

*Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles,  
intangibles, intocados y casi intocables,  
inmutables, arraigados;  
lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios.*

Georges Perec, *Especies de espacios*

# JUAN BAUTISTA PEIRÓ

*La ciudad como paisaje y memoria*

# PAULA SANTIAGO

## *De los ismos a los nuevos referentes de compromiso*

Expresionismo, cubismo o surrealismo constituyen términos habitualmente utilizados cuando se intenta analizar el arte de comienzos del siglo XX. Estos términos permiten establecer una clasificación historiográfica que, con todos los inconvenientes que supone cualquier ordenación estilística, ayuda a situarnos ante una realidad que siempre se intenta analizar e interpretar. Esta clasificación que, no por cuestionada ha dejado de ser utilizada, continúa teniendo su vigencia en cualquier manual de historia del arte contemporáneo. De hecho, con posterioridad a 1945, se ha intentado continuar manteniendo dicho esquema ampliando su registro con nuevas aportaciones: informalismo, neodadaísmo, minimalismo, etc. Sin embargo, la utilidad orientativa y didáctica que presenta una ordenación de esta índole, se asienta en una incuestionable debilidad: la imposibilidad de poder someter una obra de arte a la rigidez que supone cualquier esquema formalista. No cabe duda de que nos encontramos con muchas obras que pueden responder a este tipo de modelo, pero también es cierto que existen otras muchas más que juegan con mestizajes e hibridaciones de muy diversas procedencias.

La conciencia existente sobre este hecho ha tomado una especial relevancia en las últimas décadas, ya que la crisis de los lenguajes de la Modernidad ha supuesto la búsqueda de valores no sólo relacionados con cuestiones estilísticas. Si las clasificaciones por corrientes y movimientos han servido para determinar el panorama historiográfico del siglo xx, la recuperación de un arte que se guía no sólo por innovaciones formales, sino también por transformaciones discursivas, ha servido para ampliar nuestros horizontes de análisis. Este cambio de orientación comenzó a desarrollarse durante las décadas de los 70-80, coincidiendo con lo que se conoció bajo la ambigua denominación de postconceptualismo. Las prácticas englobadas bajo esta etiqueta, especialmente aquellas que tomaban como punto de partida las posiciones militantes del feminismo, se situaban en un espacio bien diferente del que había caracterizado el arte modernista de décadas precedentes. El nuevo espacio que se comienza a delimitar va a hallarse determinado por todo un conjunto de cambios que afectan a dos cuestiones tan sencillas y determinantes como son, por un lado, la proliferación de mujeres artistas (con lo cual el arte deja de conjugarse básicamente en masculino) y, por otro, la aparición de toda una serie de prácticas que se posicionan ante problemas cotidianos de carácter social, político, ecológico, etc. (hecho que favorece una pluralidad de registros que no sólo buscan la innovación formal).

Este cambio de orientación, que algunos han querido englobar bajo lo posmoderno, ha supuesto que en los últimos veinticinco años las ordenaciones tradicionales se hayan visto sometidas a una nueva reconsideración: frente al protagonismo otorgado a *ismos* y tendencias, la actividad artística ha centrado su investigación más que en adscripciones de escuelas y corrientes, en aspectos temáticos y/o en núcleos narrativos de interés. Estos núcleos han servido para configurar lo que podemos denominar como *referentes de compromiso*, cuestión que ha sido utilizada, a su vez, para generar una nueva mirada crítica e interpretativa. ¿Cómo surgen estos referentes? Al tomar como punto de partida una investigación no sólo determinada por la autorreflexividad y autonomía del lenguaje plástico (tal y como ha sucedido, por ejemplo, en las últimas décadas con las propuestas de carácter minimalista), la producción artística ha indagado sobre el potencial comunicativo y simbólico existente en áreas discursivas claramente delimitadas. La apuesta por esta recuperación narrativa, sin embargo, no ha supuesto el abandono de posiciones formalmente renovadoras, sino la compaginación y simultaneidad de valores de toda índole. Lo estilístico no ha quedado convertido en meta sino en medio. Ello ha propiciado paralelamente una lectura crítica que, en su necesidad de adecuarse a los nuevos referentes discursivos, ha modificado sus propios presupuestos de análisis e, incluso, sus propios argumentos conceptuales.

