

Sobre la pertinencia de examinar el trabajo del artista antioqueño Jorge Ortiz (1948) podría argumentarse, entre muchos otros motivos, la actualidad y eficacia simbólica tanto del tratamiento de lo fotográfico como del aparato conceptual que sirve de eje a su producción artística. Ortiz, experimental a un nivel como pocos dentro de su generación y erróneamente encasillado hasta hace no mucho como fotógrafo, ha especulado sin reservas sobre el medio mismo y sobre las nociones históricas y teóricas de la fotografía, subvirtiendo las lógicas convencionales del ejercicio en las que el fotógrafo es entendido como determinante y único controlador del proceso técnico (la fotografía como herramienta), para dar cabida a la del agente facilitador que media en una especie de alquimia regulada y en la que son copartícipes artista, tiempo y azar (la fotografía como concepto). Por otro lado, su trabajo, gracias a la relectura de la que ha sido objeto en la última década y que lo ha hecho imposible de ignorar como una de las producciones articuladoras más relevantes de la contemporaneidad artística en Colombia, demuestra con amplio margen su vigencia para permitirnos comprender las transformaciones del campo durante la segunda mitad del siglo XX.

* Este texto es resultado de la investigación *Despliegues gestuales*. Adolfo Bernal, Jorge Ortiz y María Teresa Cano, ganadora del VIII Premio Nacional de Curaduría Histórica (2015), otorgado por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (Bogotá), y desarrollada en conjunto con Jorge Lopera Gómez.

** Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia.

En primer lugar habría que aclarar que Jorge Ortiz llega a la fotografía accidentalmente, sin premeditación alguna. Sin embargo, desde el comienzo, sus primeras experimentaciones y búsquedas se concentraron en la misma como objeto de reflexión. La imagen fotográfica poco a poco empieza a diluirse en una pregunta cada vez más compleja por los elementos que la hacían posible: reveladores, fijadores, luz, oscuridad; hasta el punto en que dejan de ser parte de un proceso técnico -es decir, medios para llegar a un fin- y se convierten en agentes, soportes y finalidad misma.

Es justo antes de estos comienzos que Ortiz experimenta, aún sin tener mucha claridad sobre sus aspiraciones profesionales, un intenso momento de vida en la ciudad de Nueva York; lugar donde confluían, hacia finales de los años sesenta, la novedad, la efervescencia y la agitación en todos los campos, especialmente el del arte, y donde tendría lugar este primer acercamiento. Para ese entonces, la metrópoli estadounidense era un epicentro de la práctica fotográfica y su circulación, ya fueran sus fines documentales o artísticos. De acuerdo con Santiago Rueda, en las décadas del sesenta y setenta, entre los artistas emergentes y más experimentales se popularizó el uso de “la fotografía como una herramienta neutra con la cual indagar la naturaleza de la imagen, del lenguaje y de la representación, cuestionando a la vez las nociones de aura y autoría” (Rueda, 2014, p. 119). Jorge Ortiz sería evidencia de ello en Colombia algunos años más tarde.

La generación de artistas con la que Ortiz se encuentra en Medellín a su regreso del exterior a comienzos de los años setenta -varios de los cuales se convierten luego en sus profesores, cómplices y amigos más cercanos-, había iniciado ya un proceso de ruptura con la tradición moderna en cuanto empezaban a articular a sus exploraciones formales preocupaciones contextuales como la pertinencia del emplazamiento y la relación entre espacio público y escultura; procedimientos y enfoques propios de otras disciplinas como la arquitectura y el diseño; y un creciente interés por los diferentes ámbitos de expresión de la cultura que no se limitaban a lo artístico sino que, por el contrario, se expandían a otros lugares de residencia de la estética y lo social (Ramírez, 2012). En este sentido,

el trabajo de Ortiz irá aún más allá al exceder la experimentación material y cuestionar la técnica misma, en un momento en el que las categorías pintura, escultura, dibujo o fotografía se comprendían todavía como territorios de clara delimitación, aunque en progresivo camino hacia la disolución.

