid. Amb *l'esperit del lloc* mai tenen pietat les restes d'un naufragi de l'arquitectura: és un fracàs social i ambiental. Un més dels molts que han anat sembrant el sòl d'aquest país. Moltes arquitectures van morir abans de col·locar la bandera a la coberta, un moment que se celebra en les obres amb una xicoteta festa. Un costum tan antic com la d'enterrar objectes, monedes i diaris en els fonaments, perquè l'arquitectura germine sobre alguna cosa que acuradament se li ha entregat, i algun dia pugui dir com va ser el seu temps. Hi ha tresors, missatges i oracions sota les moles edificades de tots els temps. Alguns edificis abandonats, tan freqüents a partir de la crisi de 2008, abans de ser ocupats han sigut saquejats. Se'ls havia dotat de xicotetes coses útils que ja estaven disposades, com ara aixetes, canonades, cables,



Historias de un lugar. Untitled, R.S., 2017

de la crisis de 2008, antes de ser ocupados han sido saqueados. Se les había dotado de pequeñas cosas útiles que ya estaban dispuestas, como grifos, cañerías, cables, enchufes, al menos estos objetos debieron ser reutilizados. Pero aquí no ha germinado nada y nada ha alcanzado otra aplicación. El material del esqueleto es hormigón: no será fácil desmontar sus elementos ensamblados sólidamente y, mucho menos, reutilizarlos. Se distinguen huellas de los encofrados sobre la unidad monolítica de este enrejado de líneas duras que informan de una ejecución visiblemente rápida, descuidada. El alma de acero de esta estructura a la intemperie terminará corroyéndose, pero su entereza se romperá en cientos de años. La estructura debió de ser calculada para resistir el movimiento sísmico: ningún terremoto lo abatirá. No habrá ruinas que sugieran unos usos clausurados, porque no han existido nunca. Este esqueleto no tiene memoria, será duradero de un modo estático, seguirá aquí, impasible. Siento añoranza de la belleza de *las ruinas de ruinas* de Selinunte. Aquí, lo único que crea interés y belleza son estas fotografías de Almalé y Bondía.

_____ Las fotografías han fosilizado este espectro. Le han dado una oportunidad en el campo misterioso del arte. Acaso gritan una denuncia, aunque sus términos sean serenos. Tratan de buscar alguna forma de armonía en este paisaje que de pronto se convierte en algo memorable: le dan una oportunidad. Es



Historias de un lugar. Sea Level, R.S., 2017

endolls, almenys aquests objectes havien d'haver sigut reutilitzats. Però ací no ha germinat res i res ha aconseguit una altra aplicació. El material de l'esquelet és formigó: no serà fàcil desmuntar els seus elements ensamblats sòlidament i, encara menys, reutilitzar-los. Es distingeixen petjades dels encofrats sobre la unitat monolítica d'aquest enreixat de línies dures que informen d'una execució visiblement ràpida, descurada. L'ànima d'acer d'aquesta estructura a la intempèrie acabarà corroint-se, però la seua entereza es trencarà en centenars d'anys. L'estructura hagué de ser calculada per a resistir el moviment sísmic: cap terratrèmol l'abatrà. No hi haurà ruïnes que suggerisquen uns usos clausurats, perquè no han existit mai. Aquest esquelet no té memòria, serà durador d'una manera estàtica, seguirà ací, impassible. Sent enyorança de la bellesa de *les ruïnes de ruïnes* de Selinunt. Ací, l'única cosa que crea interès i bellesa són aquestes fotografies d'Almalé i Bondía.

_____ Les fotografies han fossilitzat aquest espectre. Li han donat una oportunitat en el camp misteriós de l'art. Potser criden una denúncia, encara que els seus termes siguin serens. Tracten de buscar alguna forma d'harmonia en aquest paisatge que de sobte es converteix en una cosa memorable: li donen una oportunitat. És una paradoxa que hi haja bellesa en aquest enfrontament dur i despietat amb un fantasma. Observe la simetria, un do inútil de

una paradoja que haya belleza en este enfrentamiento duro y despiadado con un fantasma. Observo la simetría, un don inútil de la arquitectura clásica, y el detalle insólito de dos piezas probablemente prefabricadas, talladas en forma de cornisas, que se miran una a la otra sobre el vacío. Siento que esos datos contienen trazas de ironía. Los pórticos vistos unos sobre el fondo de otros me devuelven otra vez a Selinunte. En El Saboyal, uno de los pórticos enmarca el paisaje de un modo solemne. No hay que olvidar que la arquitectura es una forma de ordenar el mundo. Los ejes que conforman esta aparición no tienen relación con el paisaje, con la topografía. Tampoco guardan la posición relativa al curso solar y al movimiento de los astros, como los edificios antiguos. Supongo que ni siquiera proceden de una lógica territorial, aunque respondan a alguna decisión en el planeamiento que autorizó la construcción. La única relación con el lugar se la ha concedido ahora la fotografía. Un gesto del arte los reubica en ese sistema, en sintonía con nuestra mirada y con el mundo que enmarcan. A través del arte se ajustan a una tradición sabia que pone en acuerdo las estructuras y el cosmos.

_____ Tendría que escapar de esta fascinación que provoca la congelación fotográfica, pero me resulta difícil. Cualquier discurso se paraliza ante estas imágenes. Hubiera podido pensar a fondo lo que representa el detritus, cuando se trata de los restos de una arquitectura inútil. Siempre ha existido esa capacidad por crear estructuras en el espacio, como se han creado objetos, muebles, cosas. Todo lo que hemos fabricado en arquitectura ha sido remodelado o arrasado, levantado y hundido, a golpes de necesidad y de imaginación. Deberíamos contener el peso de lo construido, porque la Tierra ya casi no lo resiste. Las artes materiales crean residuos y los hábitos humanos requieren la construcción de edificios que no son eternos. Las estructuras se hacen y deshacen, desaparecen para dar lugar a otras. Ciertos restos resultan privilegiados y son convertidos en objetos arqueológicos. Si conviene olvidarlos, lo hacemos sin prejuicios. Si conviene levantar simulacros y falsas ruinas, lo hacemos también. Se trata de que todo genere riqueza. La construcción actual es voraz con respecto al suelo, estimula las economías, e insiste en levantar sin cesar estructuras que resultan pronto obsoletas. Mientras una parte de la humanidad no tiene —y no podrá tener— casa. La arquitectura no tiene límites, es un objeto de mercado y consumo. Ante esto, no es difícil entender por qué no se destruyen estas ruinas contemporáneas: es caro desmontarlas. No nos importa que permanezcan en lugares que despreciamos. Por suerte, esta operación de arte que han realizado Almalé y Bondía transfiere, junto al dolor de una queja y un soplo de armonía, una conciencia clara de que no es posible seguir dañando así el entorno. Estas imágenes ayudan a soportar la violencia de los errores que la mayoría no hemos cometido, pero también alertan del hecho de que nos concierne igualmente tratar de evitarlos.

l'arquitectura clàssica, i el detall insòlit de dues peces probablement prefabricades, tallades en forma de cornises, que es miren l'una a l'altra sobre el buit. Sent que aquestes dades contenen traces d'ironia. Els pòrtics vistos uns sobre el fons d'altres em retornen una altra vegada a Selinunt. A El Saboyal, un dels pòrtics emmarca el paisatge d'una manera solemne. Cal no oblidar que l'arquitectura és una manera d'ordenar el món. Els eixos que conformen aquesta aparició no tenen relació amb el paisatge, amb la topografia. Tampoc guarden la posició relativa al curs solar i al moviment dels astres, com els edificis antics. Suppose que ni tan sols procedeixen d'una lògica territorial, encara que responguen a alguna decisió en el planejament que va autoritzar-ne la construcció. L'única relació amb el lloc els l'ha concedida ara la fotografia. Un gest de l'art els reubica en aquest sistema, en sintonia amb la nostra mirada i amb el món que emmarquen. A través de l'art s'ajusten a una tradició sàvia que posa en acord les estructures i el cosmos.

_____ Hauria d'escapar d'aquesta fascinació que provoca la congelació fotográfica, però em resulta difícil. Qualsevol discurs es paralitza davant d'aquestes imatges. Hauria pogut pensar a fons en el que representa el detritus, quan es tracta de les restes d'una arquitectura inútil. Sempre ha existit aquesta capacitat per crear estructures en l'espai, com s'han creat objectes, mobles, coses. Tot el que hem fabricat en arquitectura ha sigut remodelat o arrasat, alçat i afonat, a colps de necessitat i d'imaginació. Hauríem de continuar el pes del que s'ha construït, perquè la Terra ja quasi no el resisteix. Les arts materials creen residus i els hàbits humans requereixen la construcció d'edificis que no són eternos. Les estructures es fan i es desfan, desapareixen per a donar lloc a unes altres. Certes restes resulten privilegiades i són convertides en objectes arqueològics. Si convé oblidar-los, ho fem sense prejudicis. Si convé alçar simulacres i falses ruïnes, ho fem també. Es tracta que tot genere riquesa. La construcció actual és voraç respecte al sòl, estimula les economies, i insisteix a alçar sense parar estructures que resulten prompte obsoletes. Mentre una part de la humanitat no té —i no podrà tindre— casa. L'arquitectura no té límits, és un objecte de mercat i de consum. Davant d'això, no és difícil entendre perquè no es destrueixen aquestes ruïnes contemporànies: és car desmuntar-les. No ens importa que romanguen en llocs que menyspreem. Per sort, aquesta operació d'art que han realitzat Almalé i Bondía transfereix, juntament amb el dolor d'una queixa i un alé d'harmonia, una consciència clara que no és possible continuar danyant així l'entorn. Aquestes imatges ajuden a suportar la violència dels errors que la majoria no hem comés, però també alerten del fet que ens concerneix igualment tractar d'evitar-los.



LOS PAISAJES DEL AFUERA

Cristina Monge

_____ El paisaje entendido como la percepción, representación y construcción social del territorio, nos pone ante el espejo. Siguiendo a Joan Nogué (2006), el paisaje es la representación cultural que hacemos de esa realidad física que es el territorio. En la misma línea lo expresa el Convenio Europeo del Paisaje, que lo define como "cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos". Desde esta conceptualización, su análisis e interpretación se convierte en una especie de labor detectivesca. ¿Qué nos dicen esos paisajes de nosotros mismos? ¿Qué desvelan de nuestra forma de vida?

_____ Las imágenes de Almalé y Bondía remiten a una sociedad opulenta, consumista, presentista y descuidada. Sociedades opulentas sin límites a la hora de consumir recursos de cualquier tipo, cuya mera existencia los convierte en disponibles. Acotados los lugares sagrados —religiosos o laicos— a entornos perimetrados, todo lo que existe fuera de ahí es susceptible de ser consumido. El territorio también. Y dado que el futuro no existe, ¿qué necesidad hay de pensar en él? ¿Y qué sentido tiene siquiera plantearse su cuidado? En el extremo opuesto se sitúa la biomímesis, la imitación de los ciclos de la naturaleza, la eliminación de la idea de residuo para dar una vida nueva a cualquier materia. Hoy se comprueba, desde el lado contrario, que presentismo rima con consumismo, y por supuesto con desecho, como bien muestra la serie *Residuos*.

_____ La opulencia necesita cómplices y no ha tenido ningún problema en encontrarlos. Así lo ha entendido el mercado, que hizo del territorio uno de los mayores objetos de deseo y especulación; así lo ha facilitado la legislación, consagrando ese mantra según el cual todo suelo era construible —es decir, consumible— salvo que se demostrara lo contrario; así lo ha interpretado también buena parte de la sociedad, cómplice de una espiral especulativa hasta que todo estalló; y así podemos conocerlo hoy, en su cara más decrepita, como se comprueba en la serie *Historias de un lugar*.

_____ Los dos proyectos que componen *Terrenos baldíos. Comunicado urgente contra el despilfarro*, están recorridos de forma transversal por estas ideas de opulencia, consumismo, presentismo y descuido. Uno de los aspectos que tienen en común, y que subyace al conjunto de estos conceptos, es la necesidad de un afuera. El sociólogo alemán Stephan Lessenich (2019) ha acuñado para explicar y profundizar en esta idea la expresión "sociedad de la externalización". Desde un punto de vista macro, que es el que él desarrolla, "las sociedades ricas y altamente industrializadas de este mundo deslocalizan los efectos negativos de su actividad trasladándolos a países y personas en regiones del mundo más pobres y menos desarrolladas".

ELS PAISATGES DE L'ENFORA

Cristina Monge

_____ El paisatge entès com la percepció, representació i construcció social del territori, ens posa davant de l'espill. Seguint Joan Nogué (2006), el paisatge és la representació cultural que fem d'aquesta realitat física que és el territori. En la mateixa línia ho expressa el Conveni Europeu del Paisatge, que el defineix com "qualsevol part del territori tal com la percep la població, el caràcter de la qual siga el resultat de l'acció i la interacció de factors naturals i/o humans". Des d'aquesta conceptualització, la seua anàlisi i interpretació es converteix en una espècie de labor detectivesca. Què ens diuen aquests paisatges de nosaltres mateixos? Què revelen de la nostra forma de vida?

_____ Les imatges d'Almalé i Bondía remeten a una societat opulenta, consumista, presentista i descurada. Societats opulentes sense límits a l'hora de consumir recursos de qualsevol tipus, la mera existència dels quals els converteix en disponibles. Acotats els llocs sagrats —religiosos o laics— a entorns perimetrats, tot el que existeix fora d'ací és susceptible de ser consumit. El territori també. I atès que el futur no existeix, quina necessitat hi ha de pensar-hi? I quin sentit té si més no plantejar-se la seua cura? En l'extrem oposat se situa la biomímesis, la imitació dels cicles de la naturalesa, l'eliminació de la idea de residu per a donar una vida nova a qualsevol matèria. Hui es comprova, des del costat contrari, que presentisme rima amb consumisme, i per descomptat amb deixalla, com bé mostra la serie *Residuos*.

