

Paisajes de lo invisible.
Fotografías de Bleda y Rosa
—Paola Cortés-Rocca

Los habitantes creen vivir siempre en Aglaura que crece solo con el nombre de Aglaura y no se dan cuenta de la Aglaura que crece en la tierra. Y aun yo que quisiera tener separadas en la memoria las dos ciudades, no puedo sino hablarte de una, porque el recuerdo de la otra, por falta de palabras para fijarlo, se ha dispersado.

—Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*

«Un paisaje nunca está ahí». Percibir y representar un territorio es convertirlo en un paisaje, es encontrar las palabras para narrarlo o las imágenes que estabilizarán una serie de signos confusos en el espacio ordenado de la placa fotográfica. La historia de la pintura y la constitución de un género pictórico, llamado «paisaje» y surgido en Europa durante el siglo XVII, nos ha enseñado a posar los ojos en un espacio, reunir sus elementos dispersos —el cielo, el mar, la arena— y percibir una totalidad llamada, por ejemplo, «paisaje marino». Son dos caras de un mismo fenómeno: la pintura nos ha enseñado a ver paisajes y un modo profundamente moderno de percibir el espacio —un modo de percibir el territorio fragmentándolo— ha dado lugar a un tipo específico de representación visual y narrativa, llamada «paisajismo».

Por eso, la historia del paisaje no es otra cosa que la historia de la mirada y sus tecnologías. Los fotógrafos María Bleda y José María Rosa lo saben y desde hace más de veinte años van en busca de imágenes que exploran ese deslizamiento, desde el territorio al paisaje. La cámara de Bleda y Rosa se inscribe en esa tradición que se inaugura a fines del siglo XIX, cuando la representación visual del paisaje se transforma de manera radical con la aparición de la cámara. Si hasta el momento el paisaje valía como metáfora de otra cosa —los sentimientos, el estado de ánimo del sujeto estético—, a partir de la fotografía, todo paisaje es lo que es: el mundo, lo real, la materialidad misma. El paisaje como exteriorización de la subjetividad que se advierte de manera paradigmática en la estampa sublime de *Der Wanderer über dem Nebelmeer* [El caminante sobre el mar de nubes] (1818) del artista alemán Caspar David Friedrich o en los mares tumultuosos de su contemporáneo inglés, William Turner, se vuelve, a partir de la irrupción de la cámara, espacio más allá o más acá de todo sujeto. Se trata ahora de un paisaje capturado por un ojo mecánico, cifra del cálculo y dominio de lo existente. Así, la fotografía inaugura lo que Martin Heidegger llama «la época de la imagen del mundo»: un momento en el que el sujeto conquista lo existen-

te al representarlo y lo habita al convertirlo en una imagen ¹. Por ejemplo, la imagen de un paisaje.

«El paisaje nunca está ahí». lo construimos al utilizar, de cierto modo, un territorio: al arrojar desperdicios a la orilla de un río y transformarlo en basurero, al sentarnos en un peñasco y observar los alrededores transformándolo, con nuestro cuerpo y nuestra quietud contemplativa, en un mirador o punto panorámico. No se trata de grandes intervenciones como las que produce una represa hidroeléctrica o un inmenso rascacielos, son contribuciones casi imperceptibles pero tenaces, que indican modos de habitar un lugar, es decir, de darle nombre y sentido: playa, mirador, campo de fútbol. Alguien viene y pinta ese lugar o lo registra con su cámara para que disfrutemos de su contemplación o para que simplemente registremos esos lugares por los que pasamos sin prestar demasiada atención. La representación hace el paisaje. Algunos artistas eligen montañas majestuosas y sublimes; otros, como Bleda y Rosa, merodean geografías menores, cotidianas y lábiles, como los campos de fútbol.

