

Angelus Novus.

Bleda y Rosa: contraimágenes de la Historia

—Nacho París

La verdadera imagen del pasado se escabulle. Solo se puede aferrar el pasado como imagen que refulge, para nunca más verse, precisamente en el instante de su cognoscibilidad.

—Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia (Tesis V)*

La historia aprende también a reírse de las solemnidades del origen [...] Hay que hacer pedazos lo que permite el juego consolador de los reconocimientos [...] Creemos que nuestro presente se apoya sobre intenciones profundas, necesidades estables; pedimos a los historiadores que nos convenzan de ello. Pero el verdadero sentido histórico reconoce que vivimos, sin referencias ni coordenadas originarias, en miríadas de sucesos perdidos.

—Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*

El pasado, que el ángel de la historia ha perdido la capacidad de comprender, recombina su figura frente al ángel del arte, pero esta figura es la imagen extrañada en la que el pasado solo reencuentra su verdad a condición de negarla, y el conocimiento de lo nuevo solo es posible en la no-verdad de lo viejo.

—Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*

Esta exposición reúne veinticinco años del trabajo fotográfico de María Bleda y José María Rosa articulándolo en torno a *Campos de batalla*: un proyecto iniciado en 1994 y, que dividido en tres grandes bloques —*España, Europa y Ultramar*—, recorre lugares señalados por la Historia en los cuales miles de personas se enfrentaron y murieron de forma violenta, y que tiene como referencia estética y conceptual la representación pictórica de batallas ¹.

La muestra se abre, a modo de introducción, con el primer proyecto que obtuvo reconocimiento público: *Campos de fútbol* (1992-1995). Esta serie establece una dialéctica entre lugar, tiempo y memoria, y anuncia los ejes conceptuales en torno a los que girará el trabajo posterior de Bleda y Rosa; trabajo que, a través de la relación en-

¹ La exposición incluye también una selección de la serie *Origen* (2003-) que propone un viaje por territorios fundamentales para la paleoantropología, vinculados a la investigación sobre el comienzo de la especie humana y *Prontuario. Notas en torno a la Guerra y la Revolución* (2011-), una serie de carpetas ordenadas a modo de episodios, compendio de anotaciones, referencias e imágenes, que giran en torno a procesos de levantamiento, guerra y revolución, sucedidos durante el período que comprende las Revoluciones Atlánticas.

tre la imagen fotográfica, la Historia y el paisaje, plantea dos interrogaciones simultáneas: la primera en torno a la Historia y su presencia, tanto en su cualidad de «estar a la vista», de «hacerse presente», como en lo que se refiere a la manifestación intuida de una ausencia, de esas otras historias que abarcarían todos los tiempos posibles. Un cuestionamiento de la noción de *historia* en tanto que Historia trascendente, pasado decisivo o memoria colectiva administrada que dicta el lugar, el paisaje, como elemento constitutivo de las identidades nacionales e históricas; eso que Nietzsche llamaba «la “historia monumental”»: una Historia que tenía como tarea restituir las grandes cumbres del devenir, mantenerlas en una presencia perpetua, reconstruir las obras, las acciones, las creaciones según el monograma de su esencia íntima»². La segunda interrogación es acerca de la naturaleza de lo fotográfico, sobre sus funciones y posibilidades. El trabajo de Bleda y Rosa, a primera vista, parece situarse en ese momento de la fotografía en el que imagen y realidad, participando la una de la otra, parecen no distinguirse; pero pone paradójicamente en cuestión esa relación de la fotografía con la verdad, una relación indisociable de un pensamiento cartesiano, que vincula la idea moderna de razón instrumental (una razón anti-utópica puramente finalista o utilitarista) con la vinculación entre lo visible y lo verdadero. A la vez, revela el conflicto fotográfico entre el documento y la estética, y la compleja relación entre el texto y la imagen. Y lo hace desde una excelente factura formal, desde una investigación sobre las propiedades intrínsecas de la fotografía.

Bleda y Rosa, fotografiando rigurosa y precisamente, se sitúan a la misma distancia de los antagonismos presentes en el debate fotográfico contemporáneo: tanto de aquel que propone una concepción de la fotografía disuelta en sus usos, como de la visión formalista que busca su esencia en una naturaleza específica de lo fotográfico; y, aún más, de esa perspectiva apocalíptica que anuncia, hace ya tiempo, la muerte de la fotografía. Y a partir de ahí, —de la relación dialéctica entre estos dos dominios de la actividad humana, la fotografía y la Historia— se produce un cuestionamiento en torno a la esencia de ambos, sobre su condición meramente discursiva o de lenguaje y su lugar fundamental en la construcción de la ideología.

