



**En la medianera**

**Sobre *New Architectures*, de Roland Fischer**

Sergio Rubira

El pensamiento occidental se basa en los pares de opuestos, en binomios de términos que se enfrentan en un duelo, en palabras que quedan asociadas a lo positivo y sus antónimos que se relacionan con lo negativo, en aquello que es y en lo que no es porque es justo su contrario. Es un modo de pensar antagónico en el que parece que no hay lugar para los espacios intermedios, para lo que se ha quedado "entre", para eso que al final no es ni lo uno ni lo otro y se mueve en un extraño territorio que se prefiere considerar propio de la paradoja. Una manera de intentar comprender el mundo –y de aprehenderlo– de la que también nace la obsesión por la clasificación, la taxonomía y la catalogación; una manía que ha dominado en Occidente desde ese siglo XVIII que se llamó de las Luces, aquél del que más tarde se descubrió que había producido muchas sombras, quizás demasiadas. Luces y sombras que se encuentran en los orígenes de los que todos partimos cuando pensamos, que están ya en la forma en la que entendieron los griegos que se ordenaba el universo, un caos primordial –y final– sin cualidad, increado, irreductible y eterno al que había que poner límites, unos límites que se establecían en base al desarrollo de una lucha cruenta entre cualidades contrapuestas y que determinaban el carácter de la materia según acabara venciendo una u otra: lo frío y lo caliente, lo húmedo y lo seco, el agua y el fuego... Esta visión dualista del cosmos que estableció, nos dicen, Anaximandro de Mileto, fue asumida por los pitagóricos –y ha llegado hasta hoy– que consiguieron distinguir hasta diez pares de opuestos –limitado-ilimitado, impar-par, uno-múltiple, derecho-izquierdo, masculino-femenino, estático-en movimiento, recto-curvo, luz-oscuridad, bueno-malo, y cuadrado-oblongo– que a su vez quedaban vinculados entre ellos y a los que se añadía un componente de juicio moral y de calidad al introducir ese binomio de bueno-malo que llegaría a determinarlos a todos –y a otros más– con el paso del tiempo.

No obstante, olvidaron –y nosotros hoy también– lo que les separaba, ese guión que quedaba entre una palabra y otra, esa línea que permitía que un término se distinguiera de su contrario, y es seguramente este espacio el que ha marcado la práctica de Roland Fischer a lo largo de los años. Se trata de una práctica que se sitúa, y le sitúa, "entre" y que escapa, huye, se fuga de las clasificaciones. Para unos su obra es fotográfica en su sentido más estricto porque es el medio –o la técnica– el que la define y también por su relación con la realidad que reproduce; para otros, sin embargo, tiene más que ver con la pintura porque utiliza muchos de sus recursos o, incluso, con la escultura por su interés por los volúmenes y el carácter objetual que adquieren sus imágenes al ser colgadas. Un debate que pronto se descubre irresoluble porque es todo eso y mucho más.

Casi desde el comienzo su trabajo se ha concentrado en esa fina película que separa. Lo ha hecho en todas sus series de retratos, desde *Nuns and Monks* (1986) hasta los que tomó en piscinas de Los Ángeles y Pekín o los de grupo y grupos que realizó en China y en España, en los que se evidencia el conflicto entre la identidad propia y la del conjunto, entre lo individual y lo colectivo, entre sujeto y masa, entre lo privado y lo público, entre lo mío y lo nuestro, transformando la superficie de las fotografías en el lugar en el que estas contradicciones parecían resolverse.

Y lo ha hecho también en sus fotografías de arquitecturas. En *Façades*, que sigue en proceso, se concentra precisamente en esos límites de los edificios que marcan la diferencia entre lo que está dentro y lo que está afuera, entre lo interior y lo exterior, entre lo privado y lo público, de nuevo. Pero aquí lleva más allá aún este estar "entre", y de algún modo también "en contra", y rompe otra pareja de términos que han servido para interpretar el modo en el que se lee una fotografía: el *studium* y el *punctum*, de los que hablaba Roland Barthes en ese ensayo con mucho de autobiografía que es *La cámara lúcida* (1980). En estas fachadas ha quedado fuera –se ha desplazado al título escrito en la cartela– el *studium*, aquello de lo que informa la imagen, aquello que está relacionado con la realidad que reproduce, y sólo hay *punctum*, lo que punza, pincha, hiera al que mira, y éste llena toda la imagen, repetido una y otra vez hasta el infinito.

En *Cathedrals*, sin embargo, la investigación sobre lo liminar le lleva a invertir el proceso y en la imagen domina el *studium*, tanto que es difícil que se pueda fijar un solo *punctum* porque quizás toda la imagen lo es. Las fotografías contienen toda la información de lo que representan, ha quedado registrado lo que está dentro y lo que está fuera: la fachada y las naves de esas catedrales góticas que fotografió durante años. Fischer ha logrado mirar –y que miremos– "a través", no sólo "a". Las fotografías se han convertido en una retina en la que se proyectan simultáneamente vistas que se han tomado en tiempos distintos. Nuestra percepción se altera y nos coloca en un lugar incierto, sin certezas, ese que en arquitectura se llama medianera, la pared que queda en medio y que no se sabe bien a quién pertenece, aunque señala.

Algo similar sucede en la serie *New Architectures*. En estas imágenes se superponen distintas perspectivas de edificios que son hitos en la historia de la arquitectura para continuar con una tradición vanguardista que buscaba dimensiones –una era el tiempo– que iban más allá del alto, ancho y profundo que regían el espacio y su representación, aquí, antes y ahora. De nuevo es imposible diferenciar lo de fuera de lo de dentro, lo que está en un lado de lo que está en el frente, lo que queda a la derecha de lo que se encuentra a la izquierda, lo que es secundario de lo que es principal, como sucede con la Villa Savoy de Le Corbusier, que difícil de ser habitada parece contenerse a sí misma, o las casas de Luis Barragán, con sus colores improbables que ahora se hacen imposibles al sumarse. Pero quizás la imagen que mejor explique el modo en el que se quiebran las convenciones a las que se nos ha acostumbrado es la del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe: una ventana con la cortina echada que no nos deja ver pero que a la vez lo muestra todo. Porque, como se decía, lo importante no es lo que algo es o no es, sino lo que permanece en medio: la medianera.