Ante las dieciocho imágenes en blanco y negro que componen uno de los primeros trabajos de los fotógrafos, *Campos de fútbol* (1992-1995), podemos imaginar al etnógrafo del futuro conjeturando sobre los requisitos con los que debía de cumplir un pedazo de tierra para adquirir el estatuto de campo de fútbol. Debería tener al menos un arco, idealmente dos y también algo de césped. Sin embargo, hay imágenes en las que el arco está reducido a su mínima expresión y consta de solo tres barras metálicas, hay otras imágenes en las que brilla por su ausencia; hay campos con mayor o menor cantidad de césped; incluso hay algunos sin ninguno de estos elementos. lo que las imágenes exhiben es ese espacio que Henri Lefebvre llamó «espacio percibido» ². A diferencia de los espacios que resultan del accionar del urbanismo y el planeamiento institucional, estos surgen como efecto de la espontaneidad y el hábito, el uso y la repetición cotidiana. Es el caso de un camino natural, trazado por las pisadas de los caminantes o de los animales, es también, el caso de los campos de fútbol. Casi sin requisitos previos, casi sin planeamiento, los campos de fútbol son lugares de una verdadera pragmática del espacio: lo que los define es su uso. Lo que hace de un campo de fútbol un campo de fútbol es la práctica mas o menos constante y no profesional de un deporte popular.

A partir de esta pragmática espacial, Bleda y Rosa se convierten (y nos convierten) en arqueólogos de la contemporaneidad, imaginada como pasado ficcional. Escudriñamos el territorio en busca de marcas de lo que, por experiencia propia, sabe-

¹ Heidegger, Martin: «la época de la imagen del mundo», *Sendas Perdidas*, losada, Buenos Aires, 1960.

² Lefebvre, Henri: *La producción del espacio*, Capitán Swing, Madrid, 2013.

mos que ocurrió allí: pisadas y tropezones, pases y goleadas, caídas y cabezazos triunfales. Niños y jóvenes corriendo, sudando, gritando y riendo alrededor de una pelota. El espacio convoca el archivo personal o cultural de artistas y espectadores; vemos estas fotos y de inmediato ondean los jirones de nuestra infancia real o imaginaria, retazos de la infancia de nuestros hijos o incluso imágenes ajenas, escenas de la publicidad y el cine. El espacio no solo convoca y se mira con el filtro de los archivos en los ojos; el espacio es, literal y simultáneamente, registro, archivo y mapa de presencias y juegos de otro tiempo que, con su recurrencia, hicieron de ese lugar, un campo de fútbol. La serie *Campos de fútbol* es un archivo de archivos, un registro químico en el espacio fotográfico, de marcas imperceptibles que seguimos con los ojos cargados de pasado. Con esta serie, María Bleda y José María Rosa inician un viaje por una geografía sumamente personal que recorrerán durante casi veinticinco años, explorando estos campos que tensan afectividad, memoria y acción.

«El paisaje está allí, en algún lugar impreciso, entre la historia y el mito», nos dicen Bleda y Rosa. Todo paisaje tiene algo de monumento, de archivo, de depósito o resumidero de la historia. Se vuelve legible a partir de las huellas que las historias dejaron sobre su superficie: las historias de infancia, tejidas con recuerdos vagos y afectos múltiples y también la Historia de los llamados acontecimientos públicos, de los sucesos nacionales y globales. Hoy más que nunca, sabemos que ninguna historia —escrita con mayúscula o minúscula— es un registro en bruto de los acontecimientos; se trata más bien de un principio narrativo para producir líneas y rizomas, relatos espiralados y lineales, fantasías de progreso y repeticiones de tragedia y farsa. En esos relatos, el principio es un momento que brilla con particular fulgor narrativo y ficcional. Como advierte Edward Said en *Beginnings: Intention and Method*, se trata de un punto que inicia la historia y a la vez, nunca queda allá, en el comienzo, sino que insiste, se construye, se demuele y se vuelve a reconstruir otra vez, desde cada presente³. Un proyecto de Bleda y Rosa cartografía ese vaivén y recorre esos lugares en los que, según las diferentes teorías que se suceden en el tiempo, se vuelve a conjeturar el principio de la especie. *Origen* (2003-) reúne imágenes del valle de Neander, la sierra de Atapuerca, el lago Turkana, la cueva d’Aragó, el desierto de Yurab, el valle del Rift. Nunca originario ni original, el origen es siempre *mito de origen*, punto de partida de una narrativa histórica a la que no se somete, para en cambio, actualizarse en cada presente. Es también, principio de legitimación del presente y timón (teleológico) del futuro. Un modo de narrar el comienzo, por ejemplo, del mundo —un modo poblado de dioses o explosiones de átomos, de creaciones *ex nihilo* o de larguísima paciencia

³ Said, Edward: *Beginnings: Intention and Method*, Columbia University Press, Nueva York, 1975.

evolutiva— nunca es solo un origen, es sobre todo un modo de entender el presente y una hipótesis de hacia dónde debe ir.

