

Nombres de lugares. Los *Campos de batalla* de Bleda y Rosa.

En su ensayo de 1985, *La fotografía en la cultura del paisaje*, Jean François Chevrier vincula explícitamente el nacimiento de la fotografía con la tradición pintoresquista, no sólo por su coincidencia de época, sino también porque ambas parecían apuntar a un mismo paradigma de la mirada en la modernidad. Las nociones sobre lo bello y lo sublime, las relaciones entre cultura y naturaleza, la escala estética de lo cotidiano, o el principio del encuadre como acotación de la experiencia, forman parte de las querellas que han articulado la cultura moderna. La aparición de la fotografía en tal contexto no hace sino sumarse a la complejidad ya adquirida por los sistemas de la representación artística. En ello, no podemos soslayar el papel del paisaje. Y así lo sugiere Chevrier cuando explica que, “en la prehistoria de la fotografía, así como en sus orígenes, el paisaje ocupa un lugar privilegiado que acentúa las posibilidades estéticas del nuevo medio relacionando su función documental con la tradición de las vistas topográficas con carácter artístico”¹.

Es en la génesis de los temas contemplativos modernos, donde se dirimen buena parte de los asuntos relativos a una tradición que está en la base de los comportamientos artísticos actuales. Estos aspectos, inscritos en la memoria visual de Occidente, son reinterpretados al contacto con la fotografía. La negación de las estructuras iconográficas de la modernidad o su recuperación son sólo dos polos de una misma dialéctica. En este aspecto, el papel de la fotografía ha sido concluyente durante las últimas décadas en su transición desde una práctica estrictamente instrumental, subordinada a la acción o al juego lingüístico, hacia la rehabilitación iconográfica de algunos modelos, revisados bajo claves que reconstruyen la estructura del cuadro o del *tableau*, y en los que el paisaje retorna con una nueva carga de ambigüedad y de misterio. Los grandes cuadros fotográficos contemporáneos activan un imaginario gestual y descriptivo inscrito en la historia de la pintura para propiciar su colisión con la terca escenografía de lo cotidiano.

La obra que han desarrollado Bleda y Rosa parece estar intencionadamente integrada en el recuerdo de la tradición del paisajismo, remite al mundo de las ruinas románticas o de los paisajes de la desolación que exploraron los poetas, pintores y también fotógrafos del siglo XIX. Pero, simultáneamente sus obras aluden en un nuevo sentido a la tradición de la pintura de historia, que en la modernidad adquiría dimensiones conmemorativas, vinculadas tanto al documento histórico como al monumento. En nuestro propio bagaje como espectadores, estas referencias se ven completadas al leer estas imágenes desde otra vertiente, esta vez asociada al reportaje y más concretamente a la fotografía de prensa en conflictos bélicos. Se trata de un género que, en el contexto más general de la fotografía de prensa, ha sido identificado como una sustitución de las funciones testimoniales de la pintura histórica, trasvasando la condición documental al contexto de una sociedad de la información que propicia un soporte para los nuevos relatos de la historia. Jeff Wall ha

¹ Jean-François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 45

apuntado estas cuestiones con una interesante analogía entre fotografía de prensa y devenir histórico². De hecho, el aspecto de la nueva imagen de la guerra en los medios de comunicación ha servido como trasfondo de algunas fascinaciones teóricas.

El nuevo estatus de ese imaginario y el juego con el anacronismo de evocaciones dieciochescas o románticas son coordinadas necesarias para entender la semántica solapada de estas imágenes. Por supuesto, cabrían otras referencias culturales ya asentadas como el cine o la propia historia contemporánea de la fotografía. Pero todos estos contextos serían incompletos sin el carácter poético con el que se muestran sus cuadros desde la descripción mínima de los territorios que acotan.

La serie *Campos de batalla* está constituida por un primer grupo de 21 fotografías producidas entre 1994 y 1996. Algunos otros grupos de imágenes han completado este corpus central. Los trabajos producidos después han aportado intervenciones específicas que permiten trabajar sobre nuevos escenarios y contextos culturales. Tal sería el caso de la obra producida en Colombia sobre la batalla de Boyacá, episodio decisivo de la liberación bolivariana, y que ahora se presenta en esta publicación.