El «programa fotográfico» de Bleda y Rosa como proyecto paradójico

Este cuestionamiento sobre la propia naturaleza de la fotografía y de la Historia, sobre sus usos y funciones, nace del carácter paradójico del proyecto de Bleda y Rosa. En primer lugar su trabajo se funda en una imposibilidad radical: que la fotografía registre el pasado. Si Cartier-Bresson buscaba el «instante decisivo», Bleda y Rosa parecen perseguir el instante y el lugar de un «pasado decisivo», y lo hacen con un em-

² Foucault, Michel: *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Pre-textos, Valencia, 1988.

peño inabarcable y exhaustivo. *Campos de batalla* por ejemplo, es una serie que desarrollan durante más de veinte años y en territorios de España, Europa y Ultramar. Se trata entonces, no ya de un trabajo cualquiera, sino de algo que por su despliegue temporal y compromiso podríamos llamar un «programa fotográfico». Y este programa lo llevan a cabo con una fe singular, con una confianza plena en las posibilidades de la fotografía y la historia como formas de conocimiento y de la visualidad como cualidad que relaciona el mundo y sus saberes. Este sería el segundo aspecto paradójico; ponen en cuestión, simultáneamente, las posibilidades de lo fotográfico y el problema de la Historia como construcción de un pasado unitario, pero lo hacen desde dentro, desde la precisión técnica y formal en el uso de la fotografía y desde el rigor en la investigación histórica, usando de forma ortodoxa los procesos de investigación y las herramientas narrativas que la fotografía y la historia ponen a nuestra disposición. Es decir, desde una actitud que parece positivista. Finalmente, este círculo paradójico se cierra con la sensación de que el indicio que la imagen nos ofrece esta curiosamente «fuera de cuadro» o «más allá del texto» que la imagen propone; dicho de otra manera, que las fotografías de Bleda y Rosa, para aportar su saber, para sembrar la duda sobre esas fábulas inconclusas, esas ficciones insuficientes que son la fotografía y la Historia, recurren curiosamente a lo que no se ve, a lo que no muestran. De alguna manera la posición conflictiva, aporética, desde la que desarrollan su trabajo, en el que parecen a la vez no creer y defender la utopía fotográfica moderna, nos recuerda la voluntad de vivir como creyentes y la imposibilidad simultánea de creer de aquel párroco de insondables dudas, don Manuel, protagonista de *San Manuel Bueno, mártir* de Miguel de Unamuno.

Contraimágenes/anti-imágenes

Roland Barthes, en *La Cámara lúcida*, habla de la fotografía como contrarrecurso; como algo que bloquea la memoria sustituyendo la emoción del recuerdo por la certeza de una imagen que no podrá nunca «restituir lo abolido» sino solo ser el simple testimonio de que «lo que veo ha sido». En este sentido, si pensamos en la fotografía como la representación de algo, como evocación (o de acuerdo a la terminología de Barthes como «contrarrecurso»), podríamos pensar las imágenes de Bleda y Rosa como «contraimágenes» de la Historia ya que en lugar de evocar el relato previsto, de producir un reconocimiento, generan la sensación de una suspensión de la narrativa histórica, o al menos de su relación de continuidad con el presente. Y si nos refiriéramos a la imagen, no como representación sino como la intuición de algo, es decir como su figura mental o imaginaria, entonces todavía más, las fotografías de Bleda y Rosa funcionarían como contraimágenes de la Historia. Lo que vemos en sus fotografías obviamente «ha sido», o incluso puede estar siendo, pero extrañamente su valor como imagen no reside en un reconocimiento, en la participación de una realidad (de

ese pasado construido por el discurso de la Historia), al contrario de lo esperado, su valor se funda en una ausencia, y lo que transmiten es precisamente la discontinuidad del tiempo, el escaso valor mesiánico del pasado, la dialéctica resistente del tiempo y el lugar de la «historia monumental». A la vez cabría pensar las fotografías de Bleda y Rosa, siguiendo la terminología de Victor I. Stoichitã ³, como «anti-imágenes», o sea como objetos teóricos, metaimágenes que reflexionan sobre sí mismas, que han trascendido ese momento fetichista de la recepción de la imagen en el que esta captura alguna cualidad de lo real, de la cosa representada, algo de su esencia que le hace partícipe de su ser.