_____ L'opulència necessita còmplices i no ha tingut cap problema a trobar-los. Així ho ha entès el mercat, que va fer del territori un dels majors objectes de desig i especulació; així ho ha facilitat la legislació, consagrant aquest mantra segons el qual qualsevol sòl era construible —és a dir, consumible— llevat que es demostrara el contrari; així ho ha interpretat també bona part de la societat, còmplice d'una espiral especulativa fins que tot va esclatar; i així podem conèixer-ho hui, en la seua cara més decrepita, com es comprova en la sèrie *Historias de un lugar*.

_____ Els dos projectes que componen *Terrenos baldíos. Comunicado urgente contra el despilfarro*, estan recorreguts de manera transversal per aquestes idees d'opulència, consumisme, presentisme i descuit. Un dels aspectes que tenen en comú, i que subjau al conjunt d'aquests conceptes, és la necessitat d'un enfora. El sociòleg alemany Stephan Lessenich (2019) ha encunyat per a explicar i aprofundir en aquesta idea l'expressió "societat de l'externalització". Des d'un punt de vista macro, que és el que ell desenvolupa, "les societats riques i altament industrialitzades d'aquest món deslocalitzen els efectes negatius de la seua activitat traslladant-los a països i persones en regions del món més pobres i menys desenvolupades".



*Historias de un lugar. Igloo, M.M.,
2017*



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

_____ Apliquemos esto ahora a espacios más micro, más cercanos, y comprobaremos cómo opera la misma lógica: los territorios ricos y altamente industrializados —o terciarizados, como el centro de las ciudades, habría que añadir— deslocalizan los efectos negativos de su actividad trasladándolos a otros territorios y personas más pobres y menos desarrolladas. De esta manera surgen los vertederos, la exportación de basura tóxica, las selvas arrasadas, los ríos y mares envenenados o, a otra escala, los ruinosos restos abandonados de cualquier plan frustrado, sea una área industrial ya inservible de los cientos que se construyeron cuando ya no había industria, o una promoción inmobiliaria fracasada.

_____ Por territorios "menos desarrollados" entendemos igualmente las periferias de las ciudades, los alrededores de las conurbaciones, donde conviven basuras y chabolas, todo lo que la sociedad produce en forma de "desperdicio" y que necesita expulsar de su cotidianidad. Las sociedades opulentas precisan un afuera donde verter los desechos de forma que no contaminen su pulcro paisaje. El espacio que recoja estos residuos es sólo territorio baldío que no llega a paisaje, puesto que no forma parte del espacio de vida; es algo ajeno, un afuera. Estremece pensar que en ese



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

_____ Apliquem això ara a espais més micro, més pròxims, i comprovarem com opera la mateixa lògica: els territoris rics i altament industrialitzats —o terciaritzats, com el centre de les ciutats, caldria afegir— deslocalitzen els efectes negatius de la seua activitat traslladant-los a altres territoris i persones més pobres i menys desenvolupades. D'aquesta manera sorgeixen els abocadors, l'exportació de fem tòxic, les selves arrasades, els rius i mars enverinats o, a una altra escala, les ruïnes restes abandonades de qualsevol pla frustrat, siga una àrea industrial ja inservible dels centenars que es van construir quan ja no hi havia indústria, o una promoció immobiliària fracassada.

_____ Per territoris "menys desenvolupats" entenem igualment les perifèries de les ciutats, els voltants de les conurbacions, on conviuen fums i barraques, tot el que la societat produeix en forma "de deixalla" i que necessita expulsar de la seua quotidianitat. Les societats opulentes necessiten un fora on abocar les deixalles de manera que no contaminen el seu polit paisatge. L'espai que reculla aquests residus és només territori erm que no arriba a paisatge, ja que no forma part de l'espai de vida; és una cosa aliena, un enfora. Estremeix pensar que en

espacio hay cosas, pero también hay personas a las que apartamos de nuestra vista.

—— La idea de externalización no sólo nos habla de objetos. Puestos a expulsar, nada que no forme parte del relato que nos hemos contado debe permanecer a la vista. Ni la basura, ni los pobres, ni las personas mayores o con algún tipo de discapacidad —especialmente si es intelectual—, a los que externalizamos a vivir en residencias fuera de las ciudades, ajenos a un entorno social con la excusa de una supuesta mayor tranquilidad fuera de los espacios de vida de la mayoría.

—— Siguiendo con Lessenich, la externalización necesita estructuras, mecanismos y prácticas. Estructuras relacionadas con asimetrías de poder, "un entorno vital global que está estructurado por desigualdades recíprocamente relacionadas"; es decir, que se necesitan mutuamente pero de forma radicalmente distinta. La dependencia recíproca del centro y la periferia se ancla en relaciones de poder y desigualdad. Los residuos que nos muestran las imágenes de Almalé y Bondía son el testimonio de que unos territorios están al servicio de otros, dependen de ellos, de sus necesidades y antojos.

—— Estas estructuras necesitan mecanismos, un *modus operandi*. Entre ellos destaca la espiral de desigualdad provocada por la acumulación de ventajas en el lado ganador gracias a los problemas que se acumulan en el extremo dependiente. De la misma manera que los hombres han podido disponer de capital propio obtenido mediante trabajos "de producción" gracias a las tareas de "reproducción" asumidas por las mujeres, de la misma forma, los centros de la opulencia pueden serlo gracias a que otros se encargan de recoger lo que los primeros expulsan. No sólo eso, sino que en la medida en que un territorio está al servicio de otros, la dinámica de acumulación de oportunidades hará que cada vez lo esté más, profundizando las desigualdades y generando lo que Max Weber llamaba "cierre social", que en el campo socioeconómico era la apropiación de la plusvalía por parte de un determinado grupo social en detrimento del resto, y en el ámbito que nos ocupa supone la apropiación del valor, la riqueza, e incluso la categorización como paisaje de una parte del territorio en detrimento del resto, que se queda en territorio porque ni siquiera merece nuestra interpretación. Se trata, por tanto, de relaciones de explotación.

—— Para que esto se operative es necesario tener una praxis. Aquí Lessenich, de la mano de Bourdieu, acude a la idea de *habitus*, entendido como un sistema de actitudes, disposiciones o marcos de pensamiento y acción

aquest espai hi ha coses, però també hi ha persones que apartem de la nostra vista.

—— La idea d'externalització no només ens parla d'objectes. Posats a expulsar, res que no forme part del relat que ens hem contat ha d'estar a la vista. Ni el fem, ni els pobres, ni les persones majors o amb alguna mena de discapacitat —especialment si és intel·lectual—, les quals externalitzem a viure en residències fora de les ciutats, alienes a un entorn social amb l'excusa d'una suposada major tranquil·litat fora dels espais de vida de la majoria.

—— Seguint amb Lessenich, l'externalització necessita estructures, mecanismes i pràctiques. Estructures relacionades amb asimetries de poder, "un entorn vital global que està estructurat per desigualtats recíprocament relacionades"; és a dir, que es necessiten mútuament però de manera radicalment diferent. La dependència recíproca del centre i la perifèria s'ancora en relacions de poder i desigualtat. Els residus que ens mostren les imatges d'Almalé i Bondía són el testimoni que uns territoris estan al servei d'altres, en depenen, de les seues necessitats i antulls.

—— Aquestes estructures necessiten mecanismes, un *modus operandi*. Entre aquests destaca l'espiral de desigualtat provocada per l'acumulació d'avantatges en el costat guanyador gràcies als problemes que s'acumulen en l'extrem dependent. De la mateixa manera que els homes han pogut disposar de capital propi obtingut mitjançant treballs "de producció" gràcies a les tasques de "reproducció" assumides per les dones, de la mateixa manera, els centres de l'opulència poden ser-ho gràcies que uns altres s'encarreguen de recollir el que els primers expulsen. No sols això, sinó que en la mesura en què un territori està al servei d'altres, la dinàmica d'acumulació d'oportunitats farà que cada vegada ho estiga més, i aprofundirà les desigualtats i generarà el que Max Weber anomenava "tancament social", que en el camp socioeconòmic era l'apropriació de la plusvàlua per part d'un determinat grup social en detriment de la resta, i en l'àmbit que ens ocupa suposa l'apropriació del valor, la riquesa, i fins i tot la categorització com a paisatge d'una part del territori en detriment de la resta, que es queda en territori perquè ni tan sols mereix la nostra interpretació. Es tracta, per tant, de relacions d'explotació.

—— Perquè això s'operative és necessari tindre una praxi. Ací Lessenich, de la mà de Bourdieu, acudeix a la idea d'*habitus*, entès com un sistema d'actituds, disposicions o marcs de pensament i acció vinculats a



vinculados a la posición social de cada cual. La estructura "se mantiene concretamente gracias a un determinado *habitus* que los miembros de la sociedad de la externalización hacen ver como algo obvio y que determina su estilo de vida en la praxis cotidiana".

_____ En resumen, la sociedad de la externalización necesita de una estructura de poder, procedimientos de explotación y prácticas descritas desde la idea de *habitus*. Elementos todos que se pueden ver tanto en las imágenes de *Residuos* como en las que nos muestra *Historias de un lugar*. Si en las primeras se asocia de forma clara a la expulsión de aquellos desperdicios generados por el consumo del centro —de la ciudad media, de la ciudad grande, de la conurbación, o de la sociedad global—, lo que muestran las imágenes de *Historias de un lugar* no deja de ser también la historia de una expulsión, la de quienes osaron imitar un estatus mayor del que les correspondía y fueron por ello también expulsados de las ciudades. Decidieron abandonar el barrio, pero eran conscientes de que no podían ni siquiera soñar con ser invitados al centro. Por el camino, las múltiples burbujas que estallaron en 2008 arrasaron con sueños y anhelos, pero hubo algo que no pudieron eliminar: el daño sobre un territorio que lo convierte en un paisaje doloroso cuyas cicatrices son las de una sociedad que pensó que siempre habría un afuera.

El valor social del paisaje

_____ La pandemia que nos envuelve y todos los enormes desafíos que afrontamos nos emplazan a repensar de forma profunda y radical muchos de los paradigmas en los que la parte rica del planeta se había asentado.

_____ Fruto de esa reflexión, empieza a emerger con fuerza la idea de valor social, entendida como lo que un proyecto aporta al conjunto de la comunidad. El *Green Building Council* (2020) lo ha aplicado a los desarrollos urbanos y se pregunta "cómo puede un proyecto urbano potenciar los beneficios para la comunidad local, teniendo en cuenta los beneficios para los residentes, las empresas y otras partes interesadas".

_____ El mero hecho de plantear que los desarrollos urbanos, y todo lo que de ellos depende, periferias incluidas, puedan aportar valor al conjunto de la sociedad supone ya un cambio considerable en la percepción del territorio. Implica poner los recursos al servicio del conjunto de la comunidad y de la generación y mejora de capital social.

la posició social de cada u. L'estructura "es manté concretament gràcies a un determinat *habitus* que els membres de la societat de l'externalització fan veure com una cosa òbvia i que determina el seu estil de vida en la praxi quotidiana".

_____ En resum, la societat de l'externalització necessita una estructura de poder, procediments d'explotació i pràctiques descrites des de la idea d'*habitus*. Elements tots que es poden veure tant en les imatges de *Residuos* com en les que ens mostra *Historias de un lugar*. Si en les primeres s'associa de manera clara a l'expulsió d'aquelles deixalles generades pel consum del centre —de la ciutat mitjana, de la ciutat gran, de la conurbació, o de la societat global—, la que mostren les imatges d'*Historias de un lugar* no deixa de ser també la història d'una expulsió, la dels qui van gosar imitar un estatus més alt que els corresponia i van ser per això també expulsats de les ciutats. Van decidir abandonar el barri, però eren conscients que no podien ni tan sols somiar a ser convidats al centre. Pel camí, les múltiples bombolles que van esclatar l'any 2008 van arrasar somnis i anhels, però va haver-hi una cosa que no van poder eliminar: el mal sobre un territori que el converteix en un paisatge dolorós les cicatrius del qual són les d'una societat que va pensar que sempre hi hauria un enfora.

El valor social del paisatge

_____ La pandèmia que ens envolupa i tots els enormes desafiaments que afrontem ens emplacen a repensar de manera profunda i radical molts dels paradigmes en què la part rica del planeta s'havia assentat.

_____ Fruit d'aquesta reflexió, comença a emergir amb força la idea de valor social, entesa com allò que un projecte aporta al conjunt de la comunitat. El *Green Building Council* (2020) ho ha aplicat als desenvolupaments urbans i es pregunta "com pot un projecte urbà potenciar els beneficis per a la comunitat local, tenint en compte els beneficis per als residents, les empreses i altres parts interessades".

_____ El mer fet de plantejar que els desenvolupaments urbans, i tot el que en depén, perifèries incloses, puguin aportar valor al conjunt de la societat suposa ja un canvi considerable en la percepció del territori. Implica posar els recursos al servei del conjunt de la comunitat i de la generació i millora de capital social.



Historias de un lugar. Silence (for John Cage), R.S., 2017

_____ Supone, además, definir ese valor social incorporando diferentes variables relacionadas con la economía y la generación de empleo, la salud y el medio ambiente, la integración y cohesión social. Para ello es imprescindible la participación activa de todos los grupos de la comunidad, de forma que la propia concreción de la idea de valor social responda a las expectativas, inquietudes e intereses de la comunidad.

_____ Tratándose de algo vivo y dinámico, el valor social aportado por un proyecto debe medirse de forma continua, de manera que su evaluación le permita adaptar su desarrollo al de la comunidad.

_____ ¿Puede ser esta idea del valor social de los desarrollos urbanos la manera de evitar que unos territorios estén sometidos a otros? Quizá sea una oportunidad para ir extendiendo los límites del adentro hasta que sea capaz de incluir al conjunto de los afueras. Se trataría de romper el círculo vicioso de poder-explotación-*habitus* externalizadores construyendo un círculo virtuoso de poder compartido, relaciones simétricas y *habitus* incluyentes.

