

Título del texto: “Jorge Ortiz y la fotografía abstracta en Colombia: una discusión sobre el medio fotográfico”.

Seudónimo: Melisa Daza

Asunto: Reconocimiento a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia. Ministerio de Cultura - Universidad de Los Andes

Categoría: 1- *Texto largo*

Resumen: Jorge Ortiz ha sido un figura preponderante en el ámbito del arte y la fotografía colombiana contemporánea. Su obra se ha concentrado en la investigación al respecto de las posibilidades expresivas del medio, focalizando su interés en la materialidad fotográfica como procedimiento y asunto de cada una de sus series. Este ensayo busca establecer algunas coordenadas que permitan revisitar la obra del fotógrafo paisa, teniendo en cuenta algunos aspectos de la historia internacional de la fotografía, de los discursos y teorías fotográficos y, de la historia del arte local que resalta eventos fundamentales para el desarrollo del campo artístico colombiano.

Jorge Ortiz y la fotografía abstracta en Colombia: una discusión sobre el medio fotográfico

En la historia de la fotografía colombiana aun permanece pendiente una investigación que concentre su interés en aquellas practicas que fueron menos evidentes para una lectura testimonial. Fueron sin duda las dinámicas expresivas internacionales las que fueron abriendo camino a diferentes interrogantes en torno a cómo debía entenderse la producción fotográfica en los términos mas generales. En Colombia, el interés exacerbado por la “novedad” en la década de 1970 pareció encontrar un interesante camino, de producción, en un fotógrafo no lo suficientemente trabajado como fue el caso de Jorge Ortiz (Medellín, 1948).

Las tendencias mas ligadas a las modalidades abstractas de la imagen han estado vinculadas a la propuesta modernista que focalizaba su interés en la naturaleza de los medios, a través de los cuales la imagen adquiriría cuerpo físico (Belting, [2012]:17). A pesar del dominio de las corrientes documentales en la fotografía, sobre todo en el contexto colombiano del siglo XX, una tendencia preocupada por la dimensión específica de las modalidades de producción visual se hizo presente en las fotografías de Jorge Ortiz y de un conjunto de artistas colombianos que iniciaron su producción durante 1970.

Los cuestionamientos en torno a los modos tradicionales de producción artística se vieron alterados en el panorama colombiano sobre todo debido a una sistematización de experiencias capitalizadas durante la década de 1960. Para esto cabe mencionar el prolífico y agitado campo artístico del momento, dinamizado por la Bienal internacional de Arte de Coltejer (1968-1970), en rol del Museo de Arte Moderno de Bogotá, bajo la dirección de Eduardo Serrano y el emblemático Salón Atenas. Los espacios de exhibición fueron testigo de un entorno productivo plagado de nuevas maneras de realizar obra, de concebir a la imagen visual y por lo tanto de entender los mecanismos del arte contemporáneo para la época. Eduardo Serrano mencionó que durante ese momento los artistas se concentraron sobre sus propias obras debido a “la corrupción y el mundo que los rodea” (2006:9). Las características del contexto socio histórico movilizaron en ese sentido dos alternativas que subyacían a la manera de entender la función de la obra de arte en el ámbito de la cultura colombiana. Por un lado, la producción surgía en un contexto de cuestionamiento político que adquiriría sentido en las modalidades de la “grafica testimonial, el grabado y la pintura”

