

Historias sedimentarias: sobre el espacio y el lugar
en las fotografías de Bleda y Rosa
—Liz Wells

¿Qué vemos cuando miramos una extensión de tierra?

Los agricultores hacen estimaciones sobre el potencial de la cosecha, los químicos analizan las propiedades del suelo, los geólogos exploran las formaciones rocosas, los promotores inmobiliarios imaginan nuevas construcciones y los poetas expresan fenómenos sensoriales. Nuestras consideraciones reflejan nuestras aspiraciones, nuestros intereses y convicciones. El modo en que vemos y el modo en que interpretamos a través de la vista, es decir, el significado que atribuimos a lo manifiesto y a la experiencia, se nutre de discursos culturales. La interrelación entre ver y conocer tiene que ver con la política, con la estética, y con los modos narrativos. También refleja la especificidad cultural del conocimiento y los discursos ideológicos que enmarcan formas de pensar y de interpretar aquello que observamos.

Para los fotógrafos que se interesan en cuestiones relacionadas con la historia, con el lugar y con el significado, la documentación de lo visible y la poética de un imaginario visual se unen para articular historias de lugares y para suscitar reacciones sobre emplazamientos concretos. María Bleda y José María Rosa buscan indicios de la actividad humana en lugares públicos. Su motivación es próxima a una antropología visual, intentan revelar y llamar la atención sobre lo que de otro modo podría no ser observado. Su trabajo los ha llevado a visitar ciudades o campos abiertos, a considerar maneras en que la historia de un lugar puede estar oculta a la vista y sin embargo marcar un paisaje, y a reflexionar sobre los orígenes de la humanidad desde el punto de vista de la antropología, la geología y la cartografía. Su obra podría considerarse como «fotografía tardía», es decir, imágenes realizadas después de un acontecimiento que registran y que aluden a las secuelas de algo que ha sucedido. En su ensayo «Safety in Numbness: Some Remarks on Problems of “late Photography”», David Company sugiere que mientras que las imágenes realizadas a posteriori contribuyen al proceso de construcción de la historia, estas no son tanto las huellas de lo acontecido sino «la *huella* de la huella de un acontecimiento»¹. Puede decirse que dichas imágenes nos distancian de las implicaciones emocionales de los acontecimientos, ya que nos insensibilizan al convertirnos, según Company, en «necrólogos, sintetizadores o contables» y al ponernos en una relación, con respecto a la historia y la memoria, que

¹ Company, David: «Safety in Numbness: Some Remarks on Problems of “late Photography”», en Green, David: *Where is the Photograph?*, Photoworks/Photoforum, Brighton, 2003, p. 9.

es diferente de la del «momento decisivo» del fotoperiodismo o de las instantáneas personales. la fotografía tardía puede parecer muda, animada únicamente mediante la familiaridad con las historias y los contextos: es la investigación fotográfica en su vertiente más intelectual.

La fotografía de paisajes es, implícitamente, fotografía tardía. Lo que se registra es lo que se puede observar en el momento de la realización de la imagen, pero el contenido alude a lo que se produjo con anterioridad y ha devenido en lo que puede verse ahora. Si, tal y como se ha argumentado ampliamente en el ámbito de la geografía cultural, el espacio se convierte en lugar a través de las historias que se han narrado y las que están por venir, entonces la fotografía hace una aportación clave mediante la investigación y la documentación de lo que se puede ver ². Los emplazamientos concretos en ocasiones revelan bien poco, ya que las historias no se manifiestan necesariamente de un modo visual. Para Bleda y Rosa los paisajes cuentan historias escondidas que ellos intentan desvelar mediante la investigación fotográfica y contextual. Su enfoque es arqueológico tanto desde el punto de vista de la búsqueda de capas ocultas que se adhieren a emplazamientos concretos, como desde la reflexión sobre la influencia persistente de la filosofía europea de la era de la ilustración, que constituye un interés subyacente. Al igual que con cualquier interés hermenéutico sobre la teoría y el método de la interpretación, el placer de su búsqueda reside en parte en descubrir los límites de la revelación visible. Los terrenos pueden resistirse a una explicación cuando se ha perdido la documentación histórica referente a la formación de sus características superficiales.