_____ Podría ocurrir también, en sentido contrario, que la sociedad de la externalización necesitara cada vez de más afueras, de más territorios sometidos



Historias de un lugar. Little Sparta, I.H.F., 2017

_____ Suposa, a més, definir aquest valor social incorporant diferents variables relacionades amb l'economia i la generació d'ocupació, la salut i el medi ambient, la integració i cohesió social. Per a això és imprescindible la participació activa de tots els grups de la comunitat, de manera que la mateixa concreció de la idea de valor social responga a les expectatives, inquietuds i interessos de la comunitat.

_____ Tractant-se d'una cosa viva i dinàmica, el valor social aportat per un projecte ha de mesurar-se de forma contínua, de manera que la seua avaluació permeti adaptar el seu desenvolupament al de la comunitat.

_____ Pot ser aquesta idea del valor social dels desenvolupaments urbans la manera d'evitar que uns territoris estiguen sotmesos a altres? Potser és una oportunitat per a anar estenent els límits de l'endins fins que siga capaç d'incloure al conjunt dels enforas. Es tractaria de trencar el cercle viciós de poder-explotació-*habitus* externalitzadors construint un cercle virtuós de poder compartit, relacions simètriques i *habitus* incloents.

_____ Podria ocórrer també, en sentit contrari, que la societat de l'externalització necessitara cada vegada de més enforas, de més territoris sotmesos

y desprovistos de su consideración de paisaje, de forma que los adentros fueran engullidos por montañas de todo aquello que hoy expulsamos de nuestra vista.

_____ Es conocida la tendencia aceleradamente creciente de consumo de recursos necesaria para mantener nuestro estilo de vida. Agua, petróleo, energía, minerales y hasta esas tierras raras gracias a las que disfrutamos de teléfonos superpoderosos, son consumidas de forma compulsiva para mantener la espiral de un crecimiento ajeno a cualquier idea de sostenibilidad. Exactamente lo mismo se puede decir del territorio, y por supuesto, del paisaje. En esta misma lógica, los afueras están llamados a crecer de forma paralela a nuestra ansiedad. ¿Hasta qué punto esto es posible sin comprometer esa forma de vida? No descartemos que la necesidad de cada vez más y mayores afueras acabe por engullir los propios epicentros. Una distopía más de las muchas a las que últimamente nos vamos acostumbrando.

_____ Estas constataciones no deben servir de excusa al fatalismo ni a la inacción. Más bien al contrario. Lo que *Terrenos baldíos. Comunicado urgente contra el despilfarro* sugiere, como se deduce del propio título, es un emplazamiento a la reflexión que lleve de forma inmediata a una acción transformadora. Conocimiento para la acción. Porque como sabemos, el futuro no está escrito. Lo construimos cada día. En palabras de Manuel Cruz, (2008): "El futuro no se predice, se produce". Es hora de decidir: o incluimos los afueras, o nos arriesgamos a que nos devoren.

i desproveïts de la seua consideració de paisatge, de manera que els endins foren engolits per muntanyes de tot allò que hui expulsem de la nostra vista.

_____ És coneguda la tendència acceleradament creixent de consum de recursos necessària per a mantindre el nostre estil de vida. Aigua, petroli, energia, minerals i fins aquestes terres estranyes gràcies a les quals gaudim de telèfons superpoderosos, són consumides de manera compulsiva per a mantindre l'espiral d'un creixement alié a qualsevol idea de sostenibilitat. Exactament el mateix es pot dir del territori, i per descomptat, del paisatge. En aquesta mateixa lògica, els afores estan cridats a créixer de manera paral·lela a la nostra ansietat. Fins a quin punt això és possible sense comprometre aquesta forma de vida? No descartem que la necessitat de cada vegada més i més grans enfores acabe per engolir els mateixos epicentres. Una distopia més de les moltes a què últimament ens estem acostumant.

_____ Aquestes constatacions no han de servir d'excusa al fatalisme ni a la inacció. Més aviat al contrari. El que *Terrenos baldíos. Comunicado urgente contra el despilfarro* suggereix, com es dedueix del mateix títol, és un emplaçament a la reflexió que porte de manera immediata a una acció transformadora. Coneixement per a l'acció. Perquè, com sabem, el futur no està escrit. El construïm cada dia. En paraules de Manuel Cruz, (2008): "El futur no es prediu, es produeix". És hora de decidir: o incloem els enfores, o ens arrisquem que ens devoren.



*Historias de un lugar. Ages of the World
(Die Erdzeitalter), A.K., 2017*

Relación de obras
Relació d'obres

Residuos

Serie *Residuos*, 2017-2018
Copias fotográficas con tintas de pigmento, siliconadas a metacrilato
Còpies fotogràfiques amb tintes de pigment, siliconades a metacrilat
125 x 167 cm. Ed. 1 + 1 P.A.
82,5 x 110 cm. Ed.: 3 + 1 P.A.

Serie *Objetos-mundo*, 2019-2020
Copias fotográficas con tintas de pigmento, siliconadas a metacrilato
Còpies fotogràfiques amb tintes de pigment, siliconades a metacrilat
30 x 40 cm. Ed.: 3 + 1 P.A.

Paisajes ocultos, 2020
Videoinstalación. 2 proyecciones 4K en loop con sonido
Videoinstal·lació. 2 projeccions 4K en bucle amb so
Duración / Duració: 4' 45". Ed.: 3

Historias de un lugar

Serie *Historias de un lugar*, 2017-2018
Copias fotográficas con tintas de pigmento, siliconadas a metacrilato
Còpies fotogràfiques amb tintes de pigment, siliconades a metacrilat
125 x 167 cm. Ed. 1 + 1 P.A.
82,5 x 110 cm. Ed.: 3 + 1 P.A.

Serie *Restos*, 2017-2018
Copias fotográficas con tintas de pigmento, siliconadas a metacrilato
Còpies fotogràfiques amb tintes de pigment, siliconades a metacrilat
37,8 x 53,4 cm. Ed.: 3 + 1 P.A.

Vestigio, 2007-2020
Polietileno de alta densidad
Polietilè d'alta densitat
583 x 114 x 24 cm. Instalación: medidas variables / Instal·lació: mesures variables

Biografía de un paisaje, 2020
2 Monitores. Vídeos 4K en loop con sonido
2 Monitors. Vídeos 4K en bucle amb so
Duración / Duració: 15'. Ed.: 3

Tiempo expandido, 2020
Videoinstalación. 3 proyecciones 4K en loop con sonido
Videoinstal·lació. 3 projeccions 4K en bucle amb so
Duración / Duració: 15'. Ed.: 3

English
translation

WASTELANDS. AN URGENT CONDEMNATION
OF SQUANDERING

Chus Tudelilla

_____ It was in early 1970 when the activist group known as *Comuna Antinacionalista Zamorana* (Anti-Nationalist Commune of Zamora; hereafter: *Comuna*), made up of an unknown number of young Spaniards who, since 1969, had been endlessly debating with Agustín García Calvo in the taverns and streets of Paris, presented itself with the publication of *Manifiesto de la Comuna Antinacionalista Zamorana* (Manifesto of the Anti-Nationalist Commune of Zamora). This publication was followed by another at the end of 1972, entitled *Comunicado urgente contra el despilfarro* (Urgent condemnation of squandering). Between the months of June and October, around twenty collaborators participated; however, its final drafting corresponded to, like all the writings of the *Comuna*, to the citizen of Zamora, García Calvo. In the prologue to the reissue of the *Comunicado* by the Pepitas de Calabaza,¹ Luis Andrés Bredlow maintains that one of the purposes of the document was to denounce the environmental disaster, an issue that occupied the official administrations as well as the first ecological protest movements of that era. According to Bredlow, many have denounced and analysed the new forms of misery typical of the welfare society, but very few with the clairvoyance and precision of the *Comuna*, who knew how to differentiate two notions: consumption on the one hand and squandering, the object of the urgent condemnation.

_____ "We use the term *squandering* intentionally because the other term, *consumption*, has become the imposed and fashionable one that alludes to the New Society's principles; the former term is darker and more misleading as the use of the verb *despilfarrar* (to squander, in Spanish) the important element is the grammatical object (in the sense: «goods are squandered»), whereas when using the verb *to consume* the grammatical subject has a prominent function («I consume» or «the inhabitants of Spain consume»); this construction can be construed as a Dative (in the sense: «consumption for me» or «for my consumption», or «for their own consumption»), which obviously cannot be done with the Spanish verb *despilfarrar* (to squander). And undue honour is given to the customers of our markets when they are referred to as consumers. Consumers are merely asked to be one tool (among many others) needed in facilitating that resources and goods be ultimately squandered, something apparently necessary at all levels today for the maintenance of this Order.

_____ And yet, this does not mean that the hypocritical attribution of subjectivity in the term of *consumer* is essential for the Individual to operate as a tool

of waste. But the process of depreciation of the Person that is included in the process of squandering or wastefulness (manifested eventually in the waste of the people themselves) is precisely based on the depreciation (and in a certain way, a cancellation) of the things and goods that their squandering demands". The *Comuna* made it clear that consumption is not "the consumption of the goods necessary for one's livelihood", while squandering entailed "consumption of unnecessary goods"; instead, the issue was understood as the *consumption of consumption*, which leads to garbage. "The last reality we are left with is garbage: "Throw everything away into the dustbin, as quickly as possible" has become the order that we currently receive and obey, thereby contributing to the pile of garbage amassed by the subjects of the world". To deal with the situation, there was only room for one possibility: to stop and think. In the fluid times of late modernity, thoroughly examined by Zygmunt Bauman,² the satisfaction of needs was no longer seen as the object of consumerism. The presence of that constant and insatiable desire became preeminent in all matters organised: in short, the crux of the matter is that there is nothing more out there than consumers devouring goods with a use-by-date.

_____ The year 2004 saw the publication of *Le Manifeste du Tiers-Paysage* (The Spanish translation appeared as *Manifiesto del Tercer Paisaje*) by Gilles Clément,³ the writer, botanist, gardener, and landscape architect. The work was translated into Spanish by the publishing house Editorial Gustavo Gili. The notion of *Third Landscape* addresses the residual spaces resulting from the abandonment of an activity because its exploitation is not profitable, because it is uncomfortable or impractical, because it amounts to creating unsafe places, always located on the margins, and without a future. In his *Manifiesto*, Clément proposes a series of phrases, inviting us to reformulate them in the interrogative: It entails instructing the spirit of non-action in the same way that the spirit of action is instilled in us. It means raising indecision to the political sphere, thereby bringing it into a state of equilibrium with power. This analysis considered the notion of limits as varying thicknesses and not as a stroke or a definitive line. To rehearse imprecision and depth as a form of representation of the *Third Landscape*; is in short, to elevate, to enthrone the unproductive to the political order.

_____ Faced with the collective rejection of the different managers of the territory, determined as they are in making these residual spaces disappear, the *Third Landscape* values them for their diversity and evolutionary dynamism. These spaces respond to Clément's greatest concern: protecting and conserving the biological wealth of those secondary landscapes.

_____ The residual spaces that Clément refers to are synonymous with vacant lots. Title of the current project by Almalé and Bondía that is activated with

the sub-heading "Comunicado urgente contra el despilfarro" (Urgent statement against waste), in obvious allusion to two manifestoes aimed at asking questions. A commitment that has guided the artists since they decided in 2002 to unite their career pathways to explore the mechanisms of perception that build the landscape, through photography and video. They have formulated works that conceptually and plastically address the task of "reinventing a landscape dramaturgy", attending to the efforts of Paul Virilio, where the real becomes present when it appears entangled in the imaginary, as occurs before the works of Almalé and Bondía. The advice of the Japanese photographer Tomoko Yoneda does not go unnoticed: "It is necessary to have the ability to see what is behind the scenes". Because, if we accept that with our eyes we take possession of the world, prior to any logical articulation of its representation, as Fernando de la Flor⁴ affirms, the first function of image hence is to confirm that relationship. The viewer becomes the receptive subject of all artistic action. In his essay *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*,⁵ (Observing the observer; Aesthetic theory and the spectator subject) Luis Puelles Romero distinguishes two types of spectator: the aesthetic subject, which is defined by its ability to formulate its own "judgment" and capable of being defended by other subjects with whom they agree or disagree, because they perceive the representation as a work of art; here aesthetics is reflectively projected, becoming an influential subject of artistic sensitivity. The spectator subject submits to the power of the artistic work, and becomes a vulnerable subject based on experience. Puelles Romero quotes Jean Starobinski's advice: let yourself be surprised and interrogated by the work. This opinion is shared by Georges Didi-Huberman: "What we see is not worth anything to our eyes, – indeed, does not live in our eyes – other than what concerns the object as it looks at us". With their works, Almalé and Bondía invite us to look at images that require us to make a stance, to respond to the multiple questions they pose. There is no landscape without the observer. However, Marc Augé,⁶ rightly points out that for landscape to exist, apart from the act of viewing, conscious perception, judgement, and description are required.

Submitting to the viewer

_____ *Paraíso transformado* (Transformed paradise) was the first joint project presented by Javier Almalé and Jesús Bondía, at Veruela Monastery in 2002. That paradise was not a garden, even though the images of their sculptures, photographs, installations, videos, and interventions in the landscape made a statement about belonging to that origin. Drops of the first rivers modelled in aluminium occupied the floors and walls of the exhibition halls; drops appeared as fertile renditions on the grassy patches in the photographs. The compositions augured drought in urban architecture; plastic

clouds descended from the ceilings like toys from almighty Jupiter, the great “cloud gatherer”.

