

♦ XAVIER L. MOYSSÉN

¿ S E P U E D E  
A P R E N D E R  
A V E R L A V I D A  
*a través de la*  
**MIRILLA DE UNA**  
*cámara fotográfica?*

• • •

POCAS CUESTIONES ME ASALTAN CON INSISTENCIA SEMEJANTE A LA PREGUNTA CON QUE HACE TREINTA AÑOS GUILLERMO SCHMIDHUBER INICIABA LA PRESENTACIÓN DE LA PRIMERA EXPOSICIÓN INDIVIDUAL DE ROBERTO ORTIZ EN ARTE, A.C.: “¿SE PUEDE APRENDER A VER LA VIDA A TRAVÉS DE LA MIRILLA DE UNA CÁMARA FOTOGRÁFICA?” CUANTAS VECES ME ENFRENTO A LAS FOTOGRAFÍAS DE ORTIZ O INTENTO REFLEXIONAR SOBRE ELLAS, ME APARECE DE NUEVO ESTE CUESTIONAMIENTO COMO SI DEMANDARA UNA SOLUCIÓN DEFINITIVA, PUES RESPUESTAS HE ENSAYADO MÁS DE UNA VEZ PERO AL PARECER SIN MAYOR ÉXITO O CONVICCIÓN. Y AUNQUE EN SU TEXTO SCHMIDHUBER SÍ PONE FIN A SU INQUIETUD, ÉSTA SIEMPRE ME HA PARECIDO CORRECTA ÚNICAMENTE PARA ESE MOMENTO PERO NO DESTINADA AL FUTURO, COMO SÍ ESTÁ EL RESTO DEL ESCRITO DEL DRAMATURGO, LÍNEAS QUE NO DUDO EN CONSIDERAR, AL RELEERLAS UNA VEZ MÁS, VISIONARIAS.



SILLA AL SUR / CAPTURA DIGITAL EN ESPECTRO INFRARROJO / 2011

Buena parte de la inquietud que despierta esta pregunta consiste en que puede ser reformulada constantemente y su sentido o significado último sigue siendo el mismo, por ejemplo se podría decir ¿es posible que a través de la mirilla de una cámara fotográfica se tenga acceso al paso del tiempo?, o mejor aún, ¿se puede llegar a conocer la naturaleza (en su sentido de realidad) a través de la mirilla de una cámara fotográfica? Creo que esta última es la interrogación que ahora abre, ya no Schmidhuber, sino el propio Roberto Ortiz por medio de imágenes como las que se reproducen en esta revista. De la nómina de productos que se citaban en aquel texto introductorio de 1983, Roberto Ortiz se ha quedado con o ha restringido su producción al paisaje y con él ha hecho mutar el cuestionamiento original de Schmidhuber. Las imágenes que aquí vemos son pues, simultáneamente, el replanteamiento del problema, y su inmediata respuesta, la que nos ofrece el fotógrafo. Estas fotografías son la respuesta no a la pregunta que se hizo hace tres décadas, sino a la transformación que

ha sufrido provocada, por una parte, por la elección que Roberto Ortiz ha hecho del paisaje como parte central de su producción, y, por otra, por la clase de imágenes que son sus paisajes.