La pareja se conoció cuando eran estudiantes y han trabajado (y vivido) juntos desde entonces. Su trabajo es notable por el grado de esfuerzo que dedican a cada una de sus imágenes. En ocasiones hacen expediciones a otros continentes para crear una única imagen, por ejemplo de un campo de batalla histórico o de un emplazamiento prehistórico. La preparación para cada fotografía incluye el estudio de mapas, el involucramiento con la historia local, la reflexión sobre cuestiones socioculturales históricas más amplias, la familiarización con aspectos que contextualizaron un acontecimiento, la organización del viaje, la tramitación de los permisos necesarios para acceder a las localizaciones, la selección de los formatos fotográficos, de la película y del material, y la consideración de las condiciones de luz y de meteorología que les cabe esperar y que pueden influir sus decisiones sobre cómo tomar la fotografía. Se

² Véase, por ejemplo, Tuan, Yi- Fu: *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2001; Massey, Doreen: *For Space*, SAGE Publications Ltd, Londres, Thousand Oaks y Nueva Delhi, 2005. Estas obras no comentan específicamente la contribución de la fotografía, pero la noción conceptual de lugares *historiados* ofrece un punto de partida útil para reflexionar sobre la aportación de los medios visuales.

trata, sin duda, de una intrépida singladura y, teniendo en cuenta el trabajo de investigación previo, cada viaje se convierte en una especie de peregrinación.

Han realizado varias series siguiendo un sistema por etapas consistente en investigar las historias de un lugar específico y viajar con el fin de captar una imagen para, a continuación, pasar a centrarse en la siguiente. Se trata de un sistema ordenado, lógico y en ocasiones heroico con respecto a las exploraciones planificadas y realizadas. Rosa atribuye a Bleda este deseo de orden, pero resulta casi imposible determinar o distinguir sus aportaciones individuales. Sus procedimientos están profundamente arraigados en su dilatada colaboración y su trabajo está igualmente integrado en su vida: viven encima de su estudio y sincronizan los placeres del viaje con la planificación de hacer sus fotografías. A veces desarrollan varios proyectos de forma paralela y nuevas ideas surgen de series ya existentes. Por ejemplo, su preocupación por las tensiones y divergencias históricas de la península ibérica caracteriza varias de sus series, y su interés en la filosofía europea moderna recorre sus trabajos más recientes.

Cada serie implica sus propios requisitos en cuanto al rigor de la investigación, el viaje y la realización de las imágenes. Su primer proyecto, *Campos de fútbol* (1992-1995) se remonta a la época cuando cursaban estudios en la Escuela de Arte y diseño de Valencia, donde iniciaron su colaboración con la exploración de esta región del Mediterráneo. El fútbol constituye una obsesión nacional, pero su interés no radicaba en los estadios bien dotados, sino en llamar la atención sobre el deporte como pasatiempo vernáculo, mostrando campos en mal estado y porterías deterioradas en ámbitos rurales indeterminados. Se especifican las localizaciones, pero hay muy pocos indicios sobre quiénes son los que acuden allí para pegarle patadas al balón. Los tonos grises de las fotografías ponen de relieve las formas, como los paneles rectangulares del vallado de un campo que recuerdan a las redes de las porterías. Sin embargo no se trata de un ejercicio formalista. Lo que interesaba a los artistas era la exploración de espacios liminales recordados, relacionados con infancias transcurridas en pueblos o en suburbios. Los campos son agrestes y todo signo de presencia humana queda relegado a edificios distantes o, por ejemplo, a unos escalones de hormigón que conducen al campo, con su barandilla metálica. Salvo por algunos árboles ocasionales, jugar al fútbol en esos lugares es una experiencia desoladora. No hay ninguna señal de mantenimiento ni líneas de banda recién pintadas. De vez en cuando hay una intrusión inesperada, como una canasta de baloncesto o un letrero pintado en la pared que dice «camping», sugiriendo otras actividades cotidianas. No obstante, estos espacios son inhóspitos, residuales, están situados en un lugar, ya que se especifica su ubicación, pero, a la vez, no están en ningún sitio, ya que podrían encontrarse casi en cualquier parte. El tamaño de las fotografías de la exposición, de casi un metro de ancho, subraya las texturas del terreno, con una luz plana que no muestra sombras y que hace que nada destaque de forma dramática. La banalidad de las imágenes se hace

especialmente evidente al mostrarse en bloque, sobre todo porque no hay ningún intento de incorporar una estética paisajística, por ejemplo mediante la coordinación sistemática de una línea de horizonte a lo largo de toda la serie. Independientemente de lo que fueran en su día, esos campos han dejado de ser espacios de exuberancia. Están vacíos de espíritu y, para los fotógrafos, ahí residía precisamente la fascinación.