Esta tensión como metaimágenes encuentra un hito en la incorporación del texto a las obras de Bleda y Rosa que puede ser, como en *Campos de batalla*, un mero pie de foto que nombra el suceso al que la imagen se refiere, o como en *Prontuario, Notas en torno a la Guerra y la Revolución* un extenso documento histórico que acompaña a la imagen. Este pie de foto o esta didascalia documental funcionan como un *parergon* ⁴, no en el limitado sentido de un complemento ornamental, sino como algo que a la vez se añade y opone a la obra, que establece simultáneamente una distancia y una proximidad, una pertenencia y una exterioridad. Bleda y Rosa trabajan como si la historia pudiera... como si la imagen pudiera... como si la palabra pudiera... pero finalmente ni el texto ni la imagen ni la relación entre ambos parecen suficientes. Así, como ya hemos apuntado antes, sus imágenes, atentas a las exigencias del fotógrafo-testigo y del fotógrafo-artista y de la fotografía como documento y expresión, se sitúan críticamente entre una teoría posmoderna, fundada en los usos histórico-culturales de la fotografía, y el discurso formalista que defiende una hipotética naturaleza específica de lo fotográfico. De esa manera plantean hasta qué punto la fotografía puede existir al margen del marco discursivo externo, es decir, de una función otorgada desde fuera por otras prácticas sociales en un momento cultural determinado, y hasta qué punto el poder de la cámara depende de una autoridad exógena. Transmitiendo cierta tristeza sobre la utopía fotográfica, parecen proponer que el potencial de las imágenes reside precisamente en la indecisión y ambigüedad del signo fotográfico; en su insuficiencia, en su inestabilidad.

³ Stoichitã, Victor I: *La invención del cuadro. Arte artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.

⁴ Se utiliza aquí *parergon* casi en ese sentido que propone Stoichitã en el «Capítulo II» de *La invención del cuadro*, en el que citando a Jacques Derrida y Hillis Miller, lo propone como «un hito en la tensión metapictórica», un añadido capaz de generar una tensión tal que contribuye históricamente a la desacralización de la imagen.

«No hay botín». la Historia como paisaje borrado y la historia sin reconocimiento

Bleda y Rosa en el desarrollo de su programa fotográfico, que llevan a cabo de una forma casi científica y documental, como un inventario o un riguroso y exhaustivo archivo histórico, parecen querer cumplir con el deber que señaló Walter Benjamin al historiador materialista: «cepillar la historia a contrapelo»⁵ enunciando las grandes dudas que propuso al historicismo: la relación entre la noción de *historia* y esencia de los pueblos, la narratividad de la Historia, la trascendencia del momento épico y la construcción realizada desde la victoria en empatía con el vencedor. Con Benjamin, se preguntan, y nos preguntan, «si acaso nos acaricia un soplo del aire que acarició a los antepasados»⁶ y proponen, a través de una revisión crítica de la cultura (concebida como el botín de un conflicto, como el producto del triunfo del dominador sobre el dominado), que quizá haya «una misteriosa cita entre las edades que han sido y las nuestras»⁷. Pero esa cita parece escaparse, parece irreductible a cualquier registro, ya sea el de la historia monumental y las identidades, o el fotográfico como archivo de lo verosímil. Sus imágenes parecen, a través de una ausencia, de una imposibilidad, restituir los silencios y vacíos que son propios del tiempo, aquellos que la Historia se empeña en completar, arrancando y eligiendo momentos del transcurrir histórico, construyendo una continuidad arbitraria que quiere disolver el tiempo en el decurso irrefrenable de la historia. En palabras de Foucault: «una historia que tendría por función recoger, en una totalidad bien cerrada sobre sí misma, la diversidad al fin reducida del tiempo; una historia que nos permitiría reconocernos en todas partes y dar a todos los desplazamientos pasados la forma de la reconciliación»⁸. En el sentido foucaultiano de la palabra podríamos decir que Bleda y Rosa elaboran una cierta genealogía de la historia que «no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad por encima de la dispersión del olvido» ni mostrar un pasado todavía vivo o el destino de un pueblo, sino al contrario, percibir los mínimos accidentes, las desviaciones ínfimas, descubriendo que «en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no está en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente»⁹. Y lo hacen a través de una narrativa que podríamos llamar suspendida, donde inicialmente no aparece ese momento trágico de la anagnorosis, del reconocimiento, aquel recurso