A este hecho ha contribuido de forma determinante un tercer aspecto que cabría unir a la relevancia asumida por la mujer artista y al interés por producir un arte socialmente comprometido: nos referimos a la drástica transformación operada en las tecnologías digitales de reproducción visual. Un acelerado e innovador proceso que ha traído consigo una modificación sustancial en el espacio de las disciplinas tradicionales y modernas. Nuestra realidad artística y tecnológica no nos ofrece tan sólo la posibilidad de hablar de un *campo expandido*, por utilizar la clásica expresión de Rosalind Krauss. Lo que ahora estamos presenciando es la posibilidad de un *campo confundido e hibridado* en el que la tecnología de la imagen visual, los dispositivos de exhibición y las estrategias de montaje e intervención espacial alteran las posibles fronteras de cualquier especialidad artística.

La conjunción de todos estos hechos ha permitido la aparición de una nueva realidad artística y teórica en la que el valor estético conjuga lo plástico y formal con lo conceptual e ideológico. El objetivo que se pretende a través de esta unión no sólo se dirige al fomento de una investigación autosuficiente, sino a la consolidación de un discurso que pueda recuperar el compromiso. El artista no entabla una lucha contra sí mismo o contra el lenguaje con el que se expresa, sino que establece un diálogo estrecho con la realidad en la que se encuentra, diálogo para el que el teórico del arte requiere también de un renovado instrumental metodológico. En este sentido, la recuperación de miradas relacionadas con universos como el simbólico, el psicológico, el antropológico o el sociológico pone en evidencia la necesidad de unos discursos que desde la diversidad permiten una sólida aproximación a ese referente de compromiso anteriormente citado.

### ***Una realidad referencial en transformación: cuerpos y ciudades***

Si las aportaciones de los planteamientos feministas supusieron una profunda transformación en el ámbito artístico, ello fue debido al papel que las mujeres artistas otorgaron a los nuevos discursos que estaban emprendiendo. El cómo decir las cosas quedó solapado con la aparición de unos nuevos contenidos: lo personal y lo privado adquirieron un relevante protagonismo en su confrontación con lo público y social. Esta irrupción de lo cotidiano y de lo íntimo se tradujo en la década de los 90 en una proliferación de discursos que tomaron como referente el cuerpo, la identidad y los problemas de género. Como puso de relieve una artista como Barbara Kruger en su conocida obra de 1989 (*Your body is a battleground*), el cuerpo quedó

convertido en un campo de batalla y el arte en una batalla en la que se acentuaba el carácter de lo ideológico.

Ahora bien, obras como las de Kruger, o como los tempranos *film stills* de Cindy Sherman de finales de los años 70, o como la conocida mesa de *The Dinner Party* de Judy Chicago, están poniendo sobre el tapete, algo que no sólo afecta a la situación de la mujer sino, tal y como acabamos de sugerir, al propio arte. En todos los casos citados la actividad artística adquiere una dimensión ideológica y narrativa a través de la cual se produce una apropiación del entorno más inmediato. Apropiarse del entorno no significa someter a la voluntad de las citadas artistas aquello que resulta más próximo a su experiencia, sino convertir en discurso artístico la vivencia de lo cercano. Esto permitiría explicar el interés, casi inflacionista, que ha habido durante estos pasados años por la condición humana, en general, y por el cuerpo y el sexo, en particular.

Si algunas de las vanguardias históricas, como el dadaísmo y el surrealismo, plantearon la unión entre el arte y la vida, así como la relación entre la obra y la realidad cotidiana, cuestión que también retoman algunas de las corrientes de los años 60 desde el neodadaísmo hasta el Pop, en el caso de las artistas que mencionamos, esta unión nos lleva a un espacio singularizado. El arte responde para estas mujeres a una íntima necesidad de exploración que se vincula a su propia vida y a la manera que tienen de enfrentarse a la misma y de vivir sus miedos, recelos, condicionantes... Lo que ahora entra en juego es la posibilidad instrumental de un arte que sirve para reflexionar sobre lo más cercano, algo que como ha sido ya señalado, nos aproxima a la propia piel.