«En el origen está el paisaje», parece decir la serie. Está primero en el génesis bíblico, donde Dios hace paisaje —separa la luz de las tinieblas, puebla el lugar de vida animal y vegetal— para, luego, crear al hombre. Incluso en la cosmogonía científica del positivismo, el paisaje también está antes. Tal es así que el animal humano es efecto del paisaje: la especie se adapta a los cambios del entorno para sobrevivir; esa es la hipótesis central de *El origen de las especies por medio de la selección natural* (1859), continuada luego en *El origen del hombre* (1871). El principio de selección natural que Charles Darwin destila luego de su viaje en el Beagle nombra un sistema dinámico que rastrea la transformación del viviente en contigüidad con su hábitat. En un sentido menos positivista y empírico, el espacio también está lógicamente antes: es condición de posibilidad de las subjetividades que lo habitan. La naturaleza indómita modela al inversionista y al colono; como la urbe aloja al dandi y al delincuente oculto en la multitud; las rutas formaron a los *beatniks* y demás jóvenes aventureros.

En *Origen*, el territorio es punto de partida de la historia: el origen de la especie, el origen de lo viviente y de los distintos relatos que conjeturan sus modos de habitar y de sobrevivir. La serie está compuesta por fotografías de gran tamaño que colocan al espectador frente a un espacio sumamente parco: los árboles de Neander, un camino que se pierde en el horizonte brumoso de Taung, estructuras de metal y escaleras que se hunden en Sterkfontein, cerca de Johannesburgo, en Sudáfrica. Los topónimos atraen un enjambre discursivo que va dotando de sentido a los lugares, para el espectador que se detiene en estos paisajes de las posibles infancias del hombre. La enciclopedia se derrama sobre las imágenes: en 1856, en el valle de Neander, a kilómetros de Düsseldorf se encontró un resto fósil que dio origen a la paleontología decimonónica (y a la competencia entre naciones europeas por postularse como país de origen del hombre o como descubridor o informante autorizado sobre ese punto de génesis de la especie). Otro ejemplo: esa vista de escaleras que se hunden en la piedra, interfiriendo con el paisaje es el ingreso al sitio arqueológico Sterkfontein, una serie de cuevas llamadas «la cuna de la humanidad». Actualmente, a ese fósil de Neander se le atribuyen solo cuarenta mil años de antigüedad y a los restos del homínido hallado en 1997 en Sterkfontein, más de tres millones de años.

«El paisaje es el origen», dicen Bleda y Rosa. Efectivamente, es piedra de toque de un trabajo de más de veinte años dedicado a interrogar los modos en que se lo construye, se lo dota de sentido, se lo percibe, se lo pasa por alto. En *Origen* nos confrontan con un paisaje silencioso que se viste de sentido cuando los discursos científi-

cos nos dicen que allí empezó la especie. Y luego otro hallazgo ubica ese origen en otro lado, en otro tiempo, en la próxima fotografía. Miramos las imágenes con entusiasmo de niño explorador y con afectada nostalgia, como quien mira alguna foto que testimonia episodios, personas u objetos de la propia infancia que nosotros mismos no logramos recordar.