(Ivonne Pini, 2005:182-183) y por otro, la experiencia ligada a una autonomía de la producción estética desde los cuestionamientos mediales daba lugar a alternativas conceptuales y abstractas. Hablando al respecto de una sensibilidad contemporánea, Eduardo Serrano planteó a Jorge Ortiz dentro de un conjunto de artistas como María Rodríguez, Geo Ripley, Luis Alfonso Ramírez, Julia Elvira Mejía, Sandra Isabel Llano, María Cristina Franco, Rafael Echeverri, Rodrigo Castaño y Álvaro Acosta. Los mismos, daban cuenta “de una animo experimental que los hermanaba, aun cuando acudan a distintos estilos, mecánicas y medios (...)” (Serrano, 1999: 51). La obra del fotógrafo paisa se ubicó dentro de una historia de la fotografía creativa y subjetiva (Serrano, 2006:11) que proclamaba en el contexto colombiano “la prerrogativa de cada fotógrafo (de) proclamar sus intenciones creativas y apelar a métodos artísticos de difusión, de tal manera que sus trabajos sean considerados inequívocamente como obras de arte” (Serrano, 2006:13). Esta posición, ha dejado de lado la trayectoria internacional de la fotografía en donde las investigaciones de naturaleza experimental daban lugar a trabajos como los de Minor White, quien entendió al medio fotográfico como una “metamorfosis” (Beaumont, [2002]:281). La relación de este fotógrafo norteamericano con figuras como las de Alfred Stieglitz, Edward Weston y Ansel Adams, nos muestra una concepción de la imagen fotográfica que puede servir como pista para la interpretación de la obra de Jorge Ortiz. Para ellos, las fotografías debían extenderse mas allá de su tema y la imagen era entendida como un nuevo suceso descubierto por el observador (Beaumont, [2002]:282). Si pensamos en las series: *De cinco* (1992) [Fig. 4], *Cámaras de placa* (1998) [Fig. 1] y *Jardín polaroid* (1998) [Fig. 3] de Ortiz, es indudable que se pueden pensar como resultado de una producción que trasciende el asunto en términos tradicionales y su tema se repliega en la materialidad misma de la fotografía. La materia, que define al dispositivo e interviene en la construcción discursiva por medio de sus procedimientos de elaboración estética, determinó el sentido en la obra de Ortiz. En la serie *Cámaras de placa* la intervención en los procesos de revelado daba como resultado una imagen con una particular textura que ponía en cuestión la esperada textura visual de la impresión bidimensional. Los colores, que limitan con el gesto pictórico nos llevan mas a pensar en una alternativa pictorialista redefinida de modo drástico en las nuevas posibilidades descubiertas en el laboratorio fotográfico. Fueron pocos los casos en los que la elaboración de fotografías estuvo determinada por el azar

implicado en el cuarto oscuro. Los procedimientos de positivado se convirtieron en la obra de Ortiz en una instancia tematizada dentro de la mayoría de sus fotografías. Los reactivos fotográficos y los soportes de impresión aparecieron en sus series *Bosque* (1998) [Fig. 2] y *Adentro afuera* (1998) como una manera de entender “la fotografía como soporte y reflexión de la idea artística” (Rueda, 2009:124). Es en este sentido que la obra de este fotógrafo se inserta tanto en los cuestionamientos vanguardistas y posmodernos de la idea de arte, a la vez que instituye una alternativa de pensar la materialidad fotográfica como asunto mismo de la propuesta artística. Esta idea recuerda la reflexión de Michael Podro (1991) al respecto del concepto de superficie como precondition material de la representación. Si bien Podro piensa en términos pictóricos para argumentar su análisis, es posible transpolar su conceptualización al ámbito de la fotografía teniendo en cuenta la especificidad indicial de la imagen fotográfica y su convencionalización en el ámbito simbólico de la producción visual.

Entre 1960 y 1979 se estableció el paradigma minimalista, conceptualista y de la tardo modernidad (Bate, 2009:134). El mismo, ofreció las condiciones de posibilidad de un derrotero discursivo que influyó en la producción fotográfica y modificó las maneras convencionales de concebir y realizar las fotografías artísticas.