Sin embargo, algo ha sucedido en los últimos años que ha modificado el carácter de esa proximidad. El espacio de lo cercano ha sufrido una modificación profunda: ya no es el cuerpo lo que se descubre como núcleo de intimidad, sino la inserción de ese cuerpo en una colectividad y en un espacio. Lo íntimo se relaciona no sólo con lo corporal, sino con el territorio en el que nos desenvolvemos. Y esta territorialidad ha servido para desplazarnos desde el paisaje de los entornos naturales —algo que ya había sido desarrollado en los años 70 a partir del *Land art*— hacia el espacio público y, mucho más recientemente, hacia el espacio urbano. La necesidad y, en cierto sentido, el paralelismo de estos desplazamientos quedaba expuesto recientemente por nosotros mismos al efectuar la presentación de la exposición *Ser condicional* en la Sala de Exposiciones de la Universidad Politécnica de Valencia, muestra que basada en la colección de Rafael Tous, ofrecía un recorrido por la imagen de la debilidad humana y corporal en artistas

como Nobuyoshi Araki, Tierney Gearon, Nan Goldin, Zhang Huan o Andrés Serrano. Escribíamos entonces: «Otra de las grandes cuestiones debatidas desde los frentes más diversos en estos últimos años es la noción de identidad. Tanto la búsqueda de todo aquello relacionado con el entorno menos manipulado por el hombre (paisaje, naturalismo, ecología...) como las indagaciones sobre la identidad personal (cuerpo) que tanto han proliferado, no son sino dos vías de acceso complementarias, paralelas, entrecruzadas, incluso profundamente coincidentes. Coincidencia que cabe vincular al problema de la naturaleza entendida como aquello esencialmente propio de cada ser. Desde esta perspectiva, Naturaleza e identidad terminan por ser sinónimos»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Peiró, Juan Bta., recogido en el catálogo *Ser condicional*, Editorial de la UPV, Valencia, 2006, p. 8.

En efecto, el cuerpo y el paisaje surgen como entorno, es decir, como espacio en el que nuestra experiencia toma forma y sentido. El espacio de la proximidad se transforma en centro de una actividad que nos lleva a una nueva relación con lo espacial. Una relación que no sólo es topológica o geográfica, sino vivencial. Este hecho pone de relieve lo señalado en 1957 por Gastón Bachelard<sup>2</sup>, pero que todavía resulta vigente: la necesidad de un análisis espacial vinculado a una nueva ciencia que él denomina *topofilia* y que se ocuparía de los *espacios amados y ensalzados*, esos espacios en los que la imaginación y la vida cobran un relevante protagonismo, ya que no pueden ser tan sólo espacios *indiferentes*. Lo vivencial y fenomenológico aplicado al espacio muestra la insuficiencia de un análisis que se sustente en la medida y en la geometría. Lo mensurable, desde este posicionamiento, no se encuentra en relación con lo que habitualmente se entiende por cuantificable, sino con el valor que adquiere, en palabras de Minkowsky recogidas por Bachelard, la *repercusión* y la *resonancia*. Un espacio se cuantifica desde la intensidad de lo vivido, es decir, desde la profundidad de lo experimentado a un nivel íntimo y personal.

<sup>2</sup> Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (4.ª reimpr.), 2004. Véase la «Introducción» y, en especial, las páginas 27-28.

Una vez más nos topamos con la intimidad, al igual que sucedía con las obras que toman el cuerpo o la identidad como centro de expresión visual, pero con una intimidad que nos sitúa ante una realidad diferente. No es que el cuerpo esté agotado, sino que la temática de la ubicación del cuerpo en un entorno vuelve a adquirir un valor que recupera la aportación fenomenológica. El ser humano es, por retomar el título de la exposición anteriormente citada, un ser condicional a un doble nivel. Por un lado, su vida no es ilimitada: disponemos de una vida condicionada por el tiempo que disfrutamos. Pero, por otro lado, y es lo que ahora más interesa destacar, nuestro ser también está limitado por la realidad en la que ese tiempo condicional se desarrolla. Frente a la importancia del tiempo, Bachelard alude a la importancia del espacio.

