

# John Mario Ortiz y los desastres de la proyección

Efrén Giraldo\*  
egiral25@eafit.edu.co

**Resumen** El artículo presenta la trayectoria del artista John Mario Ortiz. A través del análisis de sus obras e intervenciones, plantea las inquietudes temáticas más relevantes de su trabajo: crítica a las representaciones de la naturaleza, a la estética serial de los proyectos urbanísticos y a la idealización de la proyección arquitectónica y urbanística. El uso de diversos recursos plásticos insinúa una hipótesis de sentido en su trabajo: el artista opera como un traductor, como alguien que transita entre diversos sistemas de representación y construcción, los cuales se revisan en sus implicaciones ideológicas y políticas.

## **Palabras clave**

John Mario Ortiz, arte antioqueño contemporáneo, urbanismo, proyección arquitectónica, crítica a las representaciones

## **John Mario Ortiz and the disasters of projection**

**Abstract** The article shows the artistic process of John Mario Ortiz. Through the analysis and discussion on his works and artistic interventions, it describes the most relevant thematic issues in his body of work: critique on nature representations, aesthetic serialism in edification projects and idealization related to urban and architectonic projection. The use of different resources and techniques suggests a meaningful hypothesis: the artist is a kind of translator, a person who goes through different representation and construction systems, in order to study its ideological and political implications.

## **Key words**

John Mario Ortiz, contemporary art from Antioquia, urban, architectonic projection, critique on representations.

\* Doctor en Literatura, Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia. Profesor, Departamento de Humanidades, Universidad EAFIT, Medellín-Colombia. Miembro del Grupo de Investigación *Sociedad, Política e Historias Conectadas*.

El trabajo de John Mario Ortiz que hoy presentamos a los lectores de la revista *Co-herencia* plantea inquietudes temáticas mantenidas a lo largo del tiempo. Al observar sus obras, vemos que el artista se comporta como una especie de traductor, como quien transita de un código a otro para revelar paradojas e inconsistencias, rutinas de la mirada y el recorrido diario que permanecen en peligroso automatismo. La arquitectura y el urbanismo son en su actividad lenguajes que, al ser transferidos al sistema de representación artística, se convierten en simulacro y recreación paródica, en una suerte de catástrofe de lo proyectual que se convierte en crítica de las representaciones ideales de la técnica y la planificación. La transferencia entre códigos, con sus diferentes modulaciones estéticas en la instalación, el ensamble fotográfico, la intervención en espacio público y la escultura, define las operaciones formales y las orientaciones críticas de uno de los trabajos más importantes del arte antioqueño de la última década.

En *Reserva*, instalación de 2004, el artista propone una reflexión inicial en torno a las apropiaciones del ancestro campesino realizadas en los procesos urbanísticos de Medellín, cuyas piezas publicitarias coexisten con aspiraciones tecnocráticas desbordadas, a todas luces opuestas a lo que pretenden vender. Apropiaciones nostálgicas por demás, pues tales alusiones a un pasado antioqueño arcádico y pastoril tienen en la deforestación y la destrucción del paisaje circundante sus principales agentes de erosión de la memoria. Treinta y seis fotografías y pinturas sobre baldosines dispuestos a modo de cenefa circundaban el espacio de la galería, mostrando nombres de conjuntos residenciales caracterizados por sus ecos vegetales, forestales y paisajísticos. Un nicho adicional enseñaba, sobre el mismo material cerámico, una frase del escritor Fernando Vallejo, uno de los más acérrimos críticos de la colonización antioqueña y sus ambiciones de progreso. En otra zona del espacio expositivo, se daba la “versión escultórica” (y, si se quiere, abstracta) del fenómeno abordado por el artista: una reja de hierro galvanizado coronada por réplicas de hojas metálicas que, mientras se imponían con su fuerza tridimensional y asepsia cromática, vedaban el paso al espectador. De cerca, los postes a los que se fijaba la reja mostraban una referencia sutil: su superficie estaba grabada con texturas que evocaban cortezas de árbol.