_____ With interwoven branches and brambles, they inscribed three words in the dense forests: *acqua, limite, caos* (water, limit, chaos) The sound of the waves in the video *Landscape, dolimiti sea*, was in *Caos* the splashing of playful legs in the water. In 2004, the Cervantes Institute in Toulouse hosted the exhibition *Dúo: paisaje/dolor* (Duo: landscape/pain) derived from that *Paraíso transformado*, which ended with the exhibition at the Cartiera Papale in Ascoli Piceno, at the end of 2003. Photographs arranged in a diptych and two videos gave a succinct visual rendition of landscape comprehension. The brambles formed the word *dolor* (pain) or drew concentric circles that focused our gaze on the inhospitable nature of the forest. At times a simple diagonal, braided arrangement of branches and suspended between the trees offered a fleeting glimpse of the landscape. The photographs of the forests were related by using diptych formats and portrayed bare spaces of large, cavernous, and silent examples of urban architecture. The video *Paisaje/dolor* (Landscape/Pain) persevered with the idea of chaos as central to the natural process and made a statement on action and destruction. This process explored the possibility of transformation and was carried forth in the *Naturaleza muerta* (Still life) series; these were photographs of images built with blocks of compressed grass and pieces of vacuum-packed meat, such as the naked and reified bodies of the *Corpórea* sequence (2006-2007). That was a long time ago; a fundamental time in the continuous exploration of the mechanisms and procedural strategies that have determined the extraordinary coherence of a singular conceptual proposal.

_____ Beyond the reinvention of a landscape dramaturgy, so active in the series *In situ* (2010-2011), Almalé and Bondía's efforts were directed to define the position of the viewer, to whose desiring gaze they dedicated the series *Mirar al que mira* (Observing the observer) (2011) to emphasise the “constructed” character of the gaze, which they continued to investigate in the *Falso reconocimiento* (False recognition) project (2011). The artists, in their constant effort to understand our border-bound condition, had already expressed in their first joint project, their analysis and actions in forests to the landscape that marks the border between Spain and France in the first act of *Infranqueable* (Impassable) (2010). This continued, in a second act, in the barrier-like landscape located in the Sierra de Alcubierre, the scene of one of the French attacks during the Second Siege of the War of Independence and also part of the Aragonese front in the Spanish Civil War. The gaze of Orwell is described in his book *Homage to Catalonia*. With the crisp air free from the nauseating smell of war, “a mixture of excrement and rotting food”, the dry landscape of the Sierra de Alcubierre, without birds, is an example of what Gilles Clément

has described as a confine: stark edges that appear in the border between the waste and the explored territories, places which are good candidates to test lack of precision and depth.

Waste

_____ Territory is prior to any artistic construction, in such a way that, as John Brinckerhoff Jackson⁷ maintains, landscape is more a place than an image, a socially constructed place, always artificial, where nature is modified or transformed by human action, and always subject to sudden changes. For his part, the philosopher Alain Roger⁸ has explored for decades the hypothesis that there is no natural beauty: all landscapes are cultural inventions. The country, he points out, is the zero degree of the landscape and precedes its artealisation – a term that he takes from Montaigne – directly or indirectly. The artists are given the responsibility of remembering that art acts as a mediator between the country and the landscape. This understanding focuses the work of Almalé and Bondía, who in 2017 continued exploring border landscapes with the two projects that are now being presented: *Residuos* (Waste) and *Historias de un lugar* (Discourses of a place).

_____ Landscape scholars show their regret for the excessive trivialization of the term; the same happens with most of the notions related to the environment and sustainability. The *Comuna Antinacionalista Zamorana* had already warned us: According to Ignacio Español Echániz,⁹ the abuse of the idea of sustainable development in political speeches, in public debates and in advertising has resulted in the inability to promote a collective transformation that might revise the very foundations of our culture. But perhaps all is not lost. There is hope: we still have time to act. At least the scientist Hope Jahren¹⁰ sees the key to future survival in more sharing and less consumption. The change needs to be individual, not collective: a change our habits and lifestyle so that companies adapt; curb consumption. It is as much about what we produce and what ends up as waste. And in her words there is very much the echo of the aforementioned *Comunicado urgente contra el despilfarro*.

_____ The landscape is not alien to these reflections because it is the object of the voracious commodity-like consumption of territory, as Almalé and Bondía show in their works. To be a spectator is to look. The act of looking, says Mieke Bal,¹¹ it is inherently framed, that is, it frames, and it interprets: it is by nature, a cognitive and intellectual act which means that it influences the way we see and imagine possibilities. In the series *Residuos*, they insist on practicing a social theory of the visual according to various principles: The first one espouses that

what is seen embodies a complex relationship with what is not seen, according to Bal, and we as spectators are part of this construct.

_____ What do we see in the photographs of the *Residuos* series? Piles of wood, asphalt fabrics, protective netting, cardboard, remnants of sofas and refrigerator interiors, tubes and meshing, plastics... Piles perfectly classified according to materials and shapes, which refer to the reiteration of a unique statement: garbage. The sequence of photographs offers an imaginary horizon line, as if it were a huge panorama made by assembling fragmented visions with the purpose of representing the totality of a space. It happens, however, that this space is lacking in reference. It is just an indeterminate topology of places occupied by garbage. Joan Nogué¹² calls them landscapes of abandonment, landscapes of waste, which are scattered throughout the territory, undecided, residual, and forgotten, without value. They are there but without any sense of *being*, he says. We might ask ourselves that if they are deemed to be invisible because we do not look at them, they may run the risk, if they have not already done so, of losing the category of landscape. But Nogué insists on naming and qualifying them because they are places containing new elements to think about, imagine and question. He stresses that our gaze needs to be refreshed and recycled before these dissident landscapes, to read them in another way. And the first task is to rescue them from anonymity. This is what Almalé and Bondía do when they focus on abandoned places on the outskirts of cities that have become rubbish heaps. The artists organized and classified disseminated garbage and arranged the material in piles that formally refer to natural configurations – if it is still possible to use the term natural – of terrains and branches we may find in certain places. There was no intention to recycle. According to Agustín Fernández Mallo¹³ the re-reading or reinterpretation of a previous work does not destroy it, but rather creates a bond to it, infiltrates it, thereby releasing another layer of meanings. In such a way that, he says, it oscillates between at least two points: the new meaning that is given to it through appropriation, and the residue that remains from the previous state and that must always exist as a constant in the process. Here we have double connotation of the word residue: testimonial because it informs us of something's origin; yet it is also creative, since without it, a new work would not have come into being. Almalé and Bondía were right when they decided to name their latest project *Residuos* (Waste) quite some time ago. *Residuos* provides a reference to each of the photographs together with the exact geographic location in a bid to order to restore to these places their lost identity. Leaving new meanings aside, rubbish heaps necessarily refer to the millions of tons of waste we generate. We need only look at the annual flow-chart of the garbage produced in Spain in just one year; it runs at a frighteningly unsustainable and impossible speed.

_____ What is it that we fail to see in these photographs? This was the question posed by José Ardillo in his book *Ensayos sobre la libertad en un planeta frágil*,¹⁴ the *Comunicado urgente contra el despilfarro* in which García Calvo, anticipating the sweetened and inoffensive language of management ecologists, cried out against the conventions of language use that compromises: the true ultimate reality is the garbage, throwing everything away. The wealth of the societies in which the capitalist mode of production dominates is presented as an immense accumulation of garbage, says José Luis Pardo in his article *Nunca fue tan hermosa la basura* (Garbage was never so beautiful).¹⁵ Garbage, he writes, is what has no place, what is not in its place and therefore, what must be transferred to where it can disappear as garbage, ought to be reactivated, recycled, extinguished: the material itself seeks another place to progress. However, as he points out, what has entered into crisis has been the utopia of a garbage-free world; modernity, emanating from a society of surplus, of waste, waste and of the immense accumulation of garbage, is also the society that dreamt complex waste recycling of waste, the total reuse of waste. To anything that is not in its place, the author proposes it be termed garbage-place; hence problem solved.

World-objects

_____ Depth is only born at the moment when the spectacle itself slowly turns its shadow towards the human being and begins to look back; this was Barthes' conclusion in his article *Le monde-objet* (1953)¹⁶ dedicated to Dutch still-life painting. It was in the Netherlands, as we know, where in the middle of the 17th century the term still-life, still life, was used to refer to paintings that a century later were called *still lifes*. In his apparent humility, Barthes observed the Dutch painters' fondness for brilliance, the most superficial quality of matter: few materials, we read, were in Amsterdam outside the sphere of merchandise, which determined the loss of essence and refuge. in attributes. In an age like the present one in which consumers are constantly produced, according to Bauman, the validity of the still life genre is linked to the stimulus it offers in approaching new discourses.

_____ According to Mieke Bal, things have a particular *visuality* that appeals to the social components that interact with them; this explains why Almalé and Bondía have introduced in their project *Residuos* a photographic sequence of small still lifes, made with objects collected in the garbage that they arrange with calm and careful precision on an indeterminate surface, near the place where they were found. They have been set up against a black background, forming piles, or they are stacked or placed alongside each other, in compositions attentive to enveloping rhythms, twists and arrangements. The materials before us, as occurs in landscape photography, organizes and classifies the sequence of the

still lifes, and finally determine the composition: ceramic remains, fragments of objects, casings, connectors and plugs of the most diverse range of appliances, glass in all shapes and sizes and plastic bottles.

_____ Pottery chunks pile up like rubble as if after a sinking; the mechanical parts and housings seem bent on configuring new impossible devices; and the glasses and bottles lose their Morandian balance, unable to hide their essential quality: resistance, a state that supposes the idea renouncing something, wrote Barthes¹⁷ in his article on plastics, in 1957. With this rescue operation of objects lacking value, and in a suspended state, traces of our memory remain. Almalé and Bondía put into operation the mechanism of real and symbolic production by violating the condition of the waste that, Fernández Mallo notes, forces things to remain sedentary, preventing all progress and temporal continuity. Furthermore, the careful staging investigates the potentiality of the poetics of the useless; it explodes in the viewer's gaze when one is standing in front of these images. Reflections are revealed in the almost alchemy-like depth of black, on a surface turned into a mirror. Mirrors have been fundamental in the visual dramaturgy that Almalé and Bondía have explored in their landscape photographs: looking into depth is the purpose that guides them as it reveals the map that is always in the mirror, in Gombrich's words. In front of the still lifes, entitled *Objetos-mundo* (World-objects), a fortunate term coined by Michel Serres, we are reminded of his advice when he urges us to understand that the world – which we have transformed and exploited –, understands, communicates and enjoys the same faculties that we thought only belonged to us. Almalé and Bondía recover world-objects, objects with the dimensions of the world that resist recycling, from the trash, carefully place them in a prominent place and photograph them for us to look at. And whoever looks must not be himself a stranger to the world who looks, wrote Merleau-Ponty. It is up to the viewer to look and in doing so, the shadow of the show, as Barthes wrote, turns towards the onlooker, and begins to look at him, at her.

Discourses of a place

_____ The natural space is the workshop of Almalé and Bondía where the staging that will reveal the landscape takes place. The images resulting from their actions unfold in space within an interrupted time interval; we detect the edges that mark the boundary between reality and fiction. We sense a limit always in tension, in which the project *Historias de un lugar* persists, coinciding in dates, and not by chance, with the *Residuos* project, to which we have referred.

_____ Georges Perec¹⁸ insists as we do with him: that there are no stable places, no immobile, intangible, untouched, and almost untouchable, immuta-

ble, and rooted places. That is why space becomes a question aimed at us, the viewers. We lack evidence, however. This is the space/setting for reflection of *Historias de un lugar* that Almalé and Bondía have geographically located. They have studied its morphology, its manifold transformations to document the site and demonstrate its unstable, mobile, mutable, and uprooted nature. Doubt imposes its presence in this space for the experimental open to action; the Project is attentive to the remains, the only references that focus the gaze on an exploited territory, abandoned, and out in the open, cracked by the wounds of what one day, not too long ago, was presented with a vocation for an open landscape.

_____ The territory where the action of showing the landscape was developed in the project *Historias de un lugar* is a delimited area of El Saboyal, in the Gállego river basin, belonging to the municipality of San Mateo de Gállego (Zaragoza), where it was planned the residential and sports macro-development: *Urbanización Las Dehesas de San Mateo*. The construction company/developer, "Martinsa-Fadesa S.A.", insisted on the "open landscape vocation" of the project, located in a dry area. Of that development initiative, only the layout of the general planning lines remains which allows the location to be pin pointed. The site is a victim of one of the worst management episodes of the territory that led to the bankruptcy and collapse of the company. Almalé and Bondía decided to immerse themselves in the place and analyse the remains, the scars, of an interrupted planning venture. When nothing stands in our way, Perec wrote,¹⁹ our gaze will go very far indeed. But if it comes across something, it will see nothing, only that object that has just been scanned: space is what limits our gaze, the object which intrudes in our field of vision: the obstacle.

_____ The obstacle is what allows Almalé and Bondía to see and then to submit for our vision the territory of El Saboyal. The site is occupied by remnants alien to the natural which halt our gaze; in doing so, strange, disturbing, and fascinating relationships are summoned. This has occurred with certain works carried out by artists who have worked in the natural space to reveal the landscape, thus dissecting the built character of the gaze. In this project, as occurred in *Residuos*, the remains are those that draw our attention, those that invite us to be spectators; and landscape is what we see.

_____ The geographer Francisco Pellicer travelled to the place to write his experience in this publication. Attentive to the characteristics of the land, he condemned its conversion into one more landfill on the planet Garbage. It all started in 1998 when a group of American investors moved to Aragon in search of land close to Zaragoza with residential development ideas in mind. The mayor of Gurrea de Gállego was eager to proceed with the Project but the Americans were not convinced; it encouraged him nonetheless to carry out the project in the

neighbouring municipality of Villanueva de Gállego with the support of Aragonese, Catalan and Basque businessmen. A successful motion of censure at the City Council paralyzed the initiative, only to be launched again in 2000 when part of the Aragonese businessmen proposed a change of location. The new location was San Mateo de Gállego, given the facilities offered by the City Council to carry out macro-development on the land known as El Saboyal, or Dehesa Boyal.