Y es en esa importancia sobre la que basamos el actual interés existente sobre el entorno urbano.

En resumen, el auge adquirido por la ciudad como eje de reflexión en las artes visuales<sup>3</sup> cabe vincularlo al agotamiento y reiteración experimentados en la investigación sobre lo corporal, al interés todavía vigente sobre la recuperación narrativa y, por último, al protagonismo adquirido por la realidad urbana como eje de nueva cultura influida por la globalización. Este último punto podemos relacionarlo con un conjunto de acontecimientos históricos y económicos que no pueden pasarnos desapercibidos. Destacamos los siguientes:

1. Cuestionadas las fronteras nacionales, el foco de crecimiento y de identidad se sitúa en la ciudad: el proceso de globalización ha acentuado paralelamente el valor de lo mundial y de lo local. Si la economía posee un sentido transnacional, la ciudad (o las ciudades) se convierte(n) en centro(s) de ese mundo de fronteras diluidas.
2. La población del planeta es, desde 2007, mayoritariamente urbana. Por primera vez en nuestra historia el hábitat urbano supera en número de población al rural.
3. El 11-S o el 11-M sitúan a la urbe como objetivo bélico y como polo neurálgico y simbólico de la realidad económica y política. La ciudad adquiere un papel totalmente renovado en la actual configuración mundial. El crecimiento de las principales ciudades asiáticas o el sentido de expresiones como la llamada *Europa de las ciudades*, pone en evidencia el irrenunciable valor de este protagonismo, fenómeno que en nuestro contexto cultural se ha acentuado a partir de la caída del muro de Berlín en 1989.

La suma de todos los fenómenos que venimos analizando justifica, desde nuestro punto de vista, la expansión de la mirada urbana y de su vigencia. Ahora bien, esta justificación no cierra nuestra investigación. Detectada esta expansión artística hacia lo urbano, queda por plantear un conjunto de cuestiones que guardan entre sí una estrecha relación: ¿esta proliferación posee un único significado?, ¿cuáles son los contenidos que transmite?, ¿cómo interpretarlos? Para intentar responder a estas preguntas vamos a tomar como punto de partida y ejemplo las obras de dos artistas cercanos a nosotros que desde la década pasada están trabajando en esta temática: Sergio Belinchón y Bleda & Rosa. La referencia a estos autores no queremos utilizarla como una aproximación al recorrido pormenorizado de sus trayectorias. Si analizamos sus obras o, más en concreto algunas de sus series, es para situarnos ante un fenómeno que ambos plantean de forma específica: la relación ciudad y tiempo. Esta orientación que

**3** Fenómeno al que hemos contribuido a través de investigaciones subvencionadas por planes I+D con los proyectos «Dimensión sociológica y urbanística del arte público. Análisis crítico de la ciudad de Valencia» en el periodo 1999-2001 y «Valencia Distrito Abierto: La intervención artística como instrumento de análisis urbano» durante 2005-2007.

dan a su trabajo —y que resulta novedosa en la temática urbana y en la elaboración de la imagen actual de la ciudad— hace que sus obras contribuyan a la creación de lo que hoy en día podemos considerar como paisaje contemporáneo.

Al igual que sucede con otros artistas y fotógrafos actuales (Andreas Gursky, Thomas Struth, Axel Hütte...), el paisaje contemporáneo o, como lo hemos denominado en otras investigaciones, el *paisaje de la globalización*<sup>4</sup>, recoge la herencia de este género tradicional y, al mismo tiempo, nos hace pensar sobre la realidad urbana como centro de una nueva naturaleza. Esta característica común a los artistas interesados por este tema, tiene una consecuencia inmediata: el objetivo que guía a los autores que hemos escogido no es fotografiar la ciudad en sí misma (aunque también lo han hecho, en especial, Belinchón en series como las dedicadas a París o a Roma), sino utilizar la arquitectura y el fenómeno urbano como reflexión sobre la naturaleza humana y sobre el papel que la ciudad desempeña como espacio relacionado con el tiempo y la memoria. Este hecho vuelve a poner de relieve lo apuntado anteriormente: el desinterés artístico por un análisis de carácter autorreferencial y la búsqueda de una imagen que profundice en la recuperación narrativa.