Desde esta obra, ya se definían los aspectos más relevantes del trabajo de John Mario Ortiz y aparecían las líneas rectoras de un proceso de investigación artística que profundizaría en las paradojas de la vida social, la más importante de las cuales es que la misma naturaleza se invoque en proyectos que la destruyen. Digamos también que, desde esta muestra, las simpatías por las soluciones tridimensionales y bidimensionales iban a alimentar un diálogo entre expresiones y registros, algo característico de la inspiración ecléctica del arte contemporáneo colombiano, que usa los lenguajes específicos como coartada instrumental más que como disciplina particular.

En *Logotopías*, instalación realizada un año más tarde, Ortiz acudió nuevamente a los nombres de los conjuntos residenciales, pero esta vez grabados sobre panorámicas impresas en metal, las cuales mostraban la invasión descarada del paisaje por parte de los constructores. El talante irónico de las piezas que componían el montaje quedaba en evidencia cuando el nombre del conjunto encuadrado por los diseñadores en elementos que evocaban el origen natural del nombre (ríos, montañas, árboles) coincidía precariamente con la foto de un grupo de edificios en un bosque o en una ladera. El carácter especular de la superficie metálica permitía que el espectador se confrontara con la paradoja anunciada en la obra anterior: una afirmación pseudonaturalista contradicha por el acto mismo de mirarse en la naturaleza ya perdida. La importancia del observador se insinuaba levemente, pero con contundencia. Como si la retórica ampulosa de la publicidad y el urbanismo demandara una discreta respuesta plástica, con la que el espectador podía obtener, finalmente, una imagen de su propio rostro.

Ese mismo año, la exploración en las reminiscencias naturales en el urbanismo tomó la decoración por centro de atención. *Trepadora*, instalación realizada con 15.000 piezas de forja en forma de hoja, de las comúnmente usadas en las rejas de la construcción popular en Medellín, se mostraba como un crecimiento vegetal espontáneo que conquistaba el espacio expositivo. Con meticulosidad, el artista sugería la desaparición del espacio compartido por espectador y obra a instancias de un crecimiento desproporcionado. La contundencia de esta invasión cuasi vegetal de hojas galvanizadas indicaba la importancia del simulacro en las apropiaciones sociales de lo natural. La intención crítica quedaba atenuada por el aspecto de una pieza

que, pese a sus implicaciones ideológicas, mantenía la atención del espectador también mediante recursos táctiles y cromáticos.

La idea de una referencia contradictoria a la naturaleza, con claras implicaciones en la manera como se representa esta socialmente, prosigue en la obra *Celdas*, del año 2006. Allí, vistas de árboles o prados, nuevamente impresas sobre metal, enseñaban en primerísimo plano mallas parecidas a las de *Reserva*. La solución estrictamente bidimensional lograba comunicar la idea de una naturaleza siempre mediada por una experiencia cultural y técnica. Aspecto que, entre otras cosas, se ha mantenido a lo largo del trabajo del artista, con todo y que lo predominante haya sido una suerte de juego irónico con las técnicas de la representación instrumental.

*Vistas*, pieza del año 2007, añadió a las preocupaciones ya planteadas un interés por el análisis crítico de la mirada y los diversos ilusionismos creados en el entorno urbano. Fantasmas de una naturaleza pretérita y añorada. Para ello, Ortiz apeló a la dialéctica del adentro y el afuera en el espacio habitacional y problematizó su presentación al transeúnte. Esto le permitió terciar, como muchos otros artistas de la ciudad, en el debate entre lo público y lo privado, antes ausente de su proceso creativo. Esta vez, el artista ubicó, en nichos especialmente labrados para tal fin, fotografías de espacios transicionales, extrañas imágenes de paisajes gravemente deteriorados por construcciones urbanísticas que añadían al azul del cielo y al verde de las praderas el ocre tremendo del barro movido por las máquinas. De un cromatismo vertiginoso y a la vez irreal, las fotografías, irónicamente rodeadas de marcos negros, hacían que el espectador dirigiera su contemplación a un horizonte imaginario. El carácter irregular de los nichos postulaba el límite del ilusionismo instaurado por las falsas ventanas.