_____ The following year, the company “Los Jardines de San Mateo S.L.” sold the land and the rights to “Promociones Aragonesas San Mateo S.L.” based Madrid. In 2004, once General Plan of Urban Planning of San Mateo had been approved by the Provincial Commission for the Planning of the Territory of the Government of Aragon, its delimitation as residential area was established. A pre-agreement with the local City Council and the company, “Fadesa S.L.”, was drawn up. The land was to be offered to the latter company for purchase. In 2006 “Fadesa S.L.” started to advertise *Las Dehesas de San Mateo*, the commercial name of the housing development envisaging 3,000 homes. and the first sales began. In 2007, the Aragonese Institute for Environmental Management approved the environmental assessment report for the El Saboyal development, coinciding on the dates with the acquisition by the “Martinsa” company of 86% of the shares of “Fadesa S.L.” Twenty banking entities were involved in the operation. After the project was approved in July 2007, the construction of houses began and that of the golf course was approved. At the end of the year, the two companies merged, under the name “Martinsa-Fadesa S.A.”, which after seven months entered into bankruptcy proceedings. The works were paralyzed.

_____ The wounds on the ground are a reflection of those suffered by the buyers who entrusted part of their savings with the desire to change their lifestyle, far from the city, in the paradise proclaimed by advertising slogans: A paradise, near Zaragoza, just ten minutes away by car, with excellent communications, great amenities, and a great golf course. A place where you would be able to spend your leisure time or relieve boredom after taking some evening classes and get round to writing to The Three Wise Men, telling them what Hi-Fi you wanted for Christmas, for example. The bankruptcy of business, banking and institutional operations shattered the dreams and illusions of the consumers who had been won over by the development dream. And suddenly, everything vanished when they realized that paradises don't exist, they're only mirages.

_____ How to position yourself in front of these wounded and inhospitable lands of El Saboyal? How to read this vacant lot, without expectations? Pellicer from his geography background and with the scarce data that the biography of the place provides, tries to work it all out, relating to, almost clinging to, the formulation of Clément's *Third Landscape*, to conclude, in defeat, the absence of identity of a

territory turned into a product of speculation and waste, as Cristina Monge accurately reports in her article. It is not clear that the remains will become ruins; time is different and the characteristics of our garbage, despite lasting thousands of years and with all the aggressive effects, will erase the memory of our civilization. Marta Llorente felt safe when she climbed onto the piles of stones in a temple in the ancient Greek settlement of Selinunte, in Sicily; Is there the possibility perhaps of climbing the rubbish heaps that Almalé and Bondía photograph? But the visitor knows that it is not safe, and that he or she knows that the materials from the structures that contaminate El Saboyal will not last; there will be no ruins.

_____ Almalé and Bondía explore exhausted spaces that, through the artistic actions they carry out, endow them the category of landscape: garbage-landscapes in the series *Residuos*, and Landscapes of the Crisis, as Joan Nogué calls them in his text for this publication in the series *Historias de un lugar*.

_____ From home to work and from work, back home again. For some time now, the consumption model has varied, and the proliferation of online sales platforms and home service companies facilitate purchases of all kinds of products. The real estate market is also changing due to the Covid-19 pandemic: the interest of those who have to telecommute is focused on apartments that have a wide entrance, with at least two bathrooms and one more room to work from; or in homes located in residential developments close to the city that favour isolation, thereby offering greater chances of protection against contagion. Outside this market is the increasingly precarious living conditions of growing segments of the population. Will we witness a renewed construction revival? And if so, will the administrations take the necessary precautions to steer clear of the serious consequences of the 2008 economic crisis that unleashed enormous real estate speculation? A walk through El Saboyal should be mandatory. And if you don't have time, pay attention to the photographs of Almalé and Bondía; they will reveal precisely what has been intentionally hidden. You'll be invited to reflect on the idealization of nature, subjected to a progressive standardization that according to Francesc Muñoz,²⁰ leads to spatial indifferentism.

_____ Prior to any action, Almalé and Bondía have walked through the territory to understand it and propose new readings and the case of El Saboyal were especially complex. The aerial images locate the land occupied by the development project, the layout emerges on the ground. In the etymological root of Latin origin of the verb to trace, Itziar González²¹ recalls the idea of drawing as that mechanism that quiets movement, fixing it in the form of lines and strokes. *Tragh*: to drag towards oneself and move; the word comes from Old Irish *traig*: foot. Hence, he points out, that the action of drawing always suggests the possibility of leaving aside the visible line that the gaze is directed at; it enhances the

preceding role of the foot or of the hand to fix its action, plotted lines and free strokes in the world. I think of Richard Long or Hamish Fulton, and so many other artists linked to the experiences of Land art and Earthworks. At a certain point in time this connection emerged in the minds of Almalé and Bondía. It could have been when contemplating the aerial layout or perhaps walking through the huge cement structures lying on the ground; the spatial configurations thereof referred them to the works of certain artists, whose initials are cited in the titles of the photographs, along with the work that suggests the relationship, the links. We have here a type of anonymous and spontaneous Land art that, through its gazes, offers the viewer the possibility of endowing a story to a place without text, or at least to enable its reading as landscape.

_____ Àlex Nogué²² delved into recovered the question that Paul Virilio raised about whether Land art was the last avatar of an art inscribed in a specific place, before the total delocalization of art in virtual reality. There seems to be no doubt about the extraordinary capacity of the landscape to withstand everything, including the aggressive performances of certain American artists minimized by the mythification of Land art described by Javier Maderuelo²³. He points out that in Smithson's trips to the United States he was fascinated with the contemplation of the bleak artificial landscapes produced by the exploitation of mines and quarries, and in the slag heaps and industrial waste dumps. They both attracted and repelled him. As an artist, he did not regret the damage caused by industrial waste, nor did he support environmental claims, but he wanted to draw attention to this uncontrolled deterioration, leaving his mark on the territory through artistic actions carried out in places far from urban areas.

_____ In 1971 Donald Judd visited Marfa for the first time, where he settled in 1977. In the hangars of the old Fort D.A. Russell, a former military factory located in Marfa, on the desolate plains of West Texas, he found the perfect place for his project: uniting art, architecture and nature, which began in 1979 with the help of the Dia Art Foundation in New York. Until his death in 1993, Judd directed the art centre since its opening to the public in 1986. It has operated as a non-profit institution and has been financed with public funds. It has hosted, in addition to Judd's works, those of Chamberlain, Flavin, André, Long, Oldenburg... Today Marfa is a renowned art centre located in an arid territory saved from neglect.

_____ An interesting place in the present case and worthy of mention is the Insel Hombroich Sculpture Park in Neuss, by the Ertf river, near Dusseldorf. In 1982 the art collector Karl-Heinrich Müller bought the Hombroich estate and in 1994 the NATO rocket-launch station. Müller initially counted on the collaboration of Gotthard Graubner, collector, landscaper, painter, and person responsible for the arrangement of the works, and the sculptor Erwin Heerich. Over time, artists,

writers, and architects were united, eager to share an alternative museum project in which they could create with absolute freedom. Heerich is the creator of the eleven brick structures in which the works of different artists are arranged. The peculiarity of these pavilions is that they have no enclosures, no electric light, no surveillance system, or any orientation for the viewer. The only relevant thing, what really matters, is your experience with the works. An attitude that Puelles Romero²⁴ analysed: whoever goes onto the site, that's a person who has decided to participate in an aesthetic relationship and adopts a behaviour pattern driven by the will to let go. The spectator is a subject with the will to decide if he or she wants to be an object, and if so, may expose themselves as an object with the will to behave like a patient waiting to be seduced. The work of art, as previously pointed out by Gadamer, has its true being in the fact that it becomes an experience that modifies the one willing to experience it. This is precisely what motivates the project *Historias de un lugar* by Almalé and Bondía.

_____ Before the photographs of Almalé and Bondía, the viewer lacks any reference except for the titles that identify them and that, in most cases, seek to think about the landscape, as defined by Alicia Lindon²⁵ as an unfinished construction project, in a permanent phase of *being built*. Hence perhaps the special fondness that Almalé and Bondía feel for fragile and disturbing territories such as barrier landscapes that mark borders and limits, for the peripheries of cities turned into landfills, garbage landscapes, or for abandoned and vacant lands, residual-landscapes. Photography allows them to fix, immobilize, capture an instant of a spatial fragment, the narration of which is activated by the successive chain of images that, organized in series, attract the gaze of the viewer who positioned before them, encouraging them to activate all their senses. Your experience is what matters.

_____ The temporal and spatial cuts in the photographs expand the temporal flow in the accompanying videos. The intention here is to represent time, or rather, transience. We bear witness to the topographical veracity that places us before an action and a certain place. "How long is forever?", asks Alice. "Sometimes a second," replies Conejo Blanco (White Rabbit). Conceiving the world as a set of processes, argues Carlo Rovelli²⁶, is the best way to capture, understand and describe it, even if we appropriate the world by shattering it to pieces. What is usually is that we see the world and describe it, we then give it an order. But we know little about the complex relationship between what we see of the world and the world itself. We know that our gaze is myopic, he concludes.

1 Comuna Antinacionalista Zamorana, *Comunicado urgente contra el despilfarro*, Logroño: Pepitas de Calabaza, 2016. [Prologue by Luis Andrés Bredlow].
2 BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2009.

3 CLÉMENT, Gilles, *Manifiesto del Tercer Paisaje*, Barcelona: Gustavo Gili, 2018. Original work in French entitled: *Le Manifeste du Tiers-Paysage*; Editions Sujet/Objet; 2003.

4 FLOR, Fernando de la, *Giro visual*, Salamanca: Editorial Delirio, 2009.

5 PUELLES ROMERO, Luis, *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid: Abada, 2011.

6 AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona: Gedisa, 2003.

7 BRINCKERHOFF JACKSON, John, *Descubriendo el paisaje autóctono*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

8 ROGER, Alain, "Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos", in NOGUÉ, Joan (ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

9 ESPAÑOL ECHÁNIZ, Ignacio, "El paisaje como nuevo paradigma de sostenibilidad", in *Fabrikart*, 9, 2009-2010.

10 JAHREN, Hope, "Hay que preguntarse: ¿no estaré comprando demasiado?", in *El País*, 20 September 2020 [interviewed by Agathe Cortes].

11 BAL, Mieke, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid: Akal, 2016.

12 NOGUÉ, Joan, "Paisajes residuales", in Penelas, Seve (Commissioner), *Revolviendo en la basura. Residuos y reciclajes en el arte actual*, San Sebastián: Koldo Michelena Kulturunea y CDAN Centro de Arte and Naturaleza Fundación Beulas: 2009.

13 FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

14 ARDILLO, José, *Ensayos sobre libertad en un planeta frágil*. Alicante: Ediciones El Salmón, 2014.

15 PARDO, José Luis, "Nunca fue tan hermosa la basura" (Garbage was never so beautiful) in *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

16 BARTHES, Roland, "Le monde-objet", cited by Jarauta, Francisco, *El bodegón*, Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2000.

17 BARTHES, Roland, *Mitologías*, Salamanca: Siglo XXI, 2009.

18 PEREC, Georges, *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos, 2007.

19 *Ibidem*.

20 MUÑOZ, Francesc, "Paisajes ateritoriales, paisajes en huelga", in: NOGUÉ, Joan (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.

21 GONZÁLEZ, Itziar, "La percepción y el trazado del territorio latente", in NOGUE, Joan (ed.), *ibídem*.

22 NOGUÉ, Àlex, "El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje", in NOGUÉ, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

23 MADERUELO, Javier, "Earthworks-Land art: una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco", in *Arte y Naturaleza*, Actas I Curso, Huesca: Diputación de Huesca, 1995.

24 PUELLES ROMERO, Luis, *op. cit.*

25 LINDÓN, Alicia, "La construcción social de los paisajes invisibles del miedo", in NOGUÉ, Joan (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.

26 ROVELLI, Carlo, *El orden del tiempo*, Barcelona: Anagrama, 2018.

THE SOCIAL CONSTRUCTION OF LANDSCAPES OF ABANDONMENT

Joan Nogué

_____ Every landscape, as a cultural projection of a society in each space, is a social product. Landscapes are made up of places that embody the experience and aspirations of human beings, as well as their way of relating to the environment and seeing and understanding the world. That is why the landscape must be understood both as a physical reality and the representation that we culturally make of it as the external and visible physiognomy of a portion of the earth's surface and the individual and social perception that it generates. Landscape embraces a geographical tangible, yet its intangible interpretation remains. This chasm does not mean one is more important than the other, both occur simultaneously and at the same level. The landscape is, at the same time, the signifier and the signified, container and content, reality, and fiction.

_____ Reality and fiction are also present in the two excellent photographic projects by Almalé and Bondía that are presented in this exhibition: *Residuos* (Waste) and *Historias de un lugar* (Discourses of a place). In *Residuos* the two artists accumulate piles of rubbish found in nondescript places to later direct the lens of their cameras towards them. Not only are they capturing a concrete, physical, tangible place, but they are rebuilding and reinterpreting it through observation, something that, in turn, we will all do – and in an infinite number of ways – when we contemplate their photographs in this catalogue. And the same goes for *Historias de un lugar*, that extraordinary journey through one of the thousands of crisis-stricken landscapes found all over Spain.

_____ Thus, the "critical glance" on the landscape is extraordinarily complex and varied and is subject to all kinds of contradictions and paradoxes. Why do the photographs of Almalé and Bondía surprise us? Why do they still attract us despite the sensation of the existential anguish and utter loneliness embodied in them? Because they break away from the landscape pattern we are used to; because they question our idea of landscape, a social construct. We tend to scan the landscape for those aesthetic (and ethical) models that we have fixed onto our retina, or any imagery closely resembling them. And when this is not possible, when we don't see the landscapes we "want" to see, we simply disconnect. We look at them, but we do not see them. And when we see them, we do not perceive them; we do not look at them attentively. They become camou-flaged and invisible landscapes.