«El paisaje es antinatural». El término *paisaje* no es sinónimo de «naturaleza»; no hay paisaje solo porque un conjunto de cosas estén unas junto a otras en un territorio dado y se contemplen con un golpe de vista. El paisaje sería «un trozo de naturaleza», pero el problema es que la naturaleza no tiene ningún trozo, es siempre una unidad. La emergencia del paisaje es, entonces, resultado de un ejercicio de violencia, en manos de una conciencia capaz de parcelar una totalidad que no puede ser fragmentada. De ahí que Georg Simmel lo señale como la tragedia moderna por excelencia:

que la parte de un todo se convierta en un todo autónomo, brotando de aquel y pretendiendo frente a él un derecho propio, esta es quizá la tragedia más fundamental del espíritu en general, que en la modernidad ha conseguido plena repercusión y que ha desgarrado en sí la conducción del proceso cultural ⁴.

«El paisaje es un concepto moderno» por excelencia, es un fragmento y una nueva totalidad que no resuelve la tensión que le da origen: es un fragmento de lo que no puede fragmentarse y una totalidad que no logra estabilizarse como tal. Entonces, como gran pieza moderna, el paisaje está ligado estructuralmente a la violencia y a la melancolía. La violencia de arrancar un pedazo y fragmentar el mundo y la melancolía de contemplarlo siempre como una ruina de otro tiempo: dos cuestiones que también definen el acto fotográfico y que justamente por eso, hacen de la fotografía la forma moderna por excelencia de visualización del paisaje. Paisaje, violencia, melancolía y visualidad técnica: de eso tratan *Prontuario* y *Campos de batalla*. El primero es un trabajo iniciado en 2011 (y aún en proceso) que se centra en las guerras de independencia, en ese momento de ruptura con el antiguo régimen y de fervor iluminista, de pregón de los valores de libertad, igualdad y fraternidad que viajan junto con los idearios republicanos de las revoluciones francesa y norteamericana. El segundo, iniciado en 1994, es un registro de las guerras de todo tipo, nacionales, europeas y de ultramar.

Si el paisaje como fragmento moderno supone cierta violencia de la percepción y la representación, aquí se torna también un fragmento de la historia nacional y con-

⁴ Simmel, Georg: «Filosofía del paisaje», *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona, 1986.

tinental marcado, fundamentalmente, por la violencia. Las imágenes de *Prontuario* nos llevan de Trafalgar a Boulogne-Sur-Mer, desde la Puerta del Sol a los campos de la Moncloa, mientras nos hablan del Robespierre español o de la Real Academia de San Fernando. Paisajes y vistas urbanas, textos y objetos constituyen la piel de la nación: un tejido de ideales y esperanzas libertarias enlazadas con relaciones de explotación y dominio, de grandes y pequeños triunfos y saberes que se exhiben en su total polivalencia, como «monumento de cultura» que es «al mismo tiempo, un monumento de barbarie»⁵. A partir de estas imágenes, Bleda y Rosa proponen que la historia de la patria debe leerse en las cicatrices y rasguños del cuerpo de la nación, es decir, de su territorio. y que esta debe adoptar siempre, simultáneamente, la forma de la biografía y el prontuario.

«La historia es un registro territorial del tiempo». Ese parece ser uno de los grandes descubrimientos del proyecto estético de Bleda y Rosa. Y a eso se abocan, apuntando con la cámara a ese espesamiento del tiempo sobre el suelo de la nación, del continente o del planeta. Esa historia, advierte Walter Benjamin, no es exactamente un registro de los grandes logros del hombre ni una fila de monumentos que coronan el progreso, sino una serie de ruinas que señalan «una catástrofe única que se amontona incansablemente». *Campos de batalla* localiza esa catástrofe en una serie de lugares donde guerras civiles y batallas pusieron fin a muchísimas vidas, en España, en Europa y más allá. El recorrido es reticular y se presenta como díptico: muestra un camino de Ollantaytambo, en Perú para que evoquemos un enero de 1537, el desfile de Valcarlos, para aclarar al pie: Roncesvalles, 778.