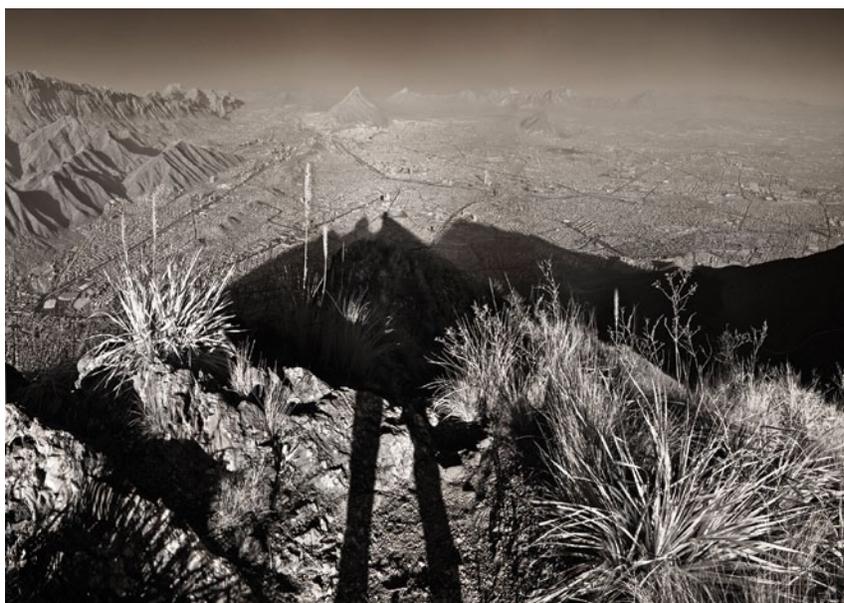
El grupo de fotografías proviene de la serie *Visionis Montanea* (Mirada de la montaña). Hay algo en ellas de visión original, adánica o que recién se posa sobre un paisaje apenas creado. Son paisajes en efecto, pero si nos fijamos bien no se trata de los definidos simplemente como la suma de las características visibles de un pedazo de tierra, sino que por la ausencia de un horizonte real o por la lejanía que éste tiene en otras imágenes, pero principalmente por la serie de relaciones que nos obligan a ver en su interior, se parecen más a la definición que ofrece Marc Augé: “El paisaje es el espacio que un hombre describe a otros hombres”, en tal sentido estas imágenes son la antítesis del “no-lugar” propuesto por el mismo antropólogo francés, es decir, estos paisajes son históricos, vitales, en ellos o con ellos nos relacionamos, este es el mensaje, lo que de ellos nos describe, nos cuenta, Roberto Ortiz.

Lo que sorprende de la nitidez de estas fotografías, de su particular coloración, de la altura desde la que se obtuvieron, del espacio que abarcan, de sus dimensiones como objeto, de las nubes que se abren para dejar ver la cresta de las montañas, sus texturas, lo caprichoso de sus formas, o de las otras que navegan por cielos interminables, de la variedad de matas, cactus, árboles y demás plantas, de su manera de habitar en laderas, cumbres o cañones, de las luces y sombras que dan volumen y crean perspectivas, es la intrincada relación que guardan entre sí éstos y muchos otros elementos; paisajes que relatan, que muestran, una interminable y compleja red de relaciones entre el arriba y el abajo, el espacio y la masa, la claridad y la penumbra, lo vegetal y lo terrestre, el detalle y el todo, lo pétreo, sólido y material de la montaña, y lo tenue, ingravido e inasible de la atmósfera, ni uno sólo de estos elementos, dentro de estas magnas descripciones del espacio, tendría sentido si no es interactuado con todos los demás, y allá, en el fondo, al final, sobre el polvo acumulado en el valle, aparece como grosera cicatriz, como huella de herida mal cerrada, la ciudad o mejor dicho el detritus material de la voracidad ingobernable del hombre. Aunque asimétrica, esta es la relación central que nos dejan ver estos paisajes, naturaleza y cultura, naturaleza y artificio, naturaleza y hombre. De hecho hay imágenes que nos invitan a explorar esta relación (*Occultus, Mitra-Talpus, Nidus. Visionis Montanea*) sólo para que nos demos cuenta de la magnitud de uno y otro elemento, y cómo es que, por tanto, poco o nada tenemos que hacer con respecto a la naturaleza. Viéndolo

**VIÉNDOLO BIEN, ESTOS PAISAJES SON COMO LA VISIÓN DEL DÍA DESPUÉS, EL MUNDO SIN HUMANOS, ENTERRANDO O AHO-GANDO LAS ÚLTIMAS HUELLAS DEL QUEHACER ARTIFICIAL QUE UN DÍA PRETENDIÓ COMPETIR O BIEN SUBSTITUIR AL MUNDO NATURAL DEL QUE, ¡AY!, BIEN POCO SABEMOS.**

bien, estos paisajes son como la visión del día después, el mundo sin humanos, enterrando o ahogando las últimas huellas del quehacer artificial que un día pretendió competir o bien substituir al mundo natural del que, ¡ay!, bien poco sabemos.