Indeed, although we may be oblivious to the fact, as we fail to see or look at them, the truth is that we move daily between *incognito* landscapes and hidden territories. We move between geographies invisible only in appearance. The geographies of invisibility mark our spatial-temporal coordinates, our existential spaces, to a greater degree than the Cartesian conception; this is reflected in the visible and mapped geographies typical of hegemonic territorial logic. And yet, there they are, in the stubborn setting of our daily lives. That is why the works by Almalé and Bondía are so relevant, as are the works of many other artists who discover the many and diverse “other geographies” and “other landscapes”. In the case that concerns us here, I would qualify them as “landscapes of abandonment”.

_____ In my opinion, a new category should be included in the landscape typologies typical of capitalist societies: landscapes of deterioration, waste, rejection... in short, landscapes of abandonment. The hegemonic production and consumption system in the contemporary world for decades has been generating garbage-spaces that make up, in turn a plethora of authentic garbage-landscapes, some of which, by the way, are recycled, reused, as we sometimes do with household waste.

_____ One of the most notable and least studied effects of the current processes of diffuse and dispersed *metropolitanization*, of the urban sprawl gobbling up all manner of territory is the emergence of an infinity of empty, unoccupied, apparently free spaces; spaces without any clear function. They appear as no-man's-land, territories without direction and without personality, stripped as they are of their original character, of their reason for being in a territory that has ceased to exist. They are indeterminate spaces, with imprecise limits, uncertain, expectant uses, sometimes hybrids between what they have ceased to be. Further still, the future of these landscapes is uncertain; it is not known if they will be strange places, places fit for exile but apt for contemplating, unmoved, the dynamic circuits of production and consumption. Alas, they have been separated from these circuits and perhaps some – not all – will one day return. They are garbage-landscapes, ruined landscapes.

_____ These landscapes of waste are increasingly hidden from our critical gaze. Urban cosmetic strategies have tended for years to hide garbage landscapes; an exception to this scenario is the landscape restoration project, usually reserved for landscapes with heritage value, recognized as such by the administration. This is not the case of the abandoned landscapes that I term “crisis landscapes”, alluding to the effects of the 2008 real estate crisis that Almalé and Bondía portray in *Historias de un lugar*.

_____ We will see in the future what will be the territorial and landscape impact of the economic crisis resulting from the Covid-19 pandemic. However, we know perfectly well the aftermath of the crisis that broke out just twelve years ago. Hundreds of residual landscapes were then generated as a result of the real estate hecatomb that was the culmination of years of uncontrolled urban development. If you tour Spain today with your eyes a little open (as Almalé and Bondía have done), you will easily come across the urban and architectural spoils of an economic crisis generated by a few and suffered by the vast majority of the population. Even today there are dozens of *urbanizaciones* (residential developments) with their wastelands and deserts criss-crossed by lifeless roads and unfinished streets. Yes, one might say, once completed, many of these developments tend to present an inhospitable appearance. There is no soul. In their current state of neglect and half-built, they convey to the observer a ghostly, shocking image. Spain currently offers thousands of settings for screenwriters, writers and citizens who want to explore first-hand how a place without a soul is created.

_____ Yes, they are places without a soul... but all things considered, they are still places. Perhaps overly influenced by the “no-place” concept of Marc Augé,¹ undoubtedly an attractive but somewhat misleading concept, we have assumed that non-places (and the remains of these property developments would qualify for this) are incapable of stimulating imaginaries and cultural representations. Yet that is not quite the case. The North American geographer of Chinese origin Yi-Fu Tuan,² who referred to “non-places” almost twenty years before Marc Augé, already warned us at the time of the risks inherent in an excessively morphological, visual and aesthetic conception of the said concept as did the founder of the American magazine *Landscape*, J.B. Jackson. Jackson considered that the sense of place of the average American does not depend so much on architecture or a specific physical and urban structure, but rather is based on the sense of time, on the recurrence of certain events that give continuity and security to a community. A perspective that largely connects with the proposals made by authors such as David Kolb,³ in the sense of understanding places as *places where we do something* rather than as *places where something is*. Furthermore, the sense of place may not only emanate from long-standing and stable relationships in a physical setting, but may also be acquired through mobile, transitory, and even ephemeral experiences. If so, the Canadian geographer Edward Relph⁴ would have been absolutely right when he argued, years ago, that locations remain, but places change.

_____ Furthermore, whether we like it or not, despite their undeniable seediness, the remains of these development sites are already part of our daily

landscape and are beginning to make a dent in our memory, in our collective imaginary. Somehow, these spaces have become, inadvertently, dissident spaces, places of transgression, because they have stalled halfway through a process. It is not known what they are or what they will be, should they ever become something. They are *incompiuti* landscapes, as our Italian colleagues say, also affected by the phenomenon. As incomplete landscapes, they do not fit into the current legislation or the official land use planning and, despite all this, they are landscapes that contain new elements that one could think about and imagine.

_____ In fact, they are like the negative of the notion of structuring of the territory, hence it does not make sense to intervene in them as we would with the rest of the territory. The destiny of these landscapes may hinge on experimenting with new uses and aesthetic canons, as new landscapes out of nowhere. Why not think about giving these obsolete, abandoned spaces an alternative use? Perhaps it should be a fleeting, versatile, variable use, which will hardly occur in the structured, planned, efficient and productive space that has engendered them in the form of unforeseen territorial externalities. We are invited to make a different “reading” of the present viewpoint of landscapes of abandonment: simple, mute, and passive spectators of the territorial and urban project; a broader comprehension of landscape is largely what the work of Almalé and Bondía proposes to us.

1

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa, 2009 (Original edition; 1993).

2

TUAN, Yi-Fu, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Prentice-Hall, 1974. TUAN, Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press and London: Edward Arnold's, 1977. NOGUÉ, Joan, *Yi-Fu Tuan. El arte de la geografía*, Barcelona: Icaria editorial, 2018.

3

KOLB, David, *Sprawling places*, Athens: University of Georgia Press, 2008.

4

RELPH, Edward, *Place and Placelessness*, London: Pion, 1976.

MARKS ON EARTH’S EPIDERMIS

Francisco Pellicer

_____ Sprawling between San Mateo de Gállego and Leciñena, from the thickets on the banks of the Gállego river to the plains of Monegros, the relief of the landscape rolls in smooth hillocks of dry brown and yellow blemishes. From the car the countryside appears to be muted and inexpressive. Speed reduces it to barcode lines of little interest. Suddenly, concrete skeletons jut into the horizon, imposing their squared geometry against the immense sky and undulating land. They are dead and hollow prosthetics that have left their teeth marks sunk into the land.

_____ The landscape doesn't exist if there is no one to see it. Each observer experiences distinct emotions depending upon their education, sensitivity, and intention. On these pages we see a geographer moving through the El Saboyal space in which the photographers Almalé and Bondía have developed their artistic project. The intention of the scientist is to investigate the place and calm the unease that the uncertainty of the landscape produces. The vision of the artists and of the geographer differ; although they may converge at some point, they are quite distinct.

_____ The geographer immediately identifies the phenomena but wants, needs, to know more. He stops, takes off his shoes and puts on his boots, to tread firmly. He walks slowly and takes in all details with the curiosity of a child, allowing enough time to uncover the identity of the place, its history, its lost memories, its tragedies. He leaves the path to head into the terrain razed by machines and ravaged by the movement of its earth.

_____ The previous landform was erased like a classroom blackboard, but some untouched hilltops can still be made out. In the overturned earth are sketched faint lines that, who knows, may mark streets in some future. The earth is criss-crossed by deep cuts with interrupted but nascent water infrastructures, giant scattered pipes poke through the surface. As one walks, there is a sense of being watched. The north-westerly wind whistles through the orderly geometrical buildings, a few trees have already begun to grow here. But the feeling is false. No one and nothing interrupt the walk apart from the odd frightened rabbit that startles with its sprint. There is a smell of classic dust, of cemetery dirt.

_____ The scientist sees what he knows; many sensory stimulants pass him by, unnoticed. He has selective vision, that which is proper to his profession,

with which he seeks out the features that will act as markers of legitimacy: the state of the soil, the rocks, the relief, the atmosphere and the climatic and meteorological processes, the vegetation, the fauna... the use of the land, the toponymy, the human infrastructures, the society, the economy, the environmental conditions.

_____ The geographer knows that the fingerprints of previous generations are imprinted on the epidermis of the earth, these are the signs he wishes to read. He asks after the nomenclature of the place. To find it he searches and finds the place name: Saboyar de San Mateo. A large, faded sign advertises “Dehesas de San Mateo Housing Estate”.

_____ A ‘saboyal’ or ‘dehesa boyal’ is where working animals were set loose whether they were oxen, horses, mules, or donkeys. The land was first deforested and then later over-grazed, leaving only a scraggy cover of small shrubs adapted to the dry environment. Many of the plant species developed strategies to preserve water in their small and sometimes furry leaves. They are almost always aromatic due to the essential oils they store as a strategy of retaining water. The mountain smells good. Thyme, gorse, some rosemary, hawthorns, and the occasional juniper cover the hillocks and slopes that were never cultivated. Chaparrals, saltwort or restharrow spring from the chalky soil. On the land that was cultivated it is mostly saltwort and santolinas (highly aromatic) that dominate but solanums and salicornia succulents populate the saltier zones. The vegetation changes again on the earth levelled for the housing estate. Here there is abundant broom and the yellow-flowered ragwort.

_____ The light is blinding and does not permit great definition because there are no shadows.

_____ Contemplating “Las Dehesas” makes the geographer uncomfortable and stirs his unease. What is this doing here? Why? Since when? What happened? What is the future of the place? While he ponders over these thoughts the scientist notices a deep excavation and delves into it to better read the cut in the terrain. In the lowest part, boulders, gravel, some layered strata of limestone and sand form a still solid wall. He detects some granite among the boulders. This little discovery confers a little calm; these are the same boulders he has seen in the riverbed of the Gállego River. Without doubt these are river terraces of the river Gállego and the granite is also from the heart of the Pyrenees, from the Panticosa Batholith. In the higher levels the sediments are gravel and angular boulders, limestone, and sand. Together they form light and earthy tones in which talc nodules and fragments of lime from

the nearby Alcubierre range are revealed. Their appearance leaves no room for doubt; these are colluvial materials that covered the ancient terrace. The geographer wants to know more about the geological history and descends the Pozas canyon to observe what the earth above sits upon. The substrate is fine lacustrine talcs from Miocene deposits. He is familiar with them from previous work.

_____ With these observations in hand, it is now necessary to know more about the age of the terrace. When did the Gállego River deposit this fluvial terrace? Between the relative height and the horizontal distance between El Saboyal and the actual riverbed: around 80 meters of height difference and almost 3,000 meters further to the east. These indicators allow him to deduce that this is an ancient terrace, probably formed during the Mid-Pleistocene. Back in the office he will cross-check this with studies done by other geographers and geologists who studied this phenomenon in the river Gállego (see geological map: *Mapa Geológico de España MAGNA, E. 1:50.000*; G. Benito, C. Sancho, J.L. Peña, M.J. Machado, E.J. Rhodes, 2010). Mystery solved. From a geomorphologic point of view, the flanks of El Saboyal are moulded on an ancient terrace of the Gállego River that formed the base for a glacis or ramp that descended from the base of the Alcubierre range. This all occurred, according to studies, in the Mid-and-Upper Pleistocene (between one million and less than 10,000 years before the present time) when the Gállego river carved its valley on the talcs of the lacustrine sediments of the headwaters of the Ebro (material dating from 30 million years). The Quaternary climate changes and the generalised sinking of the talcs marked the period of the development of more recent terraces. The base is the riverbed and the floodplains, the lower level of the terrace corresponds with the cultivated irrigated plain, a little higher up lies another terrace upon which the road runs. On a higher step, the level of the farm buildings, the terrace is more disfigured and finally, the highest and most ancient terrace merges with the flanks of El Saboyal. The Mascarada and Pozas canyons cut their channels through the ancient terraces. The infrequent waterflows from the mountain ranges and nearby aquifers flow through their muddy reedbeds.

_____ Ledges that look like shoulder pads adhere to the sides of the valley, jutting out a few meters above the more humid depths of the canyon and separated by an unstable escarpment. These are the vestiges of the debris accumulated at the time when the canyon carried more solid mass than water. Deforestation and the fracturing of the rolling hills above produced erosion and the loss of soil on the flanks. The accumulation of material in the valley bestowed its characteristic flat profile. Farmers contributed to the conservation of these vales or flat-bottomed valleys by constructing transverse

retaining walls to preserve the soil and to avoid the formation of depressions or mini canyons with unstable vertical walls. Carts loaded with the harvest tended to get stuck in the mud when crossing the soggy riverbed.

_____ As a result of this long sequence of geomorphic evolution, what was the ancient riverbed of the Gállego River in El Saboyal is now the most elevated zone in the area, reigning above a stepped system of terraces, vales, and dolines.

_____ The vast geological history of El Saboyal has only partially satisfied the curiosity of the geographer. He needs more answers. He ascends and positions himself on a promontory to better contemplate the landscape in its full scale. It is here that he discovers trenches like others he has seen in the environs of Zaragoza, associated with the Civil War. He verifies their existence on old aerial photographs. In the first photograph he has at hand (CSHE, 1927) there is no sign of them. Those from 1947, 1956 and onwards do show them. Fortunately, the main line of the trenches was not destroyed by the earthworks for the housing estate. Early drafts of the project intended to level everything but someone in the provincial town and country planning body known as *Comisión Provincial de Urbanismo* was alerted to the plan and the network of trenches, shelters and living spaces of the location were protected along with the relief of the terrain.