Si entre las dos series anteriores se advierte un deslizamiento desde la propia infancia a la infancia del hombre, aquí los fotógrafos se desplazan desde la violencia de la patria en cierto momento de la historia, hacia la historia universal de la violencia, legible en las huellas imborrables de todo territorio. La cámara encarna al *Ángel de la historia* pintado por Klee, ese que mira hacia atrás y registra los campos de la muerte. Si hablara, tal vez dirían un verso de T. S. Eliot: *I will show you fear in a handful of dust*. O como lo traduce Manuel Núñez Nava: «En un puñado de polvo te mostraré el espanto»⁶. Las imágenes de *Campos de batalla* se detienen en esos territorios bélicos y en el polvo que cubre a los que allí perecieron para reconstruir una historia geográfica de la violencia. Superponen sobre el territorio, la violencia del paisaje como ruina moderna y la violencia de la especie sistematizando su propio exterminio.

⁵ Benjamin, Walter: «Tesis de la Filosofía de la Historia», *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1989.

⁶ Eliot, T. S.: *Tierra yerma*, UNAM, México, 2008. Título original *The Waste Land*, 1922. También conocido en castellano como *La tierra baldía*.

En *Las ciudades invisibles* el escritor italiano Ítalo Calvino narra el acto de narrar. Marco Polo cuenta sus viajes, exploraciones y embajadas; Kublai Kan lo escucha. Aunque le pertenezcan, las ciudades son invisibles para el emperador de los tártaros: nunca estuvo allí, nunca las vio. Para él, están solo hechas de palabras, descripciones y microrrelatos que salen de la boca del viajero veneciano. Otros embajadores, dice, le hablan de riquezas mineras y posibles emprendimientos textiles, le comunican la dimensión utilitaria de sus dominios; Marco Polo en cambio, se detiene en sus aristas invisibles: los vínculos con la memoria, el deseo, los signos, los muertos, los nombres y el cielo.

Durante casi un cuarto de siglo, Bleda y Rosa cartografiaron paisajes que son relativamente cercanos pero para entregarlos al imperio de nuestra mirada, como si se tratara de geografías remotas y ajenas. La obra de los fotógrafos está compuesta por estampas que tienen algo de descripción y de microrrelato: coagulan un flujo temporal que se detiene momentáneamente en cada imagen y que bombea hacia la siguiente. En ellas, se nos ofrece lo visible: lugares y espacios, paisajes de este mundo capturados con gran maestría, impresos y dispuestos en estampas de gran tamaño o colocados en dispositivos de exhibición de alta calidad. La fuerza semiótica, sin embargo, se juega en algo del orden de lo invisible: cada una de las imágenes es un campo en blanco que se recarga de significado cuando el nombre de la serie las recorre, o el topónimo que yace al pie, las fija en una coordenada espacial y temporal específica. Entonces, lo que acabamos de observar deja de ser *solo* lo que se ve —un poco de césped raleado, una arista de un edificio de piedra, un amontonamiento de vegetación desordenada— para volverse *también* algo que no habíamos visto hasta el momento: esa tierra baldía sobre la que rodó la bola de la infancia, ese lugar donde quizás se prendió el primer fuego de la especie, el cuerpo de la nación, las tumbas de la especie. Por momentos, los espectadores creen reconocer, recordar, habitar o haber habitado esos territorios de lo visible. No se dan cuenta de que, de un modo u otro, siempre estamos pisando un paisaje que se visibiliza a destiempo, como la imagen fotográfica que aparece siempre un poco después —después del acontecimiento, de la toma, del revelado—. Esos parajes de visibilidad demorada aparecen más tarde, cuando actuó la memoria, el afecto, la melancolía o el espanto. El automatismo perceptivo o el simple paso del tiempo, erosiona y dispersa sentidos y acontecimientos, como si se tratara de una palada de cenizas que se arrojan al viento. Las fotografías de María Bleda y José María Rosa trabajan contra esa dispersión y apuntalan estos paisajes de lo invisible, fundados sobre lo más primigenio de lo real. Las imágenes son verdaderos sitios arqueológicos saturados de sedimentos paisajísticos: geografías de lo real y comarcas del sentido por venir, territorios de la percepción inmediata y el relato demorado, depósitos de tiempos pretéritos y del presente eterno de la imagen,

capas de historia y de mitos atemporales. Ellas advierten que ese paisaje que nos ofrecen es siempre simultáneamente cuna y tumba, origen y mortaja, monumento y mausoleo de la especie y de su relación con el planeta.

Paola Cortés-Rocca