El que la sombra del propio fotógrafo aparezca en la composición final (como en *Pino del copete, La silla, Sella portus, Solticiales con huella*) durante mucho tiempo se consideró un error de principiante, un error que obligaba a desechar la toma hecha pues a todas luces se trataba de una intromisión inesperada que no formaba parte del motivo frente a la cámara, que no había sido reconocida a tiempo, y por tanto, prevenida por el ojo inexperto del fotógrafo(a) amateur. No obstante, para algunos otros llegó a representar algo así como la prueba irrefutable de la presencia del fotógrafo en aquel acontecimiento, lo que reafirmaba el carácter testimonial de la fotografía y su operador. Para los investigadores, estas incómodas sombras son una fuente inagotable de información que permite, entre otras cosas, ubicar en tiempo, espacio y autoría, las imágenes que las poseen.





Así, Roberto Ortiz se suma a una larga nómina de autores que han hecho de su sombra parte de su obra, o mejor aún, que han permitido, facilitado, provocado, que su sombra esté presente en muchos de sus trabajos. A la idea testimonial de la sombra se le agregan otros fines, desde certificar la autoría de la obra, reafirmar la ubicuidad del fotógrafo, salir del anonimato, hasta los estéticos y experimentales. Lartigue, Eastman, Rodchenko, Frank, Friedlander, Iturbide, entre otros, suelen permitir esta clase de intromisión en algunas de sus imágenes.

A diferencia de ellos, que habiendo aprendido cómo, cuándo y dónde dar cabida a su propia sombra o la de los que se encuentran fuera de la toma, las emplean como autorretrato, firma, documento, o indagación de los efectos de luz y forma, Roberto Ortiz parece renunciar a todas ellas para intentar algo diferente con estas imágenes. Sabemos, por obviedad, que se trata de él (difícilmente podría ser otra persona), pero no hay en ellas —en estas fotografías— protagonismo o reafirmación del yo, tampoco la intención de dar a conocer que él, en particular, estuviera

**LA SOMBRA QUE VEMOS EN ESTAS FOTOGRAFÍAS, NO TRATA DE ROBERTO ORTIZ, SINO QUE ES LA SIMBOLIZACIÓN DE LA RELACIÓN DEL HOMBRE CON SU MEDIO AMBIENTE.**

ahí, ni siquiera el deseo de cambiar el mensaje a través de la transformación virtual que sufre el cuerpo físico al convertirse en luz bloqueada, estas imágenes más bien nos indican la desaparición de la materia humana al fundirse en la naturaleza. La sombra que vemos en estas fotografías, no trata de Roberto Ortiz, sino que es la simbolización de la relación del hombre con su medio ambiente, el natural y el creado artificialmente;

más aún, estas fotografías tratan sí sobre esa relación, pero desde el punto de vista de la reflexión que el hombre lleva a cabo de ella, del cuestionamiento que se hace sobre lo que conocemos, de lo que sabemos de ella.

Son otros autores los que han visto en la cámara y sus consecuencias, las imágenes fotográficas, una ilustración de la caverna de Platón. Recordemos que el filósofo griego emplea esta alegoría para explicar los dos

tipos de conocimiento a que tenemos acceso, el de los sentidos que sólo nos ofrece la apariencia de las cosas, y el de las ideas o verdadero que sólo se alcanza por medio de la razón. La historia de la humanidad (los hombres encadenados, vueltos hacia la pared de la caverna, viendo únicamente las sombras de los objetos que se proyectan fuera de su visión) nos ha condenado a creer que son las apariencias, las sombras, las cosas mismas, las verdaderas. Llegar a conocerlas requiere de un enorme esfuerzo de liberación que ha de traducirse en la contemplación de las ideas, que son el único conocimiento cierto del mundo.