Vale la pena exponer en este punto el señalamiento que hace Santiago Rueda en relación con el trabajo de Ortiz y algunos de los artistas escultores de la llamada primera generación urbana:¹

el trabajo constructivista de Ortiz, como el del también fotógrafo Luis Fernando Valencia, se relaciona igualmente con el de escultores abstractos de su misma generación como John Castles, Germán Botero, Alberto Uribe y Ronny Vayda, a los que José Hernán Aguilar llamaría *Lécole* de Medellín. El registro de procesos temporales y las consideraciones acerca de los condicionamientos culturales hacia el paisaje y la naturaleza son comunes y no es exagerado señalar el trabajo del fotógrafo como el equivalente en papel y bromuro de plata de la obra de estos escultores. (Rueda, 2014, p. 146)

De tal forma que la experimentación material que para algunos artistas estuvo motivada por las posibilidades que ofrecían las tensiones entre medio y soporte -vidrio, hierro, aluminio o piedra-, para Ortiz estuvo alentada por la cámara fotográfica -su deconstrucción- y la ilusión de una imagen continuamente transformada en y por el tiempo.

Lo que inicia hacia 1976 como un ejercicio de clase en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, mientras Ortiz estudiaba diseño, se convirtió no solo en su entrada oficial a la escena local del arte, sino en el que sería, tal vez, uno de sus proyectos más conocidos, referenciados y expuestos: la serie *Cables*. En dicha serie, el artista recorrió diferentes ciudades del país con su cámara de cajón para registrar en planos contrapicados los entramados del cableado

1 El 31 de agosto de 1975, el artista y crítico antioqueño Luis Fernando Valencia publicó en el periódico *El Colombiano* un artículo titulado "La generación urbana", acuñando a partir de ese momento la denominación que se generalizaría hasta hoy para referirse al grupo de artistas antioqueños cuyos intereses estaban fundamentalmente centrados en la ciudad y lo urbano, reflexión que abordaban desde diferentes lenguajes plásticos y medios. En este grupo Valencia incluyó el trabajo de artistas como Óscar Jaramillo, Javier Restrepo, Marta Elena Vélez, Dora Ramírez, Hugo Zapata, Álvaro Marín, John Castles, Alberto Uribe, Juan Camilo Uribe, Humberto Pérez y Rodrigo Callejas, entre otros.

urbano sobre la neutralidad del cielo. Lo que dejó contemplar esto al revelarse fue un conjunto de fotografías en blanco y negro, en alto contraste, en las que se dibujaban “minimalistas geometrías, precisas y osadas, sobre un plano de papel. En este contexto, la pérdida de referencialidad de la imagen solo se recuperaba gracias al nombre de la obra que, por demás, planteaba una mirada renovada hacia lo local” (Aguilar y Lopera, 2017, p. 97).

Así se introducían, pues, dos elementos fundamentales a partir de entonces en la obra de Jorge Ortiz; a saber, el proceso foto (luz) - gráfico (graficar, escribir) y una incipiente, pero determinante, inquietud por el paisaje. Con el ejercicio que tuvo lugar a continuación, este interés se vio no solo fortalecido sino enriquecido. *Boquerón*,² un proyecto desarrollado entre 1979 y 1980, supuso un registro sistemático del cielo por medio de la fotografía lograda durante periodos sucesivos desde un punto fijo. Nuevamente con su cámara de cajón, Ortiz pasó largas jornadas fotografiando consecutivamente el azaroso movimiento de las nubes sobre el cielo, sin poder predecir con claridad lo que de este ejercicio iba a resultar. Cada 5 minutos se activaba el obturador y el artista tomaba nota minuciosamente de las condiciones en que dicho lapso se congelaba en una imagen.