Establecer las coordenadas para una interpretación de la obra de Jorge Ortiz nos lleva a revisar las modalidades en las que se ha descrito a la fotografía “experimental” dentro de la historia de la fotografía. Durante la primera mitad del siglo XX y, más específicamente alrededor de los primeros años de inicio del siglo; la fotografía se ubicó en un camino que Newall Bemount ([2002]:199) denominó como “en busca de la forma”. En esta categorización, el director del departamento de fotografía del MoMA, incorporó a un conjunto disímil de artistas que experimentaron con las posibilidades de elaboración estética del medio reproductivo en el marco de las vanguardias históricas. Este fue el caso por ejemplo de Alvin Langdon Coburn vinculado al Photo-Secession y relacionado con el Vorticism inglés. La elaboración de este tipo de fotografías se definía según las posibilidades desprendidas por la fotografía aérea y la imagen resultante ofrecía a la percepción un movimiento intensivo gracias a la profundidad generada en las angulaciones de la toma. Los casos de Christian Schad y Man Ray, vinculados ambos al Dadaísmo se vieron agitando de nuevo las convenciones de la imagen fotográfica a través de rayogramas

y demás procedimientos de obtención de imagen. El movimiento que suscitaban las composiciones elaboradas por estos fotógrafos daba cuenta de una preocupación por la dimensión formal del medio que se vio intensificada años más tarde por las exploraciones de artistas contemporáneos con la interrelación medial. Sin embargo, cierta producción contemporánea nos ha planteado una concentración sobre sus propias maneras de elaboración visual, teniendo como fuente las dinámicas específicas que caracterizaban al medio. En el caso de la fotografía, como lo ha mencionado Hans Belting, cada medio acarrea su forma temporal; esto querría decir que el medio fotográfico es aquel que determina la manera en que temporalmente se inscriben las formas de las imágenes. Este sería el caso de Jorge Ortiz, para quien el problema medial se hace presente en su manera de afrontar la materialidad como soporte y técnica de obtención de la imagen fotográfica. Su alejamiento de las maneras tradicionales dialoga con una tradición poco recorrida en el ámbito colombiano.

Las investigaciones sobre fotografía nos han enfrentado a una concepción de la imagen que da por supuesta la naturaleza medial sin cuestionar las implicancias involucradas en aquella definición. Salvo Rosalind Krauss (1999a:296), desde una perspectiva exhaustiva ha analizado como el problema del propio dispositivo se reelabora en diferentes propuestas estéticas contemporáneas. Entendiendo al medio como un conjunto de convenciones derivadas de las condiciones materiales de un soporte técnico y, que desarrolla formas expresivas que pueden ser proyectivas y nemónicas, la autora plantea la obsolescencia de la fotografía en una producción postmedial que trasciende el problema de la especificidad. Para el caso de la propuesta del fotógrafo colombiano, en pleno marco conceptualista, la especificidad fotográfica sigue siendo problematizada en la misma construcción de la obra. La idea de medio determina a tal punto sus fotografías que exige visitar aquella conceptualización como marco interpretativo. Elaborar experimentaciones con la materialidad de los procedimientos propios del medio fotográfico supone operaciones como: la manipulación con químicos, sobreexposiciones, velado de negativos, alteraciones en el proceso de positivado y experimentación con varios tipos de película. Estos procedimientos se vieron puestos a prueba en una obra basta y consistente que oscila entre la pura abstracción (*Jardín Polaroid*, 1998) y la escasa imagen referencial de tendencia más concretista (*Cables*, 1977-1979 [Fig. 5]).

“Una vez ubicada junto a las artes tradicionales, la fotografía se convirtió, inevitablemente, en testimonio de las posibilidades creativas del medio”(Serrano, 2006:15) Para Eduardo Serrano, esto sucedió entre mediados y fines de la década de 1970, justo cuando Jorge Ortiz comenzaba a elaborar series como *Cables*. Las obras del fotógrafo fueron pioneras en indagaciones acerca de las alternativas de la elaboración de la imagen fotográfica, sus posibilidades mas allá del reportaje fotográfico y de todas las derivas documentales. Las alternativas introducidas por el conceptualismo, dieron paso a cuestionamientos sobre los medios tradicionales de producción artística. Como lo ha notado Rosalind Krauss (1999b:11) la problemática de la especificidad del medio radicaba en una preocupación de autonomía que ya para la década de 1970 se había concentrado en una problemática que viraba mas hacia la producción de una teoría del arte. Tomando en cuenta esta proposición la construcción de una teoría del arte por parte del conceptualismo internacional de los años ‘60 incitaba mas a una revisión de las maneras en cómo se entendía y hacia la producción estético- artística. Siguiendo a Sabine T. Kriebel, preguntarse qué es una fotografía significa describir una serie de procesos históricos contingentes que, en un tiempo u otro, conforman una fotografía y la práctica fotográfica (Elkins, 2007:3). Es así que todos los procesos tecnológicos desarrollados en el marco de la segunda mitad del siglo XX fueron una caja de herramientas para la concepción procedimental planteada en la obra de Jorge Ortiz.