Susan Sontag, titula, precisamente, el primer capítulo de su libro *Sobre la fotografía*, “En la caverna platónica”:

## FOTÓGRAFOS COMO ROBERTO ORTIZ RECLAMAN EL DERECHO DE INVOCAR LA ÉTICA, QUE VA IMPLÍCITA EN EL ACTO DE FOTOGRAFIAR, PARA PRESENTAR Y LEGITIMAR SU TRABAJO.

La humanidad sigue irremisiblemente aprisionada en la caverna platónica, siempre regodeándose —costumbre ancestral— en meras imágenes de la verdad. Pero educarse mediante fotografías no es lo mismo que educarse mediante imágenes más antiguas, más artesanales. Por de pronto, son muchas más las imágenes que nos rodean exigiéndonos atención. El inventario se inició en 1839 y desde entonces se ha fotografiado casi todo, o así parecería. Esta avidez misma de la mirada fotográfica cambia los términos del confinamiento en la caverna, nuestro mundo. Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar y qué tenemos derecho a observar. Son una gramática y, aún más importante, una ética de la visión. Por último, el resultado más importante de la empresa fotográfica es darnos la sensación de que podemos apresar el mundo entero en nuestras cabezas, como una antología de imágenes.

He querido reproducir por completo el primer párrafo de ese apartado porque en él prácticamente están contenidos todos los puntos que hemos venido tratando, como los que han de cerrar estas líneas. Es verdad, como dice Susan Sontag, que la masiva presencia de la fotografía ha cambiado nuestra noción de qué es lo que vemos, su alcance y resultados, pero también que fotógrafos como Roberto Ortiz reclaman el derecho de invocar la ética, que va implícita en el acto de fotografiar, para presentar y legitimar su trabajo.

Como en el caso del cuestionamiento que presentamos al inicio de estas líneas, la caverna de Platón puede ser recompuesta una y otra vez sin que su enseñanza fundamental se vea comprometida o alterada. Para nuestro caso las imágenes fotográficas de *Visionis Montanea* son una parte apariencia, pero también son igualmente evidencia, prueba de la

relación que hemos señalado entre el hombre y la naturaleza. Es decir, son re-presentaciones de un conocimiento incompleto e incierto de una relación verdadera, e incluso de una relación indicial. En tanto que las fotografías de las sombras, *Huellas en el paisaje*, encuentran su sentido al ver, primeramente, en las sombras la re-presentación de ese conocimiento o, más bien, la de su ausencia; su proyección —la de la sombra— o mejor dicho su deseo por reducirse a uno sólo con su entorno, es, a su vez, la re-presentación de la liberación del hombre de sus ataduras, del encadenamiento al que lo someten los sentidos, y el acceso a un saber completo de la relación que debe guardar con la naturaleza.

Si nos fijamos bien, *La silla* es elocuente en este sentido. Se trata de un panorama que, generoso, se abre a nuestra contemplación. Aquí, el horizonte ausente en otros grupos se pierde en la lejanía disfrazado de franjas, girones y cúmulos de nubes; entre la montaña y el infinito —horizonte y cielo—, allá en lo más bajo se extiende la mancha urbana, esa costra creciente sobre la tierra del valle. Más acá, en el primer plano, pequeña, la sombra de nuestro único saber parece meditar sobre el paisaje y las múltiples relaciones que suceden y pueden suceder entre sus tantos elementos; se pregunta, quizás, por qué nuestro conocimiento no ha sido mayor, por qué no hemos logrado conocer cuál debiera o cómo debiera ser nuestra relación con la naturaleza, porque no es algo más que una sombra, una apariencia.

Si esta es la pregunta a que nos lleva la lectura de estas fotografías de Roberto Ortiz Giacomán, entonces creo tener, por fin, la respuesta a la cuestión que planteara Guillermo Schmidhuber: no, no se puede conocer la naturaleza a través de la mirilla de una cámara fotográfica (lo que obtenemos, lo que observamos, siempre serán apariencias), pero el acto en sí mismo, el mirar por la mirilla, sí puede representar nuestra aspiración de lograrlo algún día. ●

CAÑÓN DE BALLESTEROS / CAPTURA DIGITAL EN ESPECTRO INFRARROJO / 2012 / ESCALA DE GRISES