<sup>4</sup> Nos referimos al trabajo de investigación *Hacia el paisaje de la globalización. Diferentes formas de aproximación artística al entorno natural desde la Edad Media hasta nuestros días*, presentado por Paula Santiago y dirigido por Juan Bautista Peiró, UPV, 2005.

### ***Sensibilidades compartidas y divergentes ante el hecho urbano***

Llama la atención desde un primer momento que, desde posiciones bien distintas, tanto Sergio Belinchón (Valencia, 1971), como María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970), están propiciando un tipo de mirada en la que la interpretación de lo urbano sabe conjugar tradición y contemporaneidad. Esta unión no resulta exclusiva de estos autores, sino que es posible detectarla, y además con una gran claridad, en todo un segmento generacional de artistas que han conformado su lenguaje expresivo apoyándose en las nuevas tecnologías de la imagen. Asimismo, hay que destacar otra característica compartida en ese grupo: en todos los casos nos encontramos con una presentación muy cuidada y un acabado formal en el que se notan las enseñanzas técnicas e instrumentales recibidas en los años de formación. Estas enseñanzas se complementan con el respeto a un género artístico de larga historia, el paisajístico, género cuya tradición están utilizando como referente inicial.

El interés por el paisaje, sin embargo, no supone una ciega obediencia a sus dictados. Por un lado, la historia de este género permite ajustar



SERGIO BELINCHÓN  
De la Serie *Some Space (Uncertain)*

la mirada a una manera predeterminada de enfrentarse a la realidad. Por otro, ese ajuste conlleva un diálogo en el que la fidelidad también trae consigo una cierta trasgresión. El paisaje que aquí se fotografía plantea una nueva naturaleza: la que nos sumerge en la naturaleza urbana del siglo XXI. La ciudad surge como escenario múltiple. Puede ser analizada como un espacio de conflictos (en evidente relación con las intervenciones efectuadas dentro de lo que hoy en día llamamos arte público) o como resultado de una determinada manera de entender el poder (pensemos, por ejemplo, en el reciente crecimiento operado en ciudades como Berlín o Shangai y en el significado político y económico que esto supone). Ahora bien, la leamos como la leamos, la ciudad ha dejado de ser un simple marco, para convertirse en otra cosa. La urbe, repetimos, es escenario, pero también es protagonista, puesto que, al igual que pasó a partir del Romanticismo con el paisaje, la misma se ha convertido en materia y fuente de significados. No se trata de que la ciudad, tal y como el futurismo lo pretendió restrictivamente en su momento, sirva para representar un lógico simbolismo de modernidad y progreso. El actual protagonismo alcanzado por la urbe muestra una pluralidad de posibilidades e interpretaciones a partir de las cuales podemos aproximarnos a esa nueva intimidad que parte de lo colectivo y del espacio en el que lo social se construye.

El paisaje contemporáneo es urbano y globalizado, pero también es portador de unos significados que, continuando con la tradición romántica iniciada por Friedrich (1774-1840), permiten mostrar el empequeñecimiento de lo humano. Es decir, su pérdida de centralidad y protagonismo. Si la naturaleza asumía en el pintor alemán el sentido de un espejo en el que lo



SERGIO BELINCHÓN  
De la Serie *Ciudades Efímeras*

<sup>5</sup> Entre los escasos testimonios que nos han llegado de Friedrich hay uno muy revelador: «La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse». Friedrich, Caspar David, «La voz interior...», en Novalis, Schiller et al., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987, p. 53. El sentido de este empequeñecimiento al que nos referimos lo desarrollamos recientemente en un comunicado presentado en el VII Congreso Internacional de Antropología Filosófica (Sevilla, 2006): Santiago, Paula, «Sin atributos: el paisajismo de Friedrich como vía de aproximación a la concepción romántica de lo humano». *Revista Thémata*, 39, 2007.

<sup>6</sup> Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 231.