Hablar al respecto de la obra experimental de este fotógrafo nos conduce a afirmar la frase de Jan Baetens quien menciona que la fotografía cambia a través del tiempo y por lo tanto es imposible reducir todos los tipos fotográficos a un modelo (Elkins, 2007:54). Si bien se estructuró desde los inicios al documentalismo como un modelo incuestionable, fotografías como las de Ortiz en el ámbito colombiano abren la posibilidad de otras alternativas.

La fotografía nos ha llevado en la contemporaneidad ha prestar atención, por una parte a las practicas visuales y, por otra, a las practicas de elaboración de imagen. En el caso de Jorge Ortiz la fotografía es una de aquellas tecnologías de manipulación y disciplinamiento del ojo humano, es una técnica de elaboración de imagen que nos muestras los limites de una modalidad abstracta que configura una nueva historia para la historia del arte y de la fotografía en Colombia. Las innovaciones discursivas, metodológicas y teoréticas en el ámbito de los estudios sobre fotografía nos habilita, como lo ha mencionado Baetens

(Elkins, 2007:55) a conceptualizar el objeto fotográfico y a analizar su operatoria en un marco de referencias históricas y prácticas estéticas. En la serie *De cinco*, Jorge Ortiz modificó los términos en los que se había planteado el paisaje en la fotografía. El espacio fotografiado se convirtió en una indagación sobre superficies y variación cromática. Las distintas tomas presentaban pequeñas variaciones que solo en un conjunto de lectura formal lograrían hacerse perceptibles y colmarse de sentido. La secuencia dispuesta tal como aparece en la imagen, tematiza de manera material el problema de la temporalidad fotográfica y el procedimiento de aparición de un asunto reconocible.

Para finalizar retomamos la idea de una posibilidad interpretativa de las fotografías de Jorge Ortiz que trascienda los modelos de los géneros tradicionales y se centre por una propuesta de corte abstracto entendida gracias a la focalización en la materialidad fotográfica. Las maneras de hacer que configuraron la obra de este fotógrafo, se ponen al descubierto en la imagen resultante, acusando una perspectiva que ponga en discusión el mismo medio que otorga cuerpo a la foto (Belting, [2012]:16). Estas fotografías no se entienden como un testimonio ideológico de la problemática social local, sino más bien como un testimonio de sus propias posibilidades técnicas y mediales. Es la operación autorreferencial la que se devela en esas manchas de colores que vemos aparecer sobre el material fotosensible. De este modo esta es una perspectiva que busca poner el acento en aquella opacidad que hace presente la misma representación.

Bibliografía:

BATE, David

2009. *Photography. The key concepts*. New York: Berg.

BELTING, Hans

[2012]. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.

BEAUMONT, Newhall

(2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

ELKINS, James (Ed.)

2007. *Photography Theory*. New York: Routledge.

KRAUSS, Rosalind

1999a. "Reinventing the medium". En: *Critical Inquiry*. Winter 1999, Vol 25, No 2. Pp. 289-305.

1999b. *A voyage on the north sea. Art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames & Hudson.

PINI, Ivonne

2005. "Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta)". En: *Ensayos. Historia y teoría del arte*. No 10. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Pp. 179-212.

PODRO, Michael

1991. "Depiction and the Golden Calf". En: BRYSON, Norman, HOLLY, Michael y MOXEY, Keith (Comp.). *Painting and interpretation*. Cambridge: Pility Press.

RUEDA, Santiago

2009. "Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia". En: *Ensayos. Historia y teoría del arte*. No 16. Bogotá: Universidad nacional de Colombia. Pp. 117-147.