Por su parte, *Campos de Batalla* se inicia con una fotografía dedicada a Almansa. El entorno familiar sirve como punto de partida para una serie de visitas preparatorias de la toma fotográfica. La inspiración declarada de esta primera imagen, en la que se establecen las premisas de las obras que se suceden después en la serie, es la pintura histórica que conmemora las batallas en grandes formatos panorámicos. Ejemplo de ello es la que realizaron en 1709, precisamente sobre la batalla de Almansa, Bonaventura Ligli y Filippo Palotta, uno como pintor y el otro como topógrafo, en un lienzo de 1,63 por 3,90 metros. La reconstrucción imaginaria de la batalla en el cuadro incorporaba, por tanto, la propia ambigüedad entre documento y monumento, entre la vista topográfica y el retrato de historia. La profusión de detalles en este tipo de obras relegaba las pretensiones naturalistas de la pintura para dar cabida a la descripción de conjunto de paisaje y la disposición táctica de los ejércitos. Actuaban, pues, como verdaderos documentos encargados de conmemorar el hecho histórico. Bajo la escena, una no menos profusa leyenda daba cuenta de los detalles a través del texto, de tal modo que se prefiguraba desde la pintura dieciochesca una fórmula para el relato en imágenes de la historia.

Este paradigma, que podría ser visto aquí como una peculiar versión de las *vedute* más estetizantes a las que se refería Chevrier, introduce una mutación decisiva al contraer su calado histórico en la descripción de la imagen y la referencia del nombre. Algunas de las alusiones a la batalla son sustituidas en los títulos de las obras de Bleda y Rosa por sus topónimos, o por las denominaciones más arraigadas en el lugar en el que son tomadas las

² Sobre esto véase el ensayo de Jeff Wall, “Monocromía y fotoperiodismo en la serie *Today* de On Kawara”, en Jeff Wall, *Ensayos y entrevistas*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2003.

fotografías. Estas estrategias se reproducen en series posteriores como *Origen*, y forman parte del estudio que emprenden al afrontar cada nuevo escenario.

En este aspecto, *Campos de batalla* tiene tanto interés en su proceso de producción como en las numerosas consecuencias receptoras que han apuntado sus comentaristas. Quizá la gran variedad de tópicos que suscitan las obras han ocultado en parte el trabajo casi ritual que Bleda y Rosa emprenden en cada nuevo escenario, tanto al estudiar el trasfondo histórico de los conflictos como al componer una imagen de presente que alude a toda aquella semántica soterrada bajo el paisaje. La relación entre la semántica del lugar y los aspectos finales de la imagen encierra toda una carga interpretativa que tiene su comienzo en un cuidadoso proceso de documentación y decisión sobre la superficie final que tendrá la imagen. Ese reconocimiento del lugar, el viaje hasta el emplazamiento, la inspección física y documental y su rememoración acordada con la imagen, fraguan el origen artístico de esta propuesta. Un planteamiento que se despliega mediante su repetición en una serie que se extiende a otras localizaciones³.

La serie *Campos de batalla* ha suscitado un buen número de comentarios entre la crítica. Tal preeminencia no parece del todo azarosa y consolida la importancia del proyecto en la definición de la poética de Bleda y Rosa. Los planteamientos que son comunes a otras series alcanzan en *Campos de batalla* una especial ubicación en la encrucijada de la estética moderna, la técnica y la institución del relato histórico a través de las imágenes contemporáneas. Sin embargo, comparte con las otras series un aliento poético que circunda la pérdida del referente, el “esto ha sido” de Roland Barthes, o la pulsión de muerte y de reconstrucción arqueológica que se le presume a la fotografía desde sus orígenes. La temática de lo ausente, del escenario vacío y de los hechos pasados reduplica el núcleo conceptual que la fotografía ha acreditado como tema de una literatura teórica y una práctica artística.

Estas fotografías entablan un juego entre el referente y la imagen como superficie que retiene el silencio de una escena desprovista de marcas reconocibles. En cierto sentido el procedimiento verifica la relación entre imágenes y textos que tanto ha preocupado a la semiótica. El pie de foto, en este caso la sugerencia que contiene el título de la serie y la localización específica de cada imagen, ofrecen un plano de lectura flotante que trasciende la literalidad del paisaje. Ese texto suplementario es, por añadidura, un significante histórico, cuyo calado remite a una contemplación alterada de la imagen, interferida por el aviso que se contiene en esa etiqueta, en la conciencia textual del espectador que contempla el ruido ausente de una batalla.

Pero lo que sin duda es cierto es que la activación de ese segundo nivel de lectura, a través de una suerte de nominalismo de la imagen, inicia un nuevo orden del juego poético. La

³ Para una descripción en primera persona del proceso productivo véase *Bleda y Rosa hablan con Alberto Martín*, Madrid, La Fábrica, 200

palabra resonante más allá del conocimiento certero de los acontecimientos históricos, presupone una nemotécnica de superficie, un hito que desvela el efecto del reconocimiento entre la memoria y el olvido. La historia, en esto, es imperfecta y tan sólo recuerda su precariedad, la desviación y la imprecisión con la que ha sido construida, y constata así que en el nombre no caben todas sus alusiones. El hecho descriptivo que parece acompañar al valor documental de la fotografía es desbordado en una escala equivalente a la que se muestra en la inaprehensibilidad del calado de los hechos históricos, de sus nombres, depositarios últimos de la infinita red de asociaciones que convocan.

Víctor del Río