Una serie posterior, *Memoriales*, ampliaba sus investigaciones sobre espacios cotidianos. Se trata de una de varias series en las que reflexionan sobre las distintas maneras en que las estructuras arquitectónicas reflejan, dan forma y simbolizan prioridades y jerarquías culturales ³. Su interés en los monumentos y en la conmemoración los llevó a explorar lugares de la memoria, por ejemplo en *Berlín* (2005), *Jerusalén* (2010) y *Washington* (2010). Han caracterizado estos proyectos aludiendo a la tensión entre la memoria —que cambia, evoluciona o puede ser cuestionada— y los modos en que la construcción de monumentos para honrar a personas o acontecimientos anclan el significado, influyendo y conduciendo a cambios en la actitud y en el significado de lo que se halla históricamente sedimentado. Se centran no solo en estatuas o monumentos encargados para ser colocados en lugares públicos, sino también en resonancias más banales de la historia. Títulos como *Bahnhof Berlin-Grunewald* nos recuerdan la utilización de trenes para transportar a los detenidos hasta los campos, mientras que las puertas cerradas de *Neue Synagoge* nos invitan a reflexionar sobre las ramificaciones y los legados de la historia europea del siglo XX. El andamiaje frente a un muro con marcas de bala en *Grosse Hamburger Strasse* sugiere que esta referencia histórica probablemente será recubierta de escayola y quedará pronto oculta bajo una nueva fachada. Las fotografías documentan en primer plano, mostrando las texturas y los restos, y las ubicaciones vienen dadas por los títulos, no por los que vemos en el encuadre. Los muros no pueden hablar, pero la conjunción de varias imágenes dentro de la serie los presenta como emotivos lugares de memoria.

Esta serie se hace eco de su interés por los campos de batalla, lugares de acontecimientos cuya importancia disminuye con el paso del tiempo pero que, no obstante, constituyen puntos de inflexión históricos. Podemos preguntarnos qué habría pasado si el ganador hubiera perdido y viceversa. En un principio, su interés se originó por *La batalla de Almansa* (1709), una pintura épica de 161×390 cm. Se trata de una obra académica por su intención de instruir a través de la reproducción de un escenario, y gráfica por su inclusión de detalles muy literales de hombres y caballos enzarzados en la lucha ⁴. A diferencia de la pintura histórica, Bleda y Rosa no están interesados en el

³ Para otras series que investigan el espacio arquitectónico, véase *Estancias*, 2001-2006 (sobre interiores de habitaciones en edificios clásicos en estado de deterioro), *Corporaciones/Telefónica*, 2006, y *Tipologías*, (2006-)

⁴ *La batalla de Almansa*, 1709. Óleo sobre lienzo, 161×390 cm, pintado por Buonaventura Ligli, con la colaboración del dibujante Filippo Pallotta. Museo del Prado, Madrid.

uso de imágenes como medio visual de contar historias para suscitar preguntas sobre la ascendencia al poder de un grupo u otro. Mas bien les interesa la influencia del denominado pensamiento ilustrado del siglo XVIII y los modos en que la reflexión filosófica y el empirismo desplazaron a la teología como principal medio de interrogar nuestro mundo experiencial. A este respecto, su ambición está relacionada con la investigación de Michel Foucault en torno a *La arqueología del saber* (1969), en la que el autor no reflexionaba sobre lo que el «saber» representa para nosotros, sino sobre los parámetros, los supuestos y principios fundacionales que constituyen, caracterizan y limitan nuestras formas de pensar. Su intención consistía en informar la comprensión histórica mediante el análisis del pensamiento histórico o, como podríamos expresarlo ahora, mediante los discursos culturales que se dieron en una época y lugar específicos. En esta línea, Bleda y Rosa observan que las guerras de la península ibérica surgieron del cuestionamiento de la anterior jerarquía del orden político que reflejaba las nuevas ideas liberales. Su primera serie de campos de batalla no solo estaba pensada como una exploración de las historias de lugar, sino también como representación alternativa de las tensiones filosóficas y sociopolíticas que las batallas — luchas de poder — casi siempre reflejan.

