

CARNE Y PIEDRA¹

Marta Gili

La materia prima con la que Aitor Ortiz modela su obra es el espacio. Tarea de arquitectos, podría pensarse. Pero el espacio con el que Ortiz trabaja no es consumible; pertenece al orden de lo contemplativo.

De ahí que, ante sus fotografías, uno pueda imaginarse a Aitor Ortiz haciendo suyo el ideario de Minor White (1908-1976), el gran maestro zen de la fotografía moderna americana : *"Yo siempre me he basado en el hecho de que uno tiene que silenciarse a si mismo antes de empezar a hacer una fotografía... eliminar todo cuanto pueda interponerse en el camino de la propia concentración"*².

Desconozco la razón por la que, en general, Aitor Ortiz trabaja en espacios inertes, oscuros o abandonados. Sin embargo, lo que es seguro, es que a partir del momento en el que los escoge, estos lugares parecen recuperar una energía vital silenciosamente aplazada, o quizá se trate de la conquista de esa segunda oportunidad, que incluso las piedras parecen reclamar a la historia. Y es precisamente, la asombrosa capacidad del autor de hacer hablar a las piedras, la que transforma un espacio yermo en un relato poético.

Los pintores prerrafaelitas asociaban el paisaje a los estados de ánimo: una tormenta, una puesta de sol, o un paisaje brumoso podían evocar la ira, la placidez o la melancolía. Sin duda, para nuestro léxico sentimental contemporáneo, este lirismo ha quedado, en cierto modo, obsoleto. Tal vez, para los temas fundamentales de la vida, nuestros afectos y emociones no difieran, en esencia, de los de nuestros antepasados. Sin embargo, parece evidente que hoy precisamos otras metáforas que trasladen el sentido de nuestros propios relatos sentimentales, acerca del paso del tiempo, la percepción del espacio, la construcción de lo cotidiano, la intimidad o la relación con el otro.

En consecuencia, no es de extrañar que representaciones, como las de la arquitectura o el espacio construido, se estén erigiendo en legítimas alegorías acerca de las vicisitudes del alma contemporánea. Pensamos aquí en artistas como Thomas Struth, Andreas Gursky, Candida Hoffer, Thomas Ruff y, en general, en toda la prestigiosa comparsa del matrimonio formado por Bern y Hilla Becher y la escuela de Dusseldorf. Sus trabajos entorno a una cierta representación del cuerpo y la ciudad, salvando la especificidad propia de cada artista, esbozan una parte importante del panorama de la sensibilidad contemporánea occidental.

En cuanto a Aitor Ortiz, son los procesos de transformación de un espacio y sus implicaciones en el orden de lo perceptivo y lo contemplativo, el nódulo central de su obra más reciente. Imaginamos, pues, al autor, deambulando por zonas escarpadas en busca de las variaciones del terreno, de un accidente calcáreo, de una cicatriz en la tierra, en fin, de lugares anónimos o desamparados a los que investir de luz, de sombras y de poder simbólico. Estos recorridos, que el autor, de buen seguro, prepara concienzudamente, constituyen tan solo los prolegómenos de una acción, de una *performance*, destinada a ser fotografiada. Intuimos, pues, que los escenarios idóneos para Ortiz raramente coinciden con aquellos que inspiraron a nuestros antepasados prerrafaelitas; por el contrario, se trata de lugares recónditos, fisuras de un paisaje, en el que la mano del hombre, como ya lo hicieran nuestros antepasados en las cuevas rupestres, pueda inscribir su relato biográfico.

El acto de crear imágenes para la cámara es, sin duda, una estrategia que nos remite a los orígenes de la historia de la fotografía (Fox Talbot, Hyppolyte Bayard, Julia Margaret Cameron, etc.), y que cuenta en la actualidad con figuras destacadas como James Casebere, de Thomas Demand, o Georges Rousse, entre otros muchos. En cierto modo, la fotografía siempre ha construido ilusiones, sea cual fuera su función. Lo que vincula a Aitor Ortiz con todos estos autores es su voluntad expresa de intervenir sobre la realidad, con el objetivo de elaborar un efecto visual determinado, que en general, solamente se tornará visible en el momento en que se plasme en una imagen bidimensional. En este sentido, una rigurosa destreza y control del dispositivo fotográfico es esencial para poder trabajar la profundidad de campo, la perspectiva, la iluminación, el volumen y la tonalidad de las imágenes.