<sup>7</sup> Esta serie fue presentada en el año 2001 en las galerías Edgar Neville (Alfajar, Valencia) y Astarté (Madrid).

<sup>8</sup> Las fotografías que integran *Suburbia* se expusieron en 2002 en la Sala de Exposiciones de la Universidad Carlos III (Pamplona). Tal y como sugiere su título, estas obras ofrecen un repertorio de «espacios en transición», según fueron calificados por Juan Antonio Álvarez Reyes en el catálogo de la exposición. «Estos paisajes áridos —prosigue el citado autor— son efímeros. Ya no son lo que eran y todavía no son lo que serán. Están poblados por escorrentías, torres de luz o maquinaria para su transformación».

que se reflejaba eran sus propios sentimientos ante el mundo<sup>5</sup>, este espejo lo que estaba haciendo en última instancia era mostrar un rostro y un cuerpo en el que lo relevante era la nueva sensibilidad de la que el artista era portador. Fuera o no consciente de este hecho, la naturaleza que pintaba Friedrich reflejaba sus sentimientos, pero al hacerlo transmitía también los sentimientos de una nueva actitud y de una nueva intimidad. De igual manera, el paisaje urbano contemporáneo nos acerca a una realidad que, volviendo a Bachelard, deja de ser topológica para convertirse en vivencial. Y lo vivencial actúa como sinónimo de intensidad: «Nosotros descubrimos aquí que la *inmensidad* en el aspecto íntimo, es una *intensidad*, una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima»<sup>6</sup>.

En los casos de Belinchón y de Bleda & Rosa la intensidad puesta en juego nos lleva a un peculiar reconocimiento. El hecho artístico no sólo sirve para reflejar la expansión del fenómeno urbano, tal y como podría desprenderse de una serie como la de las *Ciudades efímeras* de Belinchón<sup>7</sup> (dedicada a mostrar la soledad de los edificios de los complejos costeros y ciudades veraniegas). El discurso artístico constata algo más: la arquitectura es un espacio de resonancias. No sólo vivimos en ciudades, sino que vivimos con las ciudades. La ciudad la habitamos y nos habita. Por eso actúa como espacio de resonancias profundas: porque somos en su espacio y su espacio es el nuestro. En el caso de esas *Ciudades efímeras*, como también sucederá en una serie posterior (*Suburbia*<sup>8</sup>), una extraña sensación se apodera de nuestra mirada: la objetividad que poseen estas imágenes que se definen por su aparente limpieza y frialdad, no puede ocultar una invitación hacia la intimidad. Ésta no tiene que ver de entrada con la sutil ensoñación bachelardiana de los espacios vividos y de los recuerdos que impulsan lugares como la



BLEDA & ROSA  
De la Serie *Campos de Batalla*  
**Covadonga, año 718**  
1996

casa, los rincones o las miniaturas. La intimidad que encontramos aquí (o en obras incluidas en los *Campos de Batalla* y, especialmente, en trabajos como los pertenecientes a *Ciudades* o a *Origen*, series realizadas todas ellas por Bleda y Rosa<sup>9</sup>) es una intimidad de otra índole. Lo que genera resonancias en nuestra mirada guarda relación con el tiempo que hay en los espacios fotografiados. La intimidad viene dada por la presencia de unos paisajes que se convierten en lugares de y para la memoria.

Lo que se ve en estas fotografías es algo que surge no sólo como resultado de una intervención humana (ya sea construyendo o destruyendo el paisaje con bloques de edificios) o como huella casi imposible de descubrir dentro de una naturaleza concebida de manera clásica. Aquello que destaca nítidamente en estas imágenes es la ausencia de quien ha propiciado ese resultado o esa huella. De nuevo, el paisajismo romántico