La guerra es endémica en la historia. Por lo tanto, los territorios se encuentran ampliamente marcados por lugares de conflictos pasados que están impregnados de historias ocultas y narraciones olvidadas. Se trata de campos trillados. Las historias a menudo son invisibles, lo cual para los fotógrafos supone un reto desde el punto de vista de la retórica visual, puesto que solo pueden registrar aquello que es visualmente manifiesto. No se trata únicamente de lo que se fotografía, sino también de cómo se fotografía. La interrelación entre forma y contenido implica el «qué» y el «cómo», la selección del sujeto y el despliegue de códigos fotográficos, así como de códigos estéticos más amplios. Por ejemplo, un enfoque nítido y un encuadre en primer plano hacen que destaque el detalle literal, mientras que un enfoque suave y una vista más amplia puede sugerir un contexto y una visión de conjunto. Para los fotógrafos estas decisiones, junto con las opciones técnicas, articulan la atmósfera de una imagen y transmiten o minimizan el énfasis sobre el sujeto. Como sugiere el fotógrafo americano Robert Adams, la belleza surge de la forma y el significado proviene del contenido ⁵. Podría añadirse que la interrelación entre estos dos componentes constituye la marca del estilo fotográfico, la «firma» del fotógrafo que investiga un tema y lo comunica visualmente. El significado es una cuestión de interpretación y surge de percepciones culturales compartidas. Como espectadores podemos reconocer respuestas por parte del fotógrafo que nosotros mismos tal vez habríamos experimentado, si hu-

⁵ Adams, Robert: *Beauty in Photography*, Aperture, Nueva York, 1996.

biéramos estado en ese lugar y en ese momento, al reflexionar sobre las circunstancias con las que nos habríamos encontrado.

La guerra y los campos de batalla son un tema muy asentado en los ámbitos de la pintura y de la fotografía, y recientemente ha habido en Europa un resurgimiento de este tema debido al centenario de la Primera Guerra Mundial ⁶. Las ubicaciones de los conflictos no siempre son evidentes. A menudo las historias se mantienen ocultas y la memoria permanece en la esfera de lo privado. Las guerras se experimentan personalmente en términos de muerte, heridas y traumas domésticos, en la misma medida que los conflictos armados se determinan en el ámbito público y político. Por consiguiente, una investigación minuciosa a menudo subyace en la referencia y representación pictóricas. La investigación de los archivos o de historia oral y las visitas a las localizaciones ayudan a identificar los lugares donde se produjeron homicidios y ejecuciones. Las imágenes resultantes a menudo muestran paisajes silentes y su significado se expresa mediante pies de foto. Un escenario visual, una localización y una fecha hacen que reflexionemos por nuestra cuenta sobre el (sin)sentido de la historia. Los títulos más retóricos pueden recordarnos que, pese a lo que se ve, la tierra ha absorbido la sangre derramada y los efectos de una tropelía de pisadas. Los legados de la guerra pueden estar indicados por referencia metafórica mas que por lo que realmente es visible en la imagen. La forma estética contribuye a influir en nuestra respuesta a esos lugares de batalla o de genocidio. La documentación directa refleja una aproximación a la historia que se atiene a los hechos, mientras que el uso, por ejemplo, de un enfoque suave puede invocar reacciones más emocionales al imaginar lo que se ha perdido para la vista debido al tiempo transcurrido. ¡Si los árboles pudieran contar lo que han visto! Las estrategias pictóricas van desde lo fáctico hasta lo operístico, recordándonos que las fotografías suscitan reacciones mediante una poética de lo visual.

En la obra de Bleda y Rosa a menudo es un detalle específico lo que ancla una imagen. Por ejemplo, en *Hacia el desfiladero de Valcarlos, Roncesvalles, 778* nos preguntamos si en esa época los soldados se detuvieron para admirar la vista indicada en el mapa turístico del emplazamiento. Los fotógrafos adoptan una estrategia retórica moderada que podemos entender en relación con la fotografía académica, tanto desde el punto de vista de la influencia de la universidad en la fotografía contemporánea como de la tradición más dilatada de la pintura académica. La serie *Campos de batalla, España* (1994-1996) fue realizada poco después de la graduación de esta pareja de artistas.

⁶ Véase, por ejemplo, Gersht, Ori: *The Clearing*, film and Video Umbrella, Londres, 2005; Dewe Mathews, Chloe: *Shot at Dawn*, Ivorypress, Madrid, 2014; Michiels, Bart: *The Course of History*, Damia, Bolonia, 2013.