⁵ Citada en Sánchez Sanz, José y Piedras Monroy, Pedro: «A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las “Tesis de filosofía de la historia”», *Duererías. Analecta Philosophiae, Revista de Filosofía*, 2 época, n2, febrero, 2011.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Foucault, Michel: *Óp cit*.

⁹ *Ibidem*.

narrativo descrito por Aristóteles en su *Poética* por el cual un personaje descubre, o le son revelados, aspectos ocultos hasta ese momento que resultan esenciales a la historia o a su identidad. Bleda y Rosa han acudido al lugar de la peripecia histórica, pero la imagen que nos ofrecen no completa lo sabido, no confirma, no revela la Historia, no encontramos ese momento de reconocimiento... o puede que sí, quizá sea que el pasado que dibujaba nuestra memoria colectiva o nuestra identidad no está, se ha disuelto y la historia no es la esperada, que lo que se hace visible y sobre todo presente, lo que se nos muestra, no es sino el tiempo: una memoria colectiva que no es administrada.

«el ángel de la historia», el ángel del arte y la contemporaneidad

Walter Benjamin describe así «el ángel de la historia»:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irrefrenablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso ¹⁰.

En *el hombre sin contenido* ¹¹ Giorgio Agamben compara la «imagen dialéctica» ¹² de la historia que propone Benjamin con el *Ángel de la melancolía* de Durero al cual presenta como el ángel del arte, que propondría a la historia una redención insuficiente (o incluso una condena) fundada en el extrañamiento y la nostalgia, pero que podría resolver «ese conflicto entre lo viejo y lo nuevo sin cuya reconciliación el hombre —este ser que se ha perdido en el tiempo y que en él debe reencontrarse, y de quien por ello a cada instante está en juego su pasado y su futuro— es incapaz de vivir». En ese conflicto entre lo viejo y lo nuevo, en el intento de restituir la Historia al

¹⁰ Benjamin, Walter: «Tesis de filosofía de la historia», *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1989. *Tesis IX* basada en el cuadro de Paul Klee *Angelus Novus*.

¹¹ Agamben, Giorgio: *El hombre sin contenido*, Altera, Madrid, 2005.

¹² De una manera esquemática podríamos decir que el concepto de «imagen dialéctica» que, propone Benjamin en diversos textos, sería una forma de pensamiento que utiliza imágenes para desarrollar conceptos y proponer una lectura crítica.

presente, trabajan Bleda y Rosa, buscando, como decía Deleuze, esa imagen creadora que precisamente lo es cuando revela, cuando hace visibles relaciones de tiempo que nos son esquivas. Y lo hacen cumpliendo con dos reclamaciones expresadas por Georges Didi-Huberman: la primera para la imagen, que sea «entendida por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia». La segunda, una tarea común para el artista y el historiador, «hacer visible la tragedia en la cultura (para no apartarla de su historia) y la cultura en la tragedia (para no apartarla de su memoria)»¹³.

Contraimágenes de la Historia, la obra de Bleda y Rosa, esencialmente contemporánea —ya que, como dice Agamben,¹⁴ es capaz de poner el presente en relación con otros tiempos y de leer y citar de modo inédito la historia, trascendiendo su apariencia objetiva y documental—, deja paso a la aparición de una mirada subjetiva, atenta al detalle y liberada de ese poder que la Historia ejercía sobre el lugar; haciendo visible, «presente» en la imagen, las complejas dialécticas del tiempo, la memoria, la historia, el lugar y el ahora, en su diversidad irreconciliable; poniendo ante los ojos la *historia* con minúsculas, la historia con todas las sombras y complejidades del tiempo, traída al presente.

Nacho París

¹³ Didi-Huberman, Georges: *Cuando las imágenes tocan lo real*, MACBA, Barcelona, 2008.

¹⁴ Agamben, Giorgio: *¿Qué es lo contemporáneo?*, BAP, Guatemala, 2008.