_____ The trenches are on the top of a ridge that is a residue of an ancient glacis descending from the Alcubierre range. The position allows a view of a wide panorama and arches over the town of San Mateo. The site is marked by an oval perimeter with the characteristic broken up undulations of these type of military constructions. The ditches excavated into the colluvial materials of boulders and lime have just the right dimensions to protect a man lying down. Lines of sack wall could have elevated the protection a little but, in any case, the narrowness of the trenches would not have permitted quick movements or a comfortable position. A ruined shelter can be seen on the flanks, large enough to have held a dozen soldiers. George Orwell's account of the trenches in Alcubierre, some kilometres higher up the range, comes to mind (Homage to Catalonia, 1938). "The scenery was stupendous, if you could forget that every mountain-top was occupied by troops and was therefore littered with tin cans and crusted with dung". Orwell evoked those early months of the war in which "Many of the troops opposite us on this part of the line were not Fascists at all, merely wretched conscripts who had been doing their military service at the time when war broke out and were only too anxious to escape", while "It seemed dreadful that the defenders of the Republic should be this mob of ragged children carrying worn-out rifles which they did not know how to use". The front had "the characteristic smell of war, in my experience,

a smell of excrement and decaying food". "War, to me, meant roaring projectiles and skipping shards of steel; above all it meant mud, lice, hunger, and cold". "I never think of my first two months at war without thinking of wintry stubble fields whose edges are crusted with dung". "Perched on the hill-tops as we were, we should have made lovely marks for artillery; but there was no artillery". It was anything but heroic. "Their nearest position was exactly opposite ours, with a machine-gun nest whose loopholes constantly tempted one to waste cartridges. The Fascists seldom bothered with rifle-shots but sent bursts of accurate machine-gun fire at anyone who exposed himself".

_____ From where the remnants of the Civil War lie you can see the positions and the trenches – also abandoned – of a more recent war, a war accompanied by heroic hymns to progress and which is leaving, as all wars do, desolation and victims in its wake. The 2008 battle of real estate speculation played out one of its scenes in El Saboyal de San Mateo de Gállego and adopted the name "La Dehesa".

_____ The geographer thoughtfully contemplates the cement skeletons and huge billboards spouting slogans such as "Live amidst nature just one step away from the city". He also looks towards the bottoms of the canyons gutted to give passage to new trenches, the ditches dug for pipes intended to evacuate waters from the housing estate. Drainage infrastructures accelerate runoff in a semi-arid environment, the earth becomes impermeable to water, the canyons silt up and lakes and green lawns watered by pumped water are laid out on top. It is a brutal metaphor for incoherence and wastage. It is a landscape without identity, property of speculation franchises.

_____ The comments of those who were fooled, who dreamed of barbecues and with meetups with their neighbours in the shopping centre, are still to be found on social networks. These same people who complained about the appearance of the trenches that set back the works and who disparaged any cultural relic that stood in the way of "progress" were also the people who waited for the cranes to come... that never arrived. The bursting of the real estate bubble would leave them without savings and forsaken. For hundreds of victims, their dreams of golf were converted into the worst and very real nightmare. The deep footprint of that cruel economic war, of that huge swindle, is called "Las Dehesas" and occupies 200 hectares in San Mateo de Gállego. And, of course, in the area surrounding the location grow the piles of excrement that accompany the frontlines of any war: the indiscriminate dumping of wastes in which construction off casts are mixed with all kinds of other products: old furniture, clothes, mattresses, toilets...One more rubbish dump on Planet Rubbish.

RUINS OF RUINS

Marta Llorente

“The nature of things, indeed all that we use on a daily basis, are provisional and come to an end, but whilst we are here, they are our possessions and form part our friendships, they are accomplices to our needs and our freedom, just as they were intimately connected to our predecessors”.

(Rainer Maria Rilke, letter a Witold Hulewicz, n.d.)

_____ One of the images from the series *Residuos A-1106* (41.817511, -0.751783) sprang to mind immediately.

_____ I had just been going over a sequence of photographs that I took many years ago in the *acropolis* of the ancient Greek settlement of Selinunte in Sicily. It is a place in which very few interventions have been carried out to repair the disorder of that catastrophe: huge fallen rocks created their own temple with their fall. I always pause, in archaeological sites, before these types of spectacles: cemeteries of rocks, *ruins of ruins*. Lonely pieces of ancient buildings that no one has been able to weave back into the tapestry, often false, of re-constructive works. In Selinunte these stones are not scattered across the ground as in the Roman Forum, they are simply there, the way they fell, heaped up. At least that was the case the last time I visited. They are objects from the past that we have not even granted the right to form a part of history. I was able to climb and sit on one of those enormous rocks, almost two meters above the ground. I believe that these piles of rocks, eroded as if they had begun their return to the earth and wished to merge back into the material they arose from two thousand five hundred years ago, tell some truths that are still of interest to me. They say something about how and why the things that we build are destroyed. They also speak of the past and of the errors committed in a time that we will never have experience of. They speak of their structural weakness more than of their strength: they have collapsed and dragged others down with them, in a cascade. We are talking about tambours, sections of columns, of disproportionate weight; of elements that were raised up one day in the past, one stone upon another. There are some capitals that repeat Doric art forms: echinus and abacus. You can also see triglyphs that form a frieze. No decorative stones are left because, as they were often sculpted and of great artisanal value, metopes and pediments, they would have

been taken off long ago to archaeological museums. The stones reveal the limits of a technical culture that was not able to grant greater cohesion to these columns: despite the fact that they lasted for centuries some seismic movement hastened their fall in a time that is also long forgotten. Some of the column stones conserve the channels cut vertically into them after they were assembled so as to confer a slenderer shape on bodies that were too heavy and rough-hewn. I interpret them: they transmit the coarseness of the hands that worked them, the inordinate force required for their transport from the quarry, the now-disappeared scaffolding that was necessary for their decoration and polychrome, the ropes and pulleys to which they were fastened so as to move them; the voices of those that accompanied the work and effort seem to echo around them. We don't know to whom the temple was dedicated, but these are the voices of those who helped to raise it, they created the interior spaces, lit up the surroundings and accompanied open air rituals that have hardly left a trace. They are the witnesses to customs we no longer share and which we should not judge because they belong to a long-vanished society.

_____ The colour of the stone in Selinunte is uniform and tends towards golden tones, like that of the earth upon which the ancient city was built. Over time lichens have left other chromatic notes on the surface, adding colour to the aridity of Sicily. The rock quarry is nearby, half-worked stones are still scattered around. I ask myself whether anyone who saw this when still new would have been able to imagine this scene of destruction, so many centuries in the future, and appreciate the beauty it still exudes and to envisage this fallen beauty as a renewed artistic image. I am, in fact, before the detritus of a long-dead civilisation idealised by history, a civilisation that used excessive force in rendering homage to its gods. And now that excess has ceased, it has been subdued. Why is it that in our times we do not see *residues* here, but instead see *ruins*?

_____ The affinity with Almalé and Bondía's images jolted me. Perhaps it is the fatigue I feel in this difficult 2020 that led me to link the image from *Residuos* (Waste) to that of temples brought down by earthquakes and forgotten for centuries. How long have the stones of Selinunte lain there, in silence? How long have the residues caught in image *A-1106* (41.817511, -0.751783) been there? Is time the only difference between the ruins and that heap of strange objects, perhaps piled up by the artists themselves? The impression nowadays is more intense because these are our residues, off-casts more than ruins; things of our times expire at a hectic pace. They are born and then decay in a compulsive manner. They do not even age. *It is the ticking clock of rubbish*, as Chus Tudelilla says. Rilke, in the same letter I previously quoted, lamented the disdain shown towards consumer items back at the start of the twentieth century. He defended the familiar character of objects of daily use: *almost all these things were recipients in which you discovered the human and in which humanity was stored up*. If the humanity

of objects resides in the affection that we bestow upon them then what we make deserves to continue to create links with our lives, our memories.

_____ We live in an era of accelerated production, of use and of throwing away. If production had not compressed time, things may still have lasted. We cut short the useful life of things, so as to not slow the pace of production. We create needs to stimulate the production of objects and materials because we have overly indulged in the artificial. We have ended up knowing hardly anything about the value of duration. We learned about it by reading Bergson, for whom duration comes about slowly and naturally, leaving its imprints upon memory. We have sacrificed duration per se, and, with this sacrifice, our memory is blurred. How can we learn to make at least those things that we value last? We need to re-learn, so as to root ourselves in spaces and in things rather than to liquidate their remains.

_____ I recognise those pieces piled up in the image: they are eloquent. They look like the legs of broken chairs. The material they are made of is not highly durable. It could be possible to climb that mound, but I am afraid that it is not safe to do so. Now it no longer serves even as a seat in the middle of the countryside. Their dis-jointed pieces are dirty, and their artificial materials will not return to the earth, they no longer belong to her. They have been mass-produced and there must be thousands just like them in dumps all over the world. They say nothing of the hands that made them but instead speak of processes that imply the use of machines. Behind those machines is hidden another type of effort. This is exemplified in the residues of used objects, they are no longer useful. Nor are they able to explain their assembly, they have nothing to teach us. I should not have spent so long on this image, each minute that passes only upsets my thoughts even more. The similitude they have to the stones of the acropolis still alarms me but pondering them has now lost its appeal. An abyss of time and meaning has opened between the images.

_____ Rubbish has its laws and its assigned rubbish tips, but these remains have escaped all control. Waste that doesn't end up in conspicuous places invades spaces where seemingly, we couldn't care less. Maybe we're unable to see it but nevertheless it lines the paths, roads, empty lots, and peripheries of cities all over the world. Other photos from the series show the discarded objects of industrial packaging. Far too much of the rubbish that is generated each day, even in our houses, is packaging. We throw out old things and pay for antiques. Maybe someone will pay for these *residues*. The market is always willing. But no-one will recycle them, the process is too costly. It is a question of money. I distance myself from these remains.

_____ I finally look at the images of *Historias de un lugar* (Discourses of a place), a series of desolate sequences of an architectural project that was never finished.

I appreciate that these images are close to the bone, I am both an architect and an artisan, I learned to value construction and believe it is needed. Once again I feel the force of the fallen temples of Selinunte besieging me metaphorically: this is not even a case of fallen structures that once made up a building, these are pieces of an interrupted construction that never got to the stage of forming shelter or a sacred space or even the porch of a house. This empty structure creates a different kind of exposure, it is more inhospitable than homelessness; at least the homeless have the shelter of sky and stars. What is created by this ghostly presence is something grimmer: the place and the land itself are resentful and transformed by its uselessness. The architectural skeleton is in El Saboyal, in the bed of the Gállego river. Perhaps the place was once beautiful, though arid. With *El espíritu del lugar* they have no mercy upon this carcass of a shipwreck of architecture. It is just one more in a long line of social and environmental failures that have seeded the earth of this country. Many architectural projects died before they hoisted their flags above their concrete top slabs; it is a moment that is celebrated on construction sites with a small party. A custom as old as other customs such as burying objects, coins, or newspapers in the foundations so that the architecture sprouts from something that was carefully submitted to it, so that one day it could speak of its times. There are treasures, messages and prayers interred under constructions from all ages. Some abandoned buildings, a frequent occurrence since the 2008 crash, were ransacked before they were occupied. They had been fitted with small useful things such as taps, pipes, cables, and power points. At least these objects were reused. Nothing, however, has resulted from this site and nothing has found another use. The material of the skeleton is concrete: it would not be easy to de-construct its solidly mounted elements. Even less likely is that they will be reused. You can make out the impressions of the form work on the monolithic unity of this network of hard lines. They communicate the visibly careless and rapid manner of the operations. The steel heart of this structure, exposed to the elements, will eventually corrode. It will take hundreds of years to break down entirely. The structure would have been designed to withstand seismic movements: no earthquake will bring it down. These will not be ruins that suggest any end purposes because there never were any. This skeleton has no memory, it will live on in a static frame, it will remain here, impassive. I feel nostalgia for the beauty of the *ruins of the ruins* of Selinunte. Here, the only thing that creates interest and beauty are Almalé and Bondía's photographs.

_____ The photographs have fossilised this spectre. They have offered it a stage in the mysterious field of art. Perhaps they act as an accusing scream, although their semblance is calm. They seek to identify some kind of harmony in this landscape, suddenly converted into something memorable. They give rise to an opportunity. It is a paradox that beauty exists in this hard and merciless confrontation with a ghost. I observe the symmetry, one of the useless gifts of classical

architecture, and the surprising detail of two, probably prefabricated pieces, cut in the shape of cornices. They face each other across the void. I feel that this detail contains traces of irony. The porticoes, one atop the base of others, remind me again of Selinunte. In El Saboyal, one of the porticoes forms a solemn frame for the landscape. It must be remembered that architecture is a way of organising the world. The axes of this phantom have no relationship with the landscape or the topography; nor do they make reference to the relative position of the sun's transit, as ancient buildings do. I suppose that there is a lack of territorial logic also, although it must respond to some planning decision made when the construction was authorised. The only relation it has with the place is that which the photographs have now conceded it. It is the artistic gesture that relocates it within this system, harmonised by our contemplation and with the world that we frame. It is through art, a wise tradition, that connections between structures are made and the cosmos, that it finds its place.