<sup>9</sup> *Campos de Batalla* se presentó en 1997 en la Sala de Exposiciones del Club Diario Levante (Valencia). La serie *Ciudades* ha podido ser vista, entre otros espacios, en la Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca (2000) y en las galerías Trayecto (Vitoria-Gasteiz, 2003) o Fúcares (Almagro, Ciudad Real, 2005). Por último, *Origen* fue expuesta también en Fúcares, pero en su sede de Madrid (2006). Todas estas series están compuestas por imágenes de paisajes o detalles constructivos tomados en lugares ya deshabitados que han tenido relevancia histórica por su protagonismo bélico (Las Navas de Tolosa, Almansa, Bailén, etc. en *Campos de Batalla*), por su valor cultural (casos de Castellar de Meca, Ampurias, o Segóbriga en *Ciudades*) o por su relevancia en el proceso evolutivo de la especie humana (Atapuerca, lago de Turkana, valle del Rift, etc. en *Origen*). Todas las series citadas hacen alusión a lugares insertados en la memoria colectiva donde la acción del hombre fue protagonista.



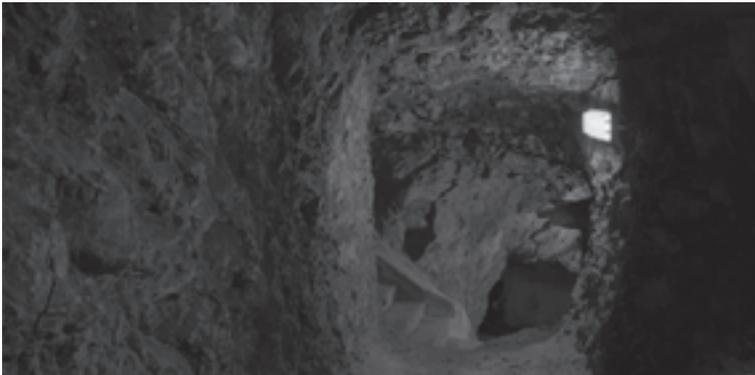
BLEDA & ROSA  
De la Serie *Ciudades*  
**Segóbriga**  
1999

BLEDA & ROSA  
De la Serie *Origen*  
*Hombre de Cro-Magnon*  
2004



vuelve a tener aquí sus ecos. Pero, a diferencia de lo que ocurría en ese paisajismo tradicional de corte sagrado en el que la naturaleza es la manifestación de lo divino, la ausencia humana existente en estas obras plantea otra cuestión. El vacío antropomórfico que presentan nos lleva a pensar no en la grandeza de lo natural (en este caso de lo que podemos considerar como natural-urbano), sino en la temporalidad que envuelve a todo espacio y a todo ser humano. Si los terrenos suburbanos evocan un tiempo estancado —similar al que también caracteriza a las ciudades/fantasma de veraneo— los asentamientos humanos abandonados nos llevan a una percepción detenida del tiempo. De este modo, los apartamentos bulliciosos de agosto o los campos de batalla en los que se dirimieron situaciones que pudieron ser trascendentales nos remiten ahora a una ausencia. Donde hubo vida, ahora sólo queda una huella. Lo que fue ciudad, es ahora recuerdo y memoria.

Tal vez no existan imágenes más inquietantes que aquellas en las que un lugar aparece vacío. Vacío de presencia pero en el que se sabe que se ha existido, en el que se sabe que se han vivido experiencias. Tal vez no existan lugares más sorprendentes y al mismo tiempo desconcertantes que aquellos que fueron creados para la vida y que ahora se presentan solitarios. Tan solitarios como cuando existen en el espacio de nuestra memoria, donde tan sólo pueden ser habitados por nuestra imaginación. Al desaparecer la presencia humana en unos escenarios que, en principio, se encontraban destinados a la vida, nos queda tan sólo la quietud y el lugar. Es probable que también nos quede el paso del tiempo, paradójica percepción ésta, puesto que se da ante espacios donde parece haberse detenido el mismo. Este hecho, sin embargo, se llena de un ambivalente sentido. No cabe duda de que la ausencia nos traslada a nuestra más extremada presencia: la de



BLEDA & ROSA  
De la Serie *Origen*  
*Cráneo de Gibraltar*  
2003

la intimidad de nuestras emociones, una intimidad que si bien podemos calificar de imprecisa y subjetiva, no podemos obviar, ya que resulta común a muchas otras miradas.

