

Construir. Representar. Describir.

I. En la película *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (El miedo del portero ante el penalti) (1971), la primera escena está filmada desde detrás de la portería, mientras que el guardameta experimenta lo que parece una combinación de aburrimiento y malestar. Este momento absurdo, que podría duplicarse si centráramos nuestra atención exclusivamente en cualquier otro jugador en el campo, se ve perturbado cuando de pronto el balón pasa zumbando junto a El y entra en la portería. Ha ocurrido tan rápido que parece una ilusión. El vacío explota mediante una súbita apariencia de acontecimiento. Momentáneamente, la atmósfera cambia. Pronto, no obstante, volveremos a "lo normal" y el portero estará de pie frente a una portería vacía, esforzándose por mantenerse mentalmente en el juego.

Uno piensa en este juego entre inmovilidad y movimiento cuando se observan las fotografías de María Bleda y José M. Rosa, particularmente en las tres series Campos de fútbol, Campos de batalla y Ciudades. En la primera, la forma de las "porterías" (la palabra se muestra entrecomillada porque, en la mayoría de los casos, la portería real está ausente en la estructura, desgastada por el tiempo y los elementos) es variable, al igual que el paisaje que la contiene. En *El Balletero* (1992), la estructura de cuatro patas está en un campo lleno de maleza. Ha pasado mucho tiempo desde la última vez que alguien ha jugado al fútbol ahí. En otra fotografía (*Gran de Castellón*, 1994), una estructura similar aparece en una playa, flanqueada por la arena y el mar. En otra (*Paterna*, 1995), la estructura sólo tiene dos patas, lo que hace que incluso la posibilidad de colocar una red parezca ridícula. Es una especie de estructura de media distancia, entre unos pantalones colocados sobre un césped para marcar la portería y la existencia real de una verdadera red de cuerda. En el fondo distante, podemos ver el perfil bajo de una fábrica.

Al final, por supuesto, estas fotografías no hablan sólo de los postes de una portería. Hablan sobre el espacio y la memoria. El espacio en el sentido de que cada obra de la serie nos hace conscientes de las otras fotografías y, por consiguiente, de la diferencia que las distingue. No sólo la diferencia en los objetos fotografiados, sino también las maneras en que los artistas deciden enmarcar esos objetos: a la izquierda del marco, a la derecha, en primer plano, en segundo plano, etcétera. Cada fotografía representa una elección, una elección que subraya la naturaleza cambiante de lo representado. Son como reliquias del pasado, monumentos a una actividad que en ningún momento se verá dentro del marco.

II. En la serie Campos de batalla, son evidentes las mismas connotaciones de memoria, historia, pasado incrustado en el presente. Lo que es común a estas obras es que el lugar/sujeto es siempre el lugar donde tuvo lugar una batalla. Registrada en los libros españoles de historia con su fecha correspondiente, sus fuerzas contendientes y su número de muertos, los espacios están hoy vacíos, a menudo con pocas manifestaciones externas de lo que allí ocurrió.

Además, cada foto se divide en dos partes iguales, como si la propia fotografía estuviera abierta a la manipulación del mismo modo que la historia. El título de cada obra consiste en el nombre del lugar y la fecha de la batalla. La simplicidad que subyace en el texto y la imagen chocan con el énfasis en la memoria, que no es tan fácil de representar.

Los usos que en la actualidad se dan a estos campos son variados: Campos de Bailén, año 1808 parece ahora un olivar. Mirando hacia el campamento de Peña-Redonda, Numancia, 133 a.C. es tierra de maleza, con un signo a la izquierda que quizás indica una carretera. Algunas montañas aparecen en la distancia. Lugar de lutos, año 793 es un valle exuberante. El vacío, la paz de cada uno de estos sitios contradice el hecho histórico que allí aconteció. Es difícil imaginar los muertos que yacen en la cima de la montaña en Ante la mesa del rey, Las Navas de Tolosa, verano de 1212. Y sin embargo, aunque no estemos familiarizados con esta batalla, la mera mención del lugar y su representación es suficiente para desfamiliarizar la visión, para imaginar el horror en lugar de la calma.