SERRANO, Eduardo

1999. *Arte colombiano contemporáneo. Certámenes y exposiciones colectivas 1971-1998*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

2006. *Historia de la fotografía en Colombia (1950-2000)*. Bogotá: Planeta.

ANEXO: IMÁGENES



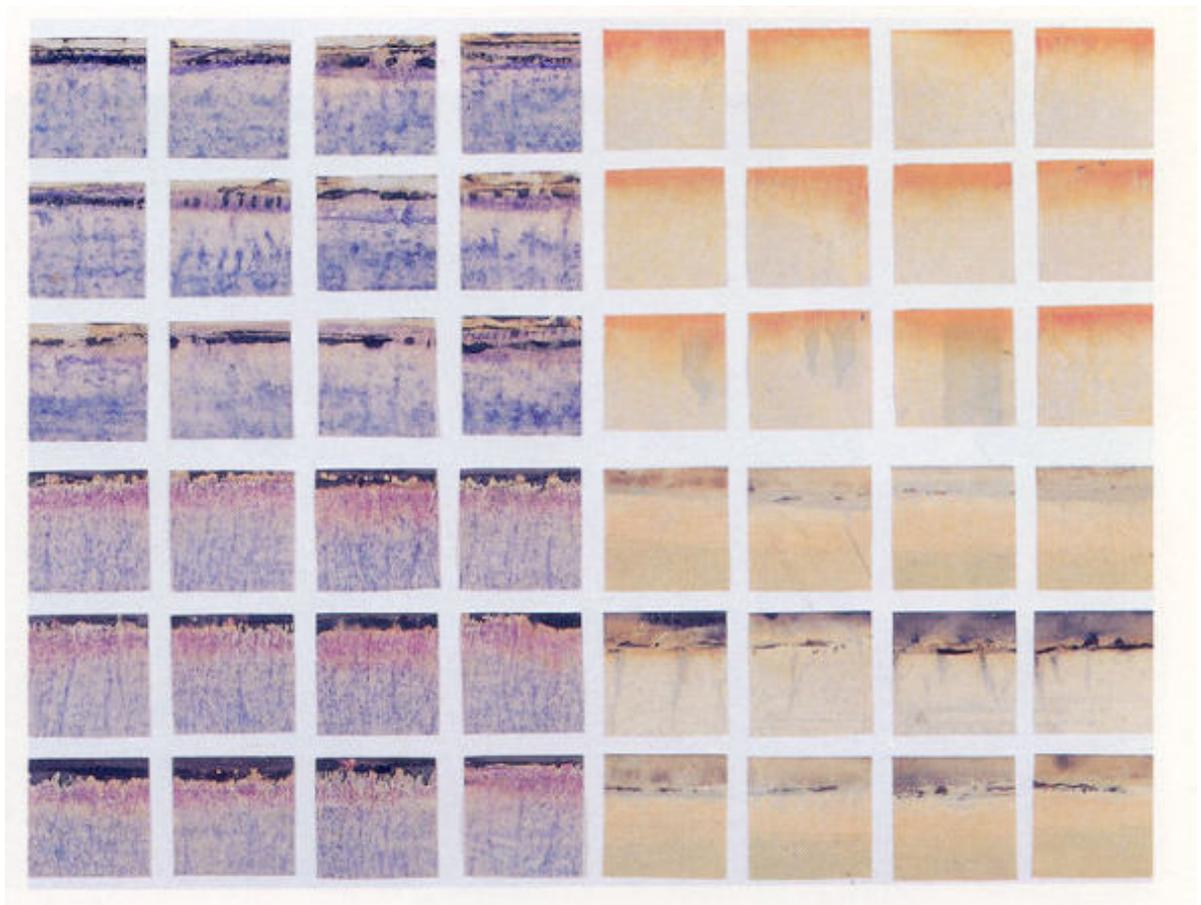
[Fig. 1] Jorge Ortiz, De la serie *Cámaras de Placa*, 1998