_____ I should try and free myself from the fascination induced by frozen images, but it turns out to be difficult for me. Any kind of discussion would be paralysed by these images. We should have been able to think deeply about what this detritus represents, the meaning of these remains of useless architecture. The capacity to create structures in space has always existed; objects, furniture and things have also been created. All the architecture that we have fabricated has been remodelled or razed to the ground, built, and then torn down, all at the command of our needs or our imagination. We should hold back the weight of what we construct because the Earth has almost reached the limit of what it can withstand. Material arts create waste and human habits demand the construction of buildings that are not eternal. Structures are made and unmade, they disappear only to be replaced by others. Some ruins are more privileged and are transformed into archaeological objects. If it is more convenient to forget them then we go ahead without a second thought. If it is convenient to build an architectural travesty or false ruins then we do that too. The point is to generate wealth. Current-day construction is voracious in terms of its use of land, it stimulates economies and insists upon constantly raising up structures that will soon be obsolete. All this goes on whilst one portion of humanity does not have – and will never be able to have – a home. Architecture itself has no limits, it is an object of the markets and of consumption. With this in mind it is not difficult to understand why these contemporary ruins are not destroyed: they are expensive to pull down. We don't mind that they stay where they are, in places that we have no respect for. Along with the pain of their grievance and touches of harmony Almalé and Bondía's artistic endeavour transmits a clear understanding that it is no longer possible to go on damaging the environment in this way. These images help us to not only bear the violent results of the errors that almost all of us have committed, but they also serve as a reminder of the fact that it is in our own interest to try to avoid them.

THE LANDSCAPES ON THE OUTSIDE

Cristina Monge

_____ To understand landscape as the perception, representation and social construct of a territory is to closely examine ourselves. Following on from Joan Nogué (2006), landscape is the cultural representation that we make of the physical reality that is territory. The European Landscape Convention, in this vein, defines it as "...any part of the land, as perceived by local people or visitors, which evolves through time as a result of being acted upon by natural forces and human beings". The analysis and interpretation of this concept of landscape is thus converted into a kind of detective work. What do these landscapes say about us? What do they reveal about our way of life?

_____ Almalé and Bondía's images invoke an opulent, consumer, and careless society, living mainly in the present, presentism. Opulent societies place no limits on their consumption of any type of resources; their mere existence renders them available for use. Once any sacred places have been delimited and secured, be they religious or secular, anything that lies outside of them is liable to be consumed. This includes territory. And given that the future does not exist then what reason is there to think about it? And what sense is there in proposing that it is to be cared for? On the opposite end of the scale is biomimetic design, the imitation of natural cycles, the elimination of the idea of residues so that new life can be granted to any material. This opposing position verifies that presentism equates to consumerism and of course also with waste; it is well depicted in *Residuos* (Waste) series.

_____ Opulence needs accomplices and it has had no trouble finding them. Territory, as understood by the market, is one of the main objects of desire and speculation: legislation has been its facilitator, conferring its blessing with the mantra that all land can be built upon – in other words, is consumable – until otherwise demonstrated. A large part of society, assuming the same interpretation, was an accomplice to that speculative spiral that expanded until it burst. We are able to see it today, when we look upon its most decrepit examples, and it is made clear in the series *Historias de un lugar* (Discourses of a place).

_____ These ideas of opulence, consumerism, presentism, and carelessness run right through the centre of the two projects that make up *Terrenos baldíos. Comunicado urgente contra el despilfarro* (Wastelands. An urgent condemnation of squandering). One aspect they have in common, and that underlies all of these concepts, is the need for an exterior, an outside dimension. The German sociologist Stephan Lessenich (2019) coined the term "Externalization Society"

to explain and examine this idea. He developed his critique from the macro perspective and goes on to say: "...the wealthy and highly industrialised societies of our world de-localize the negative effects of their activity, transferring them to regions of poorer and less developed countries or peoples".

_____ When we apply this to smaller and closer spaces using the micro perspective we can determine that the same logic also works at this scale. Wealthy and highly industrialised territories (plus territories relegated to a tertiary level, such as the centres of cities, which should be added to the definition) externalize the negative effects of their activity by transferring them to poorer and less developed peoples or territories. This is the origin of rubbish dumps, the export of toxic waste, razed forests and contaminated rivers and oceans. On a wider scale it explains the discarded ruins and residues of any aborted plan, whether it is an industrial zone that is longer viable or a failed real estate development.

_____ When we refer to "less developed" territories we understand that the term applies equally to the peripheries of the cities as to the surroundings of urban conurbations. These are places to which society casts off all that it produces in the form of "waste", where slums and rubbish exist side-by-side. Opulent societies need an exterior into which they can dump refuse in such a way that does not pollute their own clean landscapes. The space that collects this refuse is fallow land that is not considered landscape since it does not form a part of society's living space: it is separate, on the exterior. It causes a shudder to think that this space does not contain things, there is nothing; similarly, we also turn our gaze away from the people who live there too.

_____ The idea of externalization does not only refer to objects. Once we begin discarding things, anything that does not form a part of the discourse we have told ourselves, must be banished from our view. Neither rubbish, nor poor people, nor the elderly or those with some kind of disability – especially when it is intellectual – can remain. They are externalized to live in homes outside the cities, extraneous to our social context, with the excuse that they will live calmer lives outside of where the majority of us live.

_____ Following from Lessenich, externalisation requires structures, mechanisms, and practices. These structures are related to the asymmetries of power, "a vital global environment that is structured according to reciprocally-related inequalities"; simply put, they have mutual needs but in radically different ways. The reciprocal dependence of the centre and the periphery is anchored in relationships of power and inequality. The wastes that Almalé and Bondía show us

are witnesses to the fact that some territories exist to serve others that depend upon them to satisfy both their needs and their whims.

_____ These structures require mechanisms, a *modus operandi*. Among them is the spiral of inequality caused by the accumulation of advantages on the winning side thanks to the problems that accumulate on the side of the dependant or losing party. In the same way that men have been able to earn profits thanks to the "production" work that women's "reproduction" provides them with, centres of opulence can only attain their status because others assume the work of cleaning up what they discard. Not only that, the dynamics of accumulation of opportunities also mean that the greater the degree to which a territory is under service to another, the deeper the inequalities are. This generates what Max Weber called "social closure" which in the socio-economic domain is the appropriation of value on the part of a specific social group to the detriment of all others. In relation to the subject that currently concerns us, this supposes the appropriation of value, wealth and even the categorization of certain landscapes as a part of a territory to the detriment of others whose consideration never rises above territory because it does not even merit our interpretation. Hence, we are dealing with exploitative relationships.

_____ The implementation of this dynamic depends upon the existence of a praxis. It is here that Lessenich, along with Bourdieu, turn to the idea of *habitus*, understood as a system of attitudes, dispositions, or frames for thinking and action associated with the social position of each person. The structure "...is maintained specifically thanks to a certain *habitus* that the members of an externalization society make seem obvious and which determines the lifestyle of their daily praxis".

_____ In summary, an externalization society needs a structure of power, procedures for exploitation and delineated methods guided by the idea of the *habitus*. These are all elements that can be observed both in the images from *Residuos* as in those of *Historias de un lugar*. If the first images are clearly associated with the expulsion of wastes generated by consumption in the centre – in the medium-sized city, large city, conurbation or global society – then the images from *Historias de un lugar* are no less the story of an expulsion, that of people who dared to mimic a higher status than that which corresponded to them and for which they were also expelled from the cities. They decided to leave their neighbourhood, but they were conscious that they could not even dream of being invited into the centre. In the wake of the 2008 crash there was a bursting of multiple bubbles that swept away dreams and yearnings but there was one thing that was not eliminated: the damage to a territory now converted into a painful landscape with scars inflicted by a society that thought there would always be an exterior.

The social value of landscape

_____ We face huge challenges and the all-encompassing pandemic in which find ourselves makes us re-think, in a deep and radical manner, many of the paradigms that a large part of the more affluent of the world was established upon.

_____ As an outcome of this reflection, the idea of social value – understood as what a project can contribute to the whole of society – is beginning to emerge with force. The *Green Building Council* (2020) has applied it to urban developments and poses the question: “how can an urban project advance the benefits for the local community, keeping in mind benefits for the residents, businesses and other interested parties”.

_____ Simply positing that urban developments and all that depends upon them, including peripheries, could add value to the whole of society supposes a considerable change in how territory is perceived. It implies putting resources at the service of the whole of society as well as the generation and enhancement of social capital.

_____ It also supposes the definition of that social value, incorporating different variables related with the economy, health, the environment, integration, social cohesion, and the generation of employment. The active participation of all groups from within the community is essential; the exact definition of the idea of social value must respond to the expectations, concerns and interests of the community.

_____ Since it deals with something living and dynamic, the social value that a project contributes should be measured continuously and in a way in which its evaluation allows it to adapt its development to that of the community.

_____ Could this idea of the social value of urban developments be the way to avoid the subservience of some territories to others? It may represent an opportunity to extend the limits of what is considered interior space to the point that it is able to include the whole of the exterior. It aims to break the vicious circle of externalizing power-exploitation-*habitus* by constructing a virtuous cycle of shared power, symmetrical relationships, and inclusive *habitus*.

_____ The opposite could also occur. Externalization societies may need ever more exteriors, greater expanses of subjugated territory stripped of its consideration as landscape. The interior spaces may be gobbled up by mountains of what is currently blotted out and excluded from our sight.

_____ The accelerated and growing tendency to consume the resources necessary to maintain our lifestyles is well known. Water, petroleum, minerals, and even rare earth minerals allow us to enjoy the use of highly powerful telephones. They are consumed in a compulsive manner, maintaining a spiral of growth that is far beyond any idea of sustainability; exactly the same can be said of territory and, of course, of landscape. Following from this logic, the said exterior spaces are also being called upon and grow at the same rate as our anxiety. What point can this reach without compromising our lifestyle? We shouldn't dismiss the possibility that our need for greater and greater exterior space will end up absorbing, instead, our own epicentre. This is just one more of the many dystopian realities that we have grown accustomed to.

_____ Acknowledging these issues should not serve as an excuse for fatalism or inaction but should instead provoke an opposite reaction. *Terrenos baldíos. Comunicado urgente contra el despilfarro* as can be deduced from its very title, takes a clear position. It prompts us to reflection which implies transformative action. It links understanding with action. As we well know, the future has not yet been written. We build it every day. In the words of Manuel Cruz (2008) “The future is not predicted, it is produced”. It is time to decide: will we incorporate exterior spaces, or shall we risk that they devour us instead?

Créditos
Crédits

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE
MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor
Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President
Vicent Marzà i Ibáñez
Conseller d'Educació, Cultura i Esport

Vicepresidents
Joan Ribó Canut
Alcalde de València
Carlos Mazón Guixot
President de la Diputació Provincial d'Alacant
Amparo Marco Gual
Alcaldessa de Castelló de la Plana

Vocals
Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant
José Pascual Martí García
President de la Diputació Provincial de Castelló
Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial de València
Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià de Cultura
Mª Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i Patrimoni de
la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport i
Presidenta de la Comissió científico-artística

Gerent
José Luis Pérez Pont

Secretari
Eva Coscollà Grau
Sotssecretària de la Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS DE
LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció – Gerència
José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció
Susana Vilaplana Sanchis

Àrea Jurídica
Marta Pérez Soria

Coordinació d'Exposicions
Mª Vicenta Belenguer Dolz
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics
Eva Doménech López

Educació i Mediació
José Campos Alemany

Media i Xarxes
Carmen Valero Escribá

Administració
Nicolás S. Bugada Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava



FUNDACIÓN CAJA DE BURGOS

Presidente

Ginés Clemente Ortiz

Director General

Rafael Barbero Martín

Área de Cultura e Innovación Educativa

Óscar M. Martínez Sánchez

Director de Arte

Javier Del Campo San José

CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS

Directora Gerente

Cristina García

EXPOSICIÓN

Comisariado

Javier del Campo



GOBIERNO DE ARAGÓN

Presidente Gobierno de Aragón

Javier Lambán Montañés

Consejero de Educación, Cultura y Deporte

Felipe Faci Lázaro

Director General de Cultura

Víctor Lucea Ayala

Jefa de Servicio de difusión del patrimonio cultural, archivos, museos y bibliotecas

Laura Asín Martínez

IAACC PABLO SERRANO

Directora honorífica del IAACC Pablo Serrano

Susana Spadoni Márquez

Director del IAACC Pablo Serrano

Julio Ramón Sanz

EXPOSICIÓN

Comisariado

Chus Tudelilla Laguardia



EXPOSICIÓ CCCC

Organització / Organización
Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana

Centre del Carme Cultura Contemporània
Direcció / Dirección
José Luis Pérez Pont

Comissariat / Comisariado
Chus Tudelilla Laguardia

Coordinació de l'exposició / Coordinación de la exposición
M.ª Vicenta Belenguer Dolz

Producció fotogràfica / Producción fotográfica
Imagen Decor Servicios Gráficos, S.L.

Postproducció videos / Postproducción videos
WADStudio

Sincronització audiovisuals / Sincronización Audiovisuales
Vitelsa

Transport / Transporte
Art i Clar S.L.

Muntatge / Montaje
Quadre manipulación de obras de arte S.L.

Il·luminació / Iluminación
Dymotec

Disseny gràfic / Diseño gráfico
Lydia Girón Plaza

Producció retolació / Producción rotulación
Printime

Assegurança / Seguro
Helvetia

PUBLICACIÓ / PUBLICACIÓN

Textos
Marta Llorente Díaz
Cristina Monge Lasierra
Joan Nogué i Font
Francisco Pellicer Corellano
Chus Tudelilla Laguardia

Disseny i maquetació / Diseño y maquetación
Lydia Girón Plaza

Direcció editorial / Dirección editorial
Chus Tudelilla Laguardia

Coordinació editorial / Coordinación editorial
M.ª Vicenta Belenguer Dolz

Traducció al valencià / Traducción al valenciano
Servei d'Acreditació i Assessorament del Valencià
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

Traducció a l'anglès / Traducción al inglés
John Joseph Velez

Impressió i enquadernació / Impresión y encuadernación
Quinta Impresión

© dels textos / de los textos: els autors i/o les autores / los autores y/o las autoras
© de les imatges / de las imágenes: Almalé y Bondía
© de la present edició / de la presente edición:
Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana, Fundación Caja de Burgos i Gobierno de Aragón, 2020

www.almalebondia.com

ISBN: 978-84-482-6509-0

Depòsit Legal: V-2715-2020