Tal vez una de las cuestiones más interesantes que estos dos trabajos plantean tiene que ver con que el problema no radica en la reproductibilidad de la imagen fotográfica, sino, por el contrario, en la comprensión del instante único en el que tiempo, luz y espacio se encuentran para producir una imagen, un paisaje que solo será posible en ese momento. En *Boquerón*, por ejemplo, esto se evidencia en el juicioso registro escrito que lleva el artista de cada una de las capturas; se asientan diafragma y velocidad, fecha y hora exactas en las que se presiona el obturador; acción de la que solo puede predecirse el ángulo pues todo lo demás está sujeto, casi por completo, a lo azaroso de las condiciones meteorológicas (fase lunar, nubosidad, etcétera). También:

2 Boquerón es el nombre de un accidente geográfico en la cadena montañosa occidental del Valle de Aburrá, por donde anteriormente pasaba la vía que comunicaba a la ciudad de Medellín con Santa Fe de Antioquia. No obstante el nombre de la obra no hacía referencia directa a este punto del territorio, lo que indicaba en realidad era la dirección (referencia geográfica) hacia la que se dirigía la toma fotográfica.

Es comprensible cómo el acto de pensar el mundo a través de una cámara constituye en sí mismo una fragmentación del tiempo y el espacio, la configuración de un contexto en el que se despliegan física o hipotéticamente nuevas realidades que, una vez capturadas por el ojo del fotógrafo, continúan su transformación. Sin embargo, en el caso de Ortiz, esto no se limita hasta aquí. Esta continuidad en la que él, tal como el fotógrafo de cámara convencional, oprime el obturador, aunque no para congelar un instante en el tiempo, sino para prolongarlo, da cuenta, ante todo, de un trabajo primordialmente procesual. (Aguilar y Lopera, 2017, p. 92)

Tras haber realizado estas dos largas y profusas series a finales de los años setenta, Ortiz abandona decididamente la cámara fotográfica en el sentido convencional de la práctica. A partir de los ochenta, su trabajo se inscribe de lleno en los no objetualismos y en el campo de las ideas; la fotografía se convierte para él en un vasto territorio para la experimentación conceptual por medio de los mismos elementos que la constituyen. En este período pos-cámara -que llega hasta el día de hoy-, el problema fotográfico se desplaza y son el soporte y los medios (papel y reactivos fotográficos, luz, cubetas, fuelles, carbón, etcétera) los que permiten conseguir la imagen; ya sea porque se construya a partir de la mezcla de estos elementos o porque al ensamblarlos y presentarlos en ciertos contextos (acciones e instalaciones), establecen un vínculo ineludible desde el lenguaje con conceptos propios de la técnica fotográfica. Evidencia de esto son acciones como *Barrido fotográfico*, donde el artista toma un rollo de papel fotográfico, químicos y una escoba y comienza a barrer con el líquido preparado sobre el papel; o instalaciones como *Piscina*, en la que recrea con químicos y papel crepé azul la sensación acuosa y reposada del agua de una piscina, cuyas formas emergen gracias al efecto continuo de la luz sobre los trazos que el artista realiza encima de fragmentos cuadrados de vidrio con el reactivo y que se modulan sobre el piso.

En el trabajo más reciente de Ortiz, los químicos como reveladores de la imagen en su sentido más literal son reemplazados por la prensa de grabado y las placas de metal con las que logra una serie de *intaglios*, relieves en papel en los que la ausencia de color enfatiza

la sinuosidad de las formas tipográficas. La misma sutilidad con que los químicos descubren en anteriores obras sus paisajes, se emplea en esta serie al prescindir del color, permitiendo que las palabras se revelen en la cercanía y gracias al ángulo de visión. Ortiz recurre a términos como “accidente”, “azar”, “luz”, “foto-grama”, “blanco-negro”, “espacio-tiempo” para señalar, esta vez a través de la grafía misma de la palabra, procesos e intereses que han ocupado sus últimos casi cuarenta años de producción artística; una en la que la exploración conceptual de la fotografía lo ha conducido a identificar los elementos “plásticos” de su trabajo con los elementos básicos de la fotografía ■

Referencias

- Aguilar, M. y Lopera, J. (2017). *Despliegues gestuales. Adolfo Bernal, Jorge Ortiz, María Teresa Cano*. Bogotá: Instituto Distrital de Artes.
- Ramírez González, I. (2012). *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Rueda Fajardo, S. (2014). *La fotografía en Colombia en la década de los setenta*. Bogotá: Universidad de los Andes.