Esta serie se complementa particularmente con *Prontuario*, consistente en una serie de carpetas compuestas de nueve imágenes de lugares específicos que históricamente han figurado como sitios de tensión. Cada una ofrece una variedad de observaciones visuales distintas, algunas bastante vernáculas, con lo que se establecen resonancias que indican la complejidad de la memoria, del significado y de la importancia de cualquier lugar concreto.

Su enfoque arqueológico se nutre así de un múltiple entramado de historias, desde tensiones y debates macropolíticos hasta experiencias y fenómenos cotidianos. Naturalmente, esta reflexión no es inmediatamente evidente a partir de las propias fotografías, pero las imágenes funcionan como piedras de toque que nos invitan a reflexionar más detenidamente sobre las cuestiones históricas que están en juego en cualquier tiempo y lugar, y sobre las ideas sociopolíticas que las informan.

Europa (2010-2012) y *Ultramar* (2007-2016) vinieron después. Estas series de campos de batalla, tanto de ubicaciones rurales europeas como de paisajes americanos, se presentan como conjuntos de dípticos. Una línea central de horizonte unifica las dos fotografías incluidas en un mismo marco de 85×150 cm, formando un panorama que, mediante la anchura doble y la pequeña separación entre el par de fotografías, sugiere la apertura de los espacios representados. Hay algunas indicaciones de usos modernos, por ejemplo, en *Europa*, el lugar de una batalla territorial contra un ejército islámico de invasión en el año 732 presenta ahora una carretera que une Tours con Poitiers, o una valla metálica que separa los campos en Waterloo (Bélgica) superpone el uso agrícola a la memoria de la famosa derrota del ejército napoleónico a manos de los ingleses en 1815. La presencia humana actual está sugerida, por ejemplo, por una vía agrícola en mal estado y un molino de viento que se ve a lo lejos en Valmy, lugar de un conflicto civil en septiembre de 1792 tras la Revolución francesa. Sin embargo la figura humana, como los trabajadores del campo, está ausente, al igual que lo están quienes murieron en las batallas. Del mismo modo en *Ultramar*, que sigue el rastro de la colonización europea de las Américas, Bleda y Rosa nos invitan a reflexionar sobre los legados del imperio, especialmente por parte de los ingleses y los españoles, incluidas las luchas posteriores por la independencia marcadas en distintas localizaciones de batallas que se incluyen en esta serie de amplio recorrido geográfico que comprende paisajes marinos y zonas costeras. *Faldas del Pichincha, 24 de mayo de 1822*, fotografiada desde las laderas del volcán Pichincha a las afueras de Quito (Ecuador), sobre lo que hoy en día es una zona de expansión urbana, nos recuerda que los lugares evolucionan y cambian, entretejiendo historias desde épocas precoloniales hasta la actualidad que relacionan lo local con lo global en modos que se resisten a la mera exposición. No cabe duda de que se trata de paisajes enigmáticos.

Estas exploraciones de los campos de batalla españoles e internacionales se desarrollaron paralelamente a un ambicioso proyecto a gran escala, *Origen* (2003-). El título hace referencia a las investigaciones de Charles Darwin para *El origen de las especies por medio de la selección natural* (1859), un trabajo ambicioso desde el punto de vista de la zoología pero también en cuanto a los riesgos de la expedición marítima, un extenso viaje hacia lo desconocido motivado por la curiosidad empirista. No obstante, su enfoque es más próximo al método arqueológico de Michel Foucault: observan, investigan y disfrutan con lo especulativo ⁷. La serie está contextualizada desde el punto de vista de la paleoantropología, la investigación de los emplazamientos del origen de la especie humana, y también en relación con la importancia de las teorías evolutivas decimonónicas que surgieron como cuestionamiento de los principios teológicos y filosóficos entonces preponderantes. Así pues, su proyecto se situaba en el contexto de los debates relacionados con el poder explicativo atribuido al empirismo científico. También supone un ejercicio de cartografía en la medida en que el proyecto apunta a los tránsitos globales de grupos humanos a lo largo de muchos milenios. Otra cuestión es si esta obra induce a la reflexión sobre la naturaleza del género humano y las diversas afirmaciones sobre nuestras raíces primigenias. Las fotografías de gran tamaño para la exposición (124x222 cm) sugieren la sublime enormidad e importancia de la exploración. En forma de libro (o en la pantalla del ordenador) las imágenes parecen más contenidas, y actúan no tanto para inspirar asombro ante la enormidad de la historia humana, sino como notas para un catálogo de lugares ordinarios con asociaciones extraordinarias.

