

Berlin-Potsdamer Platz 1939-1994

Laura González Flores

Para Maria Guerra, donde estés, todo el tiempo del mundo.

Ante lo inexorable del tiempo, el hombre opone instancias de permanencia. Vistos así, los documentos y los monumentos no son sino modos distintos de una misma intención humana de conjurar la muerte de los instantes, las cosas y los seres, preservándolos en un signo material. Éste, para funcionar como documento ha de ostentar algún rastro real, indicial o testimonial de “lo que ha sido”. El sello de lacre del rey, las huellas dactilares del asesino, la firma autógrafa del notario validan el signo en su función documental a través de marcas metonímicas.

Los documentos fotográficos son signos paradójicos: parecen no ser codificados cuando, en realidad, están contruidos con la más compleja de las codificaciones, aquella que, por su transparencia, aparenta no existir. Lo perverso de la fotografía es que, gracias a la cualidad imperceptible de su tecnología, sus imágenes contruidas se entienden como visiones *naturales* y *objetivas* de los hechos reales. ¿Acaso no llamamos objetivos a las lentes fotográficas? ¿No entendió a la foto el mismo Barthes como un *mensaje sin código*?

La serie fotográfica de Martí Llorens (Barcelona, 1962), *Berlin-Potsdamer Platz*, 1994, servirá para discutir estas cuestiones. En primer término, hablemos de la perversión: de entrada percibimos estas fotos como *documentos* cuando no lo son. Su color oxidado, sus tonos desleídos, sus desgarros y pliegues, su formato o soporte fuera de lo común, nos hacen percibir estas obras como fotografías *de otra época* y no como creaciones artísticas recientes. Vemos estas imágenes y caemos en la trampa de entenderlas como documentos. Pero no sólo su sintaxis de impresión —su falta de precisión, su soporte texturado, su gama tonal diferente a la de la fotografía convencional de plata— nos lleva a asimilar estas fotos como imágenes de otro tiempo. También su sintaxis de cámara —la manera

en que está compuesta formal y ópticamente la imagen en el cuadro dada una determinada tecnología fotográfica— orienta la interpretación de las imágenes en el mismo sentido. La cualidad óptica de la imagen, derivada del tipo de cámara y lentes utilizados, deja de ser imperceptible para mostrarse como una calidad visual pretérita, perteneciente a un modo de ver de otra época. Si uno conoce a Llorens y lo ha visto fotografiar, recordará, al verlo, las ilustraciones en que los fotógrafos de colodión del siglo pasado aparecen cargados con grandes y pesados bultos de equipo. Llorens utiliza todavía el formato 30×40 cm como parte esencial de su trabajo y, además, construye otras cámaras estenopeicas que adapta según los requisitos formales. Aunque para estos formatos generalmente utiliza negativos de papel, también recurre a cámaras y formatos panorámicos especiales cuando utiliza negativos de película. Los soportes que emplea son fuera de lo común: la imagen 4 de *Berlin-Potsdamer Platz*, por ejemplo, está impresa en una tela emulsionada.

El extremado ángulo de vista de estas fotos, imposible para el ojo desnudo y poco común en la tecnología fotográfica comercial, permite al espectador abarcar la desmesurada extensión de terreno baldío que hasta hace poco fue Potsdamer Platz, llaga limítrofe de las dos caras del Berlín de posguerra. Esta amplitud de visión producida por el uso de cámaras y lentes singulares produce un desplazamiento simbólico de la distancia espacial a la distancia temporal. Por influencia de la técnica, la lejanía espacial se convierte en tiempo. Como consecuencia, la percepción de la obra por parte del espectador es la de *tiempo contenido*: lo que le separa de los edificios abandonados de Potsdamer Platz no es una extensión de terreno sino un largo tiempo entendido como una sucesión de hechos históricos que derivaron en un *topos* con un fuerte contenido simbólico (Potsdamer Platz como memoria de glorias y derrotas pasadas, como eje del enfrentamiento de Este y Oeste, como límite de dos mundos antagónicos, como posibilidad de reconstrucción de una nación).

En segundo término, cuando apreciamos una imagen no vemos la cámara, los lentes y el tratamiento del soporte (la sintaxis de la imagen) sino que vemos *a través* de éstos. Si por una razón ontológica toda fotografía podría relacionarse

con el tema del tiempo, en las fotos de Llorens la temática temporal se exagera por un uso intencionado de la técnica. Llorens no sólo utiliza técnicas poco convencionales para hacer sus imágenes; también sigue una metodología que remiten a los inicios de la fotografía. Utiliza, por ejemplo, tiempos de exposición larguísimos que imprimen en la imagen la sensación de *duración*: en sus fotos, sentimos que los árboles se mueven, que el polvo se levanta, que se ve el viento. Las cosas se contagian de la movilidad temporal de las personas: parece como si el objetivo recurrente de Llorens fuera representar cada vez mejor la fluidez del río de Heráclito.

Mientras que en obras anteriores como la serie *Poble Nou*, Barcelona, de 1989, la larga, doble y triple exposición permitía a Llorens mostrar la simultánea existencia/no existencia de un edificio en demolición, en las fotos de *Berlin-Potsdamer Platz* estos recursos se utilizan para crear un efecto de contención de tiempo sutilísimo. Al utilizar técnicas y metodologías desechadas por la tradición por lentas e imperfectas, Llorens se desplaza en el sentido contrario del desarrollo de la tecnología fotográfica. En tanto que ésta evoluciona siempre hacia la perfección y la inmediatez, Llorens innova desde la lógica opuesta.

Estas fotografías son doblemente perversas: no sólo no niegan el gesto humano del que proceden sino que lo exageran al preservar su función documental. Ahora que Potsdamer Platz se ha convertido en un blanco —fetiche arquitectónico y urbanístico de los arquitectos más renombrados—, la serie *Berlin-Potsdamer Platz* es un verdadero documento. Nadie reconocerá el lote baldío de esta serie de Llorens en el plan urbanístico actual de Renzo Piano y Christoph Kohlbecker, ni aquella pequeña casa en los ahora enormes edificios de Isozaki, Kollhoff, Lauber, Wöhr, Moneo y Rogers. La que ahora es el área Daimler-Chrysler aún es, en las fotos de Llorens, Potsdamer Platz.