La historia a menudo se reescribe. Lo mismo sucede con el paisaje. Sólo hay que citar nombres como Waldheim, Kissinger o Samaranch. Todo el mundo podría poner su propio ejemplo de personaje histórico cuyo pasado ha sido borrado o editado, a menudo en vida de los propios personajes. ...ste, por supuesto, no es un fenómeno exclusivo de aquellos a quienes llamamos figuras "históricas". Es común a todos nosotros, esta lectura selectiva de los acontecimientos de una vida. Sin embargo, cuando la negación o la confusión se realiza en público, cuando se hace frente a la evidencia "histórica", la disyunción entre pasado y presente parece mucho más patente. Para muchos, la continua mención de Henry Kissinger en los medios de comunicación como un "experto en asuntos exteriores" constituye un ultraje. Cómo puede el hombre que diseñó el bombardeo de Camboya asumir tan fácilmente el rostro de la respetabilidad? Para otros, es el ganador del Premio Nóbel de la Paz y eso es bastante. A quién le interesan esas historias de su pasado? La historia sólo es otro objeto para ser manipulado. Unos lo hacen mejor que otros.

Lo mismo sucede con la geografía. Un túnel en París es el lugar donde murió la princesa Diana. Un estadio del Zaire/Congo es el lugar donde Muhammad Ali derrotó a George Foreman. Pero es también donde Mobutu tenía sus cámaras de tortura clandestinas. Un campo vacío es la antigua ubicación de la casa donde yo nací. Y así sucesivamente. Un lugar geográfico concreto adopta identidades y connotaciones con la misma facilidad que las personas. Los acontecimientos históricos y personales pasan por encima de ellos, dejando cada vez otro recuerdo, otra capa de significado. Del espectador depende si será una capa uniforme o llena de fallas.

Como el portero de pie frente al campo vacío, todo parece cuestión de perspectiva. El vaso está medio lleno o medio vacío. Lo extraordinario de la serie Campos de batalla es la sensación de que la historia puede ser fijada y recordada, a pesar de los cambios que los años tratan de efectuar en nuestra memoria colectiva. Quizás el espacio que divide las fotografías

puede ser visto como una laguna en nuestra percepción. Hace falta un espectador activo para volver a unirlos o para permitir que el espacio entre las cosas exista siempre.

III. "Para empezar una ciudad o para refundar una ciudad existente destruida en un proceso de conquista, los romanos trataban de establecer el punto que ellos denominaban el umbilicus, un centro de la ciudad que se aproximara al ombligo del cuerpo; desde este ombligo, los planificadores tomaban todas las medidas de los espacios de la ciudad. El suelo del Panteón contiene ese umbilicus. Como en un juego de damas o de ajedrez, el cuadrado central tiene un gran valor estratégico, al igual que en el Panteón: el cuadrado central del suelo del Panteón está situado directamente debajo del oculus circular que abre una vista del cielo a través de la cúpula" (1).

La relación entre recuerdo y representación puede verse también en la serie Ciudades de Bleda y Rosa. Basada en el concepto de la civilización perdida, la ciudad o la cultura que existe tan sólo a través de las partículas de su pasado que han sobrevivido a lo largo de los años, las fotografías se refieren a las ciudades ibéricas, celtas, romanas, griegas y fenicias, antaño establecidas en la Península Ibérica. Hoy en día, por supuesto, han desaparecido, pero conservamos algo de aquellas culturas mediante recuerdos, mitos e historias que han llegado hasta nosotros. Como el análisis que hacía Proust sobre cómo los nombres de los lugares pueden utilizarse para fines denotativos y connotativos, del mismo modo palabras como Fenicia indican una "realidad" que puede ser más imaginada que real. Así, mientras que Campos de batalla y Campos de fútbol están firmemente basadas en el hecho geográfico e histórico, Ciudades se sitúa en un lugar intermedio entre la historia, la memoria y la imaginación. Lo que no sabemos sobre esos lugares, lo imaginamos.

La descripción de Sennett de la ciudad basada en una relación con el cuerpo humano parece particularmente apropiada cuando nos referimos a una ciudad que ya no existe. Como en Campos de batalla, los títulos son descriptivos. En una de las fotografías, por ejemplo, tenemos el título Escalera, Castellar de Meca, que nos ofrece primero el nombre del objeto fotografiado y después el lugar, la ciudad que ya no existe. De nuevo, como Proust, el mero acto de poner nombre es suficiente para suscitar asociaciones en la mente del espectador. Sin embargo, en este caso existe una dicotomía entre lo que se ve (las escaleras) y lo que no se ve (la ciudad). Porque sólo con la ayuda del título podemos identificar como escaleras esos trozos de piedra macilentos y desgastados por el tiempo. Las escaleras conducen a...? A una ciudad cuyos atributos sólo podemos imaginar.