La fotografía es una técnica inherentemente visual: los fotógrafos fundamentalmente exploran y responden a lo visible. El reto para los fotógrafos interesados en investigar y llamar la atención sobre historias invisibles consiste en hallar la mejor manera de indicar aquello que no se puede ver, en cómo rasgar el silencio de la tierra. En el caso de los campos de batalla también está la cuestión de cuánta información se puede transmitir sobre acontecimientos socioeconómicos complejos y sobre los fracasos de la negociación política que hacen que los dirigentes recurran al enfrentamiento militar. Alberto Martín afirma que «No es la fotografía la que genera evidencia sobre algo sino que es el texto y la palabra. Es el argumento, la autoridad científica, lo que lo atestigua» ⁸, con lo que sugiere que, paradójicamente, en el trabajo de estos fotógrafos hay un desplazamiento de la fotografía como prueba. Por un lado, esto proviene de su método: las imágenes son utilizadas como prueba de hechos históricos o de

⁷ Foucault, Michel: *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2010.

⁸ Martín, Alberto: *Bleda y Rosa hablan con Alberto Martín*, Fundación Telefónica y La Fábrica, Madrid, 2007, p. 71.

situaciones actuales. Pero, por otro lado, esto también está relacionado con la «insensibilización» de ciertos tipos de fotografía y de ciertas prácticas. Si el medio físico en sí se resiste a revelar historias, entonces la posibilidad de una referencia histórica más completa depende de los efectos y la expresividad del estilo estético y de los títulos, los pies de foto y los comentarios del artista como métodos de contextualización, y de la confianza por parte de los fotógrafos en la curiosidad de un público que esté dispuesto a relacionarse con la imagen como con una piedra de toque para ahondar en sus reflexiones.

Hilde van Gelder y Jan Baetens sostienen que el realismo crítico se basa en prácticas sistemáticas de investigación que se centran en explorar la realidad social mediante la acumulación de materiales, incluyendo la documentación visual. Citan obras de Allan Sekula comentando que este fotógrafo documentó «inscripciones y huellas» —en este caso, de circunstancias sociopolíticas actuales— reuniendo materiales con los que muestra tensiones dialécticas que invitan al espectador a cuestionar las implicaciones de lo que ha sido observado, recogido y reunido⁹. Bleda y Rosa se implican principalmente en cuestiones relacionadas con la historia y con la memoria, y en las maneras en que las reflexiones sobre ubicaciones de trascendencia histórica presentan resonancias en el presente, pero su método de trabajo también es sistemático y su intención consiste en provocar reflexiones. Desde el punto de vista estético y paisajístico plantean resonancias entre espacios que han sido denominados e historiados como lugares, no solo mediante títulos que hacen referencia al pasado, sino también mediante las tensiones que se dan entre los emplazamientos conceptualmente espaciales y la especificidad de lugar que motiva su investigación. En el caso de los campos de batalla resulta difícil contemplar sus obras sin reflexionar sobre la escala expansiva de la guerra, históricamente y en la actualidad, así como sobre los futuros legados de los conflictos presentes. Y sin embargo se puede argumentar que hay un paralelismo entre la distancia de acontecimientos históricos de los que quedan pocos rastros y la distancia geográfica de las zonas actualmente en guerra que nosotros, en Europa Occidental, experimentamos tal vez con alivio por no estar allí y por no vernos implicados. Un aspecto de la condición humana es la habilidad de no prestar atención a aquello que no nos atañe directamente, incluso cuando debería importarnos y resulta claramente catastrófico para otras personas. El silencio de los paisajes de campos de batalla debería hablarnos y no solo del pasado.

Las complejidades de los discursos y de las formas compartidas de comprensión, así como los deslices interpretativos que ocurren en la comunicación visual son en sí mismos tremendamente fascinantes, forman parte del placer de ver imágenes. Para

⁹ Baetens, Jan y Van Gelder, Hilde: *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography*, Leuven University Press, Lovaina, 2007, p. 9.

Bleda y Rosa la misión de explorar los enigmas relacionados con el espacio y con el lugar y de llamar nuestra atención sobre la sedimentación histórica constituye una obsesión, como se evidencia en su extenso rastreo de lugares de interés y en la estética reflexiva de sus imágenes. Cada viaje representa un trabajo monumental de investigación. Nos preguntamos qué será lo siguiente que atraiga su atención.

Liz Wells