*Nuevas vistas de Medellín* permitió al artista proseguir la indagación en el problema de la arquitectura habitacional masiva, indagación que sumó una deriva política a la inquietud por la percepción, toda vez que se confrontaba lo público, lo privado y lo íntimo a través de la interpretación literal de los sistemas visuales con que se figura la vida organizada en comunidad. De hecho, individualismo y gregarismo aparecían allí como las dos caras de una vida compartimentada y uniformizada de la cual el espectador se hacía consciente sólo cuando el artista presentaba una imagen o un espacio

monótono hasta el absurdo. Fotografías de edificios captadas desde sus lados vecinos permitían ver el adentro desde afuera y adivinar el afuera desde adentro. La disposición reticular, además, indicaba la excesiva compartimentación de la vida urbana: al imitar la misma disposición de las ventanas de los edificios en el muro de la galería, el artista lograba mostrar los esquemas e iteraciones sugeridas por el simple recurso de ventanas ficticias que actuaban como contenedores de ventanas “reales”.

Ahora bien, lo serial se manifestaría de manera interactiva en la obra *Mirador*, del año 2007. Ésta fue una intervención en un edificio del centro de Medellín con la que Ortiz abordó el problema de la mediación artística más allá de la imagen, pues la obra acababa por confrontar al mismo transeúnte a través de la modificación de la intimidad filtrada a través de la ventana. Nuevamente acudiendo a la paradoja de una representación parcialmente autocontenida, el único vínculo que tenía el transeúnte con la privacidad de las viviendas (la ventana) lo devolvía al mismo afuera, en una especie de *mise en abyme* que lo ponía frente a un espacio opresivo y reticular. Adheridas a las ventanas del edificio, las fotografías de fachada ofrecían una nueva jerarquía entre espacios autorreferidos. De nuevo, como en *Logotopías*, la imagen puesta sobre el soporte permitía que las personas pensarán en la comunicación visual. Si en *Logotopías* se trataba de la superficie refractaria del metal, en *Mirador* se trataba de una fotografía lo suficientemente traslúcida como para permitir a la luz pasar y, parcialmente, para que el espectador viera un poco de lo que había dentro de las habitaciones. Nuevamente, como en un guiño conceptual, aparecía un suplemento textual imprescindible, en este caso aportado por el nombre del edificio donde Ortiz realizó la intervención: *Mirador de Argentina*. Como en el código visual de la publicidad o la arquitectura, Ortiz veía en el lenguaje, en sus lugares comunes, en sus recursos repetitivos y giros desgastados por el uso la brújula para su excursión por la marea urbana.

*Pabellones* de 2008 es, por su parte, un trabajo que lleva la reflexión hecha en *Mirador* hacia un contexto relacional poco explorado. Para el proyecto *Ex-Situ / In Situ, Prácticas Artísticas en Comunidad*, Ortiz uniformó las cortinas de tres edificios que ese año habían sido construidos en el deprimido y a la vez emblemático sector de Moravia. Cortinas rojas, verdes y azules que unificaban las ventanas

de cada uno de los edificios mostraban una intervención “real” del artista (toda vez que los habitantes recién mudados carecían de este elemento) y, a la vez, se aludía a la uniformidad de los proyectos estatales de vivienda. La ambivalencia de este trabajo de Ortiz (cierta instrumentalización del arte en aras de su inserción y participación comunitaria) no fue obstáculo para que el artista volviera a plantear las implicaciones de una rigidez excesiva en los patrones de la edificación de vivienda de interés social.