La fotografía no busca solamente describir o definir un lugar desde la perspectiva física, sino narrar el espacio desde la experiencia del tiempo y de la memoria. Una sorprendente banalidad caracteriza esta mirada sobre ciertas urbes del pasado y del presente. Pueden ser lugares sin nombre, puede tratarse de espacios donde hoy no se desarrollen grandes eventos: su realidad es una realidad ambigua en lo concerniente a significantes y significados, lo que da lugar a nuestro desconcierto visual. ¿Qué puede significar un campo desolado? ¿Qué puede aportarnos la imagen de un fragmento de espacio asociado a una historia ya olvidada? La respuesta la encontramos en el hecho de que todos estos lugares los vivimos, pese a todo, como nuestros.

Las imágenes de ciudades vacías, de escenarios sin actores ni espectadores, de ruinas o de campos donde sucedieron cosas se convierten en vehículos que nos trasladan a una emoción, a un discurso más amplio, a una teoría que estaría situada más allá del juicio estético o visual. Las mismas invitan a mirar más allá del objeto urbano o natural y de su contenido. En el acto de fotografiar estos espacios se establece una apelación a la memoria colectiva. Se pone en común una emoción asociada a un espacio que fue contenedor de experiencias. Un espacio que, en definitiva, nos aproxima a un presente del pasado. Es decir, a un pasado trasladado a la imagen de un presente. A su vez, el acto de recuperación de un lugar del pasado, conlleva la afirmación de los lugares más allá del tiempo cronológico: más allá de un tiempo inventado y aprehendido. Habitualmente no pensamos nuestras emociones en términos temporales. Recordamos que éramos niños

en aquel lugar porque sabemos que éramos niños, pero seguramente no recordamos qué año era o qué edad exacta teníamos. El tiempo, de esta manera, no se relaciona con lo temporal, sino con nuestra ubicación en el espacio y con las relaciones que establecemos con ese espacio.

Podemos decir que trasladarse por la historia de millones de años atrás, a través de imágenes recientes, es un saludable ejercicio de disolución temporal. Bleda & Rosa nos invitan continuamente a viajar en el tiempo a través de los espacios. Con su último trabajo *Origen*, nos invitan a viajar al umbral de nuestra existencia. Un *catálogo de lugares*, como ellos mismos señalan, donde el espacio se unifica más allá del tiempo y en el que paradójicamente se solapan acciones bien distintas. Por un lado, nos remiten al hábitat de algunos seres humanos cuya antigüedad se fija aproximadamente en 7 millones de años. Por otro, nos hallamos frente a un entorno de trabajo científico donde los individuos que lo habitan indagan al respecto de teorías sobre la evolución.

Lugar, hábitat y memoria son conceptos que, junto a la disolución temporal, se dan cita en los trabajos de Belinchón o Bleda & Rosa. En ambos casos encontramos una especial y simbólica resonancia de lo que aconteció en algún lugar, ya sea hace millones de años, ya sea el verano pasado. En ambos casos, de un modo análogo, el hombre fue su protagonista. Una catalogación que va más allá de los espacios físicos para adentrarse en la narración de lo sucedido. Sus imágenes, tanto la ciudad como sus ruinas, se hacen espacio de memoria y la memoria necesidad de establecer un lugar que nos proteja de la amenaza del tiempo. La imagen nos lleva, no sin esfuerzo, a la intimidad y ésta a vivir en ella y a habitarla en su sentido más pleno. Otto Friedrich Bollnow, continuador de las posiciones fenomenológicas defendidas por Bachelard señala que: «Para que el hombre pueda habitar en un lugar fijo, no basta con que se establezca sin más en un sitio cualquiera, sino que exige un esfuerzo singular [...] sólo con el enraizamiento en un lugar determinado puede el hombre adquirir la firmeza que le permitirá prevalecer contra el asalto del «desierto», que simboliza al tiempo que lo destruye todo»<sup>10</sup>. En este sentido, las obras de los artistas analizados permiten recuperar la ciudad como paisaje de una memoria que intenta salvaguardarnos de esa destrucción a la que alude Bollnow. Una vez más desde el arte se apuesta por impulsar una mirada que vaya más allá de lo visual para sumergirnos en la experiencia de lo vivido.

<sup>10</sup> Bollnow, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969, p. 121.