Tomando una fotografía como referente, el artista alemán Thomas Demand construye maquetas en cartón, a escala 1:1, que luego fotografía. Su escenario, pues, es una representación de una representación, a la que además, Demand sustrae elementos, cuya ausencia configura un nuevo

¹ Me he permitido apropiarme de título de un libro de Richard Sennett: Richard SENNET, *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza Editorial, Madrid 2002 (ed. original, 1994)

² James DANZIGER y Barnaby CONRAD III, *Interviews with master photographers*, Paddington Press Ltd., Londres 1977, p 17.

significado. Por su parte, el escenario de Ortiz, en su nuevo proyecto *Muros de luz*, es una cantera, un lóbrego paisaje real, al que Ortiz añade elementos de luz, configurando, de este modo, una nueva construcción simbólica.

La arquitectura, la escultura y la fotografía son prácticas que se hallan estrechamente conectadas entre sí, para estos autores. Demand aprovecha las cualidades formales de las tres, con el objetivo de rastrear, con estudiada rigidez conceptual, los mecanismos de representación y conocimiento del mundo que nos rodea. Mientras que Ortiz, creando contextos más literales a partir de los cuales el espectador pueda liberar su imaginación, se encuentra próximo al lirismo del artista americano James Casebere, o de la energía del artista francés Georges Rousse.

Es importante recordar que, en gran parte de las prácticas artísticas contemporáneas, el papel del espectador es fundamental para concluir el significado de cualquier obra. Y puesto que se trata de una variable difícil de controlar, podríamos concluir que, a diferencia del discurso moderno, en el que el espectador debía aceptar la intención del autor encofrada en la propia obra, una buena parte del discurso artístico contemporáneo permanece abierto y en estado de constante indeterminación. En este sentido, pues, tanto para Ortiz como para Casebere (quien, como Thomas Demand, fotografía las maquetas que él mismo construye), la creación de contextos en los que el espectador pueda ser consciente de sí mismo, de su propia intimidad como sujeto, es fundamental.

Para Ortiz, además, la puesta en escena de sus fotografías en las paredes de un museo, se convierte en un gesto artístico tan importante, como la propia localización de escenarios y puesta en marcha del engranaje puramente fotográfico de su obra. De este modo, el muro de la cantera se traslada al interior del museo y exige al espectador valorar y conjugar su experiencia acerca de la representación y de la percepción.

En el conjunto de su obra, Ortiz explora, pues, los modos en los que experimentamos el espacio que nos rodea y cómo nos medimos con él. Es decir, el autor indaga de qué forma armonizamos nuestro espacio físico con nuestro espacio mental: desde lo íntimo a lo público, desde lo interior a lo exterior o, desde nuestra propia piel hasta el resto del mundo.

Para el urbanista y sociólogo Richard Sennett, la forma en que concebimos hoy el espacio, viene determinada por el muro que la sociedad occidental ha levantado entorno a nuestra experiencia de lo interior y de lo exterior. Para el célebre urbanista, la polis griega, por ejemplo, estaba configurada de tal forma que en los templos, en los mercados, en los parques, o en las paredes de las casas se representaban y se concentraban los valores culturales de lo religioso, de lo político y de lo familiar. Es decir, los griegos reunían ante sus ojos, todas las complejidades y las diversidades de la experiencia humana, de tal modo que eran capaces de equilibrar sus acciones en consecuencia. La experiencia del espacio pasaba por la experiencia corporal³.

Las imágenes de *Muros de luz* también evocan esa compleja relación entre carne y piedra, entre cuerpo y espacio. Habitamos lo que somos: espacios excavados en la roca/carne, refugios que atraen la mirada de propios y ajenos, pero que se cierran sobre sí mismos, subrayando, más si cabe, el desierto de la oscura soledad.

Una cierta atmósfera de misticismo invade la obra de Ortiz y en concreto, las moradas construidas en *Muros de luz*. Su enigmático interior promete iluminar cualquier desvelo o incertidumbre. El exterior, bañado tímidamente por el resplandor que desprenden estos refugios, se contenta con ganar a la oscuridad de la noche, una tenue penumbra; lo suficiente para entrever formas, apariencias y paisaje. Una explosión de todos los matices del gris, de todos los tonos que van de la certeza a la duda, o de la esperanza a la desazón.

Como en aquella parábola bíblica acerca de las cinco vírgenes que esperaban la llegada del esposo, en actitud despierta y con sus lámparas encendidas, las imágenes de Ortiz convocan una mirada expectante y prudente a la vez. Una invitación, en fin, a intensificar nuestra atención hacia el mundo que nos rodea, y a ejercitar nuestra capacidad de contemplarnos en silencio.

³ Richard SENNET, *The conscience of the eye*, Norton & Company, New York 1992. Consultar también: Richard SENNET. *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Op.cit.