Pese a la clara inclinación del trabajo de Ortiz hacia los motivos del edificio y la ventana, su inquietud escultórica le había permitido explorar nuevos conceptos. Sobre todo, problemas relacionados con el territorio y la crítica a discursos que, como el arquitectónico y el urbanístico, ofrecen representaciones engañosas y se han convertido en la versión “naturalizada” del espacio habitacional. El mismo artista, en las diferentes alusiones a su propio trabajo, ha caracterizado este interés como una herramienta para conocer los resultados “decepcionantes” de la proyección cuando se llevan hasta un límite de literalidad y se someten al ojo crítico del arte.

En *Deslizamiento*, de 2007, es notoria la preocupación por los procesos informales y marginales de edificación, que han llegado a caracterizar la imagen internacional de Medellín en documentales y películas. Si en los proyectos anteriores predominaba la mirada cara a cara, en *Deslizamiento*, y obras de años posteriores, domina la pregunta por una mirada que considera los fenómenos “desde arriba”. Para la presentación de esta obra, Ortiz eligió una ubicación casi a ras de piso: varias tejas de zinc puestas una sobre la otra, en cortes sucesivos y escalonados que evocan los asentamientos que resbalan dramáticamente por las laderas de Medellín. La obra ostentaba una literalidad engañosa, pues el objeto nunca se resolvía entre abstracción y figuración, aunque la alusión a las precarias condiciones en que los habitantes de las pendientes se aferran al suelo es evidente. El objeto aparecía inscrito históricamente cuando se constataba que también hacían presencia en la galería dos canales de video que informaban sobre el deslizamiento ocurrido en el año 1987 en el barrio Villatina.

Piezas como ésta mostraban la simpatía que los trabajos de Ortiz empezaban a tener por las relaciones de sentido presentes en las contigüidades históricas y topográficas. Es así como, en *Deslizamien-*

to y *Suelo falso*, piezas exhibidas dos años más tarde en la galería La Oficina y en la exposición colectiva *Puntos de Fuga. Arquitecturas posibles* de la Fundación EPM, se veía un interés por la metonimia. Mientras en *Deslizamiento* la teja de zinc pasa de ser el material del que están compuestos los techos de ranchos y casuchas miserables a ser el mismo elemento que “resbala” ante la mirada del espectador, en *Suelo falso* la inusitada posición vertical del formato (el cual aparece colgado como un cuadro) nos lleva de la representación a la misma aproximación icónica a la desventajosa ubicación física de las viviendas. Circunstancia que acentúa la sensación de estar frente a algo que resbala y se desestructura física y socialmente.<sup>1</sup>

En esta última obra, las capas en deslizamiento ya no estaban solo sugeridas, pues aparecían representadas directamente con fotografías aéreas que mostraban las tierras donde se había edificado a lo largo de los años. En esta ocasión, el ensamble fotográfico, cuyos bordes ondulados inferiores enfatizaban el carácter amenazante del deslizamiento, se complementaba con varias esculturas en aluminio que reproducían el mismo principio de estructuración de las capas, pero esta vez acudiendo a la superficie antideslizante que hay en zonas afectadas por la humedad. En este caso, la metonimia se veía remplazada por un nuevo tropo, el oxímoron, que le permitía al artista aludir al deslizamiento mediante un material que sugería lo contrario: aferrarse a la superficie. Quizás con ello, el artista daba a entender la voluntad de permanencia que tienen las construcciones precarias, la pulsión estabilizadora que hay en el habitar de quien no es acogido benévolamente por el suelo.