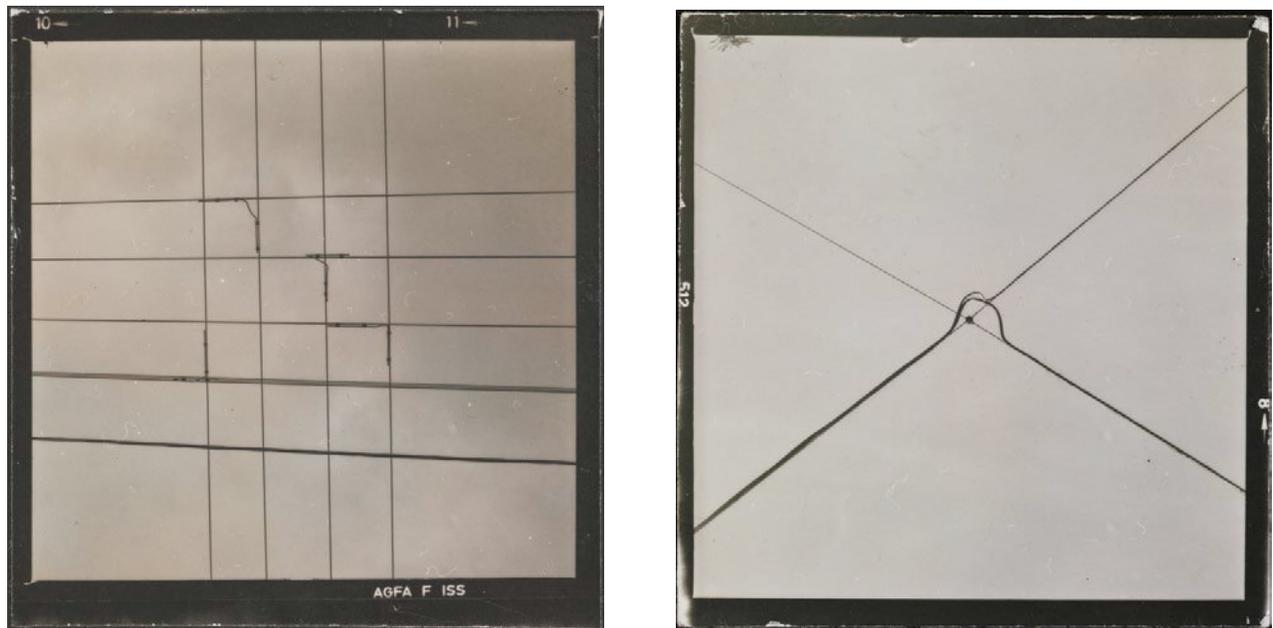
[Fig. 2] Jorge Ortiz, *Bosque*, 1998



[Fig. 3] Jorge Ortiz, Jardín Polaroid, 1998



[Fig. 4] Jorge Ortiz, Serie De Cinco, 1992



[Fig. 5] Jorge Ortiz. De la Serie *Cables*, 1977-1979



[Fig. 6] Jorge Ortiz. De *La Cámara*, 1994

Anexo A

Autorización para publicar en la página web de la universidad de los andes

“Reconocimientos a la crítica y el ensayo: arte en Colombia. Ministerio de Cultura- Universidad de los Andes”

Yo Melisa Daza (diligenciar con el seudónimo) con C.C. 1.110.502.456 autorizo por la presente a la Universidad de los Andes, a publicar el ensayo Jorge Ortiz y la fotografía abstracta en Colombia: una discusión sobre el medio fotográfico, presentado a la convocatoria “*Reconocimientos a la crítica y el ensayo: arte en Colombia. Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes*”, de mi autoría, en la página web creada por la Universidad de los Andes para la mencionada convocatoria, permitiendo la consulta ilimitada de la misma por Internet. En todos los casos, se dejará constancia que la reproducción de los textos de que se trate, en forma total o parcial y por cualquier medio, está prohibida sin el consentimiento del autor, de conformidad con lo establecido en la Decisión Andina 351 de 1993 y en la Ley 23 de 1982.

Firma: Melisa Daza

(diligenciar con el seudónimo)

C.C. 1.110.502.456