La capacidad de "construir" estas ciudades, sobre la base de una información parcial (unas cuantas palabras, una fotografía que es siempre un detalle de algo más grande) es como la capacidad de imaginar un cuerpo, una persona a quien no conocemos, sobre la base de una descripción de las características que él o ella comparten con el resto de la humanidad. Porque el cuerpo está conectado como una ciudad, de tal modo que la función de cada parte depende de la función de las demás partes. A partir de una parte podemos intuir las restantes, lo mismo

que en una ciudad, una vez que llegamos a conocer las "partes", podemos imaginar una calle que conduce a una plaza, otra a un callejón sin salida, otras dos que van en paralelo, etcétera. Con el tiempo, llegamos a sentir la ciudad, a vivirla físicamente. Nos encontramos con unas escaleras y ni siquiera tenemos que pensar que nos llevarán a otra parte de la ciudad, a otro nivel de experiencia. Confiamos en nuestros sentidos, en la evidencia que aparece ante nuestros ojos

IV. "En la cultura china, la representación de un jardín y la descripción de un jardín estaban muy estrechamente asociadas a la construcción de un jardín, y las tres artes, al desarrollarse en paralelo, frecuentemente coincidían. Si observamos la imagen del siglo XIII de Ch'ien Hsuan Wang His-chih contemplando las ocas, vemos a un famoso poeta representado en el pabellón de un jardín, desde donde contempla las ocas de un lago. La imagen visual registra a la vez lo que podemos considerar un paisaje nombrado y una figura histórica que era célebre por su interés hacia la jardinería y por su caligrafía (un talento visual y verbal en China, como podemos ver en la parte superior izquierda de la escena). El cuadro de Ch'ien Hsuan hace muy difícil establecer claras distinciones entre la pintura de lugares, la construcción de lugares y, por implicación al menos la escritura sobre esos lugares" (2).

Qué diferencia existe entre representar un lugar, construir un lugar y escribir sobre él? Estas tres actividades pueden advertirse en las fotografías de Bleda y Rosa. La representación es la imagen misma presentada de modo que llama la atención hacia su condición como fotografía. Ya sea la división de la imagen en la serie Campos de batalla, la implicación de actividad en Campos de fútbol o el detalle que connota el conjunto de una civilización en Ciudades, el énfasis está en la fotografía como potencial impulsor de la memoria y la imaginación.

La "construcción de lugares" es la elección de estos espacios como tema. El fotógrafo es un "constructor de lugares", en la misma medida en que lo es el arquitecto paisajista, ya que, a través de la composición, el uso del color, el ángulo, la velocidad, etcétera, define un espacio que es realizado por los parámetros del marco, del mismo modo que el jardín es realizado por los bordes del fondo sobre el cual ha sido organizado. Fotografía y jardín son el resultado de una mirada organizada, una mirada que se apoya en nuestra sensación de lo que sucede también fuera del marco.

La "escritura sobre lugares" es evidente en Campos de batalla y Ciudades, donde la descripción del pasado condiciona nuestra mirada presente. Pero también está en los Campos de fútbol en el modo en que cada imagen distinta es organizada en el contexto de una serie. Aquí, los artistas escriben (nombran) de un modo no verbal, mediante la exigencia de que el espectador se una a estas imágenes y las lea como frases encadenadas, no como frases inconexas.

Construir. Representar. Describir. Estas tres actividades parecen estar en el centro mismo de la práctica de Bleda y Rosa. Ninguna fotografía es inocente. No existe un solo lugar que esté desprovisto de significado. Ya sea el chico con zapatillas rotas que marca un gol y luego se queda mirando cómo la pelota baja por la ladera de la colina porque no hay red para detenerla, ya sea el soldado herido, apoyado contra un árbol, que observa la lucha que prosigue sin él, estas fotografías contienen diferentes posibilidades.

Existen en el seno de una estructura rígidamente definida, que luego permite a nuestra imaginación llevarlas a otro nivel. La descripción de estos lugares es, en última instancia, compartida con el espectador.

NOTAS:

(1) Richard Sennett, *Flesh & Stone: The Body and the City in Western Civilization*, W. W. Norton, Nueva York, 1994, p-gina 106-107.

(2) John Dixon Hunt, *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory*, Thames and Hudson, Londres, 2000. P-gina 144.

Michael Tarantino