*Reformas* de 2010 y *Amueblamientos* de 2011 son, por su parte, obras que han buscado más recientemente un nuevo filón: la ma-

---

<sup>1</sup> En este punto, es quizás importante señalar la posible interpretación del trabajo de Ortiz en la línea de las múltiples apuestas que hacen los artistas contemporáneos por la representación geográfica. Siguiendo a C. D'Ignazio, los artistas involucrados con la cartografía caben dentro de una de las siguientes tres categorías: saboteadores de símbolos, agentes-actores y cartógrafos de datos invisibles. Mientras los primeros usan la iconografía del mapa para alusiones ficcionales, personales o utópicas, los segundos se involucran en actividades situadas para proponer un cambio en el *status quo* y los terceros utilizan metáforas cartográficas para revelar territorios informacionales o redes conceptuales que no se captan a simple vista. Cfr. C. D'Ignazio (2009). “Art and cartography”. En: Kitchin R, Thrift N. (eds). *International Encyclopedia of Human Geography*, Vol. 1. Oxford: Elsevier, p. 191. Otra referencia reciente acerca de las metáforas cartográficas en relación con el espacio es: Katharine Harmon (2009). *The map as art. Contemporary artists explore cartography*. New York: Princeton Architectural Press. Otro artículo que hace una revisión histórica y exhaustiva del problema es: Ruth Watson (2009). “Mapping and Contemporary Art”. En: *The Cartographic Journal*, Vol. 46, num. 4, pp. 293-307.

nera en que el dibujo proyectual acota la inquietante irrealidad de puertas, ventanas y muebles. Si en anteriores piezas Ortiz desarrolla, sobre todo, un interés por lo público, las últimas obras, concebidas en un blanco casi incandescente, insisten en lo fantasmal de los objetos que pueblan el espacio íntimo. La proyección ya no es catastrófica, sino siniestra, pues no se alude a los estragos sociales, sino a los horrores domésticos. Las cosas de todos los días, las puertas, las ventanas, las gavetas, se convierten en presencias monstruosas, en corporeizaciones de un miedo atávico a las regiones impensadas que abre un batiente al girar sobre bisagras. Puertas que no acaban de cerrarse, pero que a su vez especulan con la paradoja de que algo pensado para abrir el paso hacia otra dimensión puede también cerrarlo y convertirse en un obstáculo.

Por esto, no es gratuito que, en la primera de estas muestras, realizada en la *Casa Trespatios*, Ortiz hubiera acompañado sus puertas falsas con fotografías de intervenciones en el muro de la sala, que mostraban lo que el revoque y el estuco ocultaban en el espacio expositivo. Una voluntad de develar y a la vez ocultar nunca solucionada, donde se niega el carácter afirmativo de la mirada. En Ortiz el ojo engaña, no por el capricho de las cosas al ocultarse, sino por la reificación de las relaciones de poder que las inscriben en la cultura. Si en *Mirador* la ventana le devuelve al observador un reflejo del afuera, en *Reformas* el interés en trasponer los límites del espacio compartimentado se ve impedido por una acción (el giro de una puerta) increíblemente convertida en objeto, en bulto.

Esto, por supuesto, revela al espectador que, además de ser un traductor de códigos, alguien que aprovecha las referencias artísticas para formular poderosas metáforas críticas, el artista concibe la obra como una posibilidad para cuestionar el lugar del espectador entre y ante muebles, muros, ventanas y vidrios. Una suerte de apelación al carácter situacional de toda insinuación proyectual. El arte aparece, de este modo, pensado para suscitar una inquietud por el lugar del ser humano en la uniforme vida cotidiana contemporánea y por las maneras en que se puede cuestionar el control que hay en toda organización del espacio que transitamos ■



## Referencias

D'Ignazio, C. (2009). "Art and cartography". En: Kitchin R. – Thrift, N. (eds.). *International Encyclopedia of Human Geography*, Vol. 1. Oxford: Elsevier, pp. 190-206.

Harmon, K. (2009). *The map as art. Contemporary artists explore cartography*. New York: Princeton Architectural Press.

Watson, R. (2009). "Mapping and Contemporary Art". En: *The Cartographic Journal*, Vol. 46, No. 4, pp. 293-307.