

Un portafolio

A Portfolio

Bernardo Ortiz Campo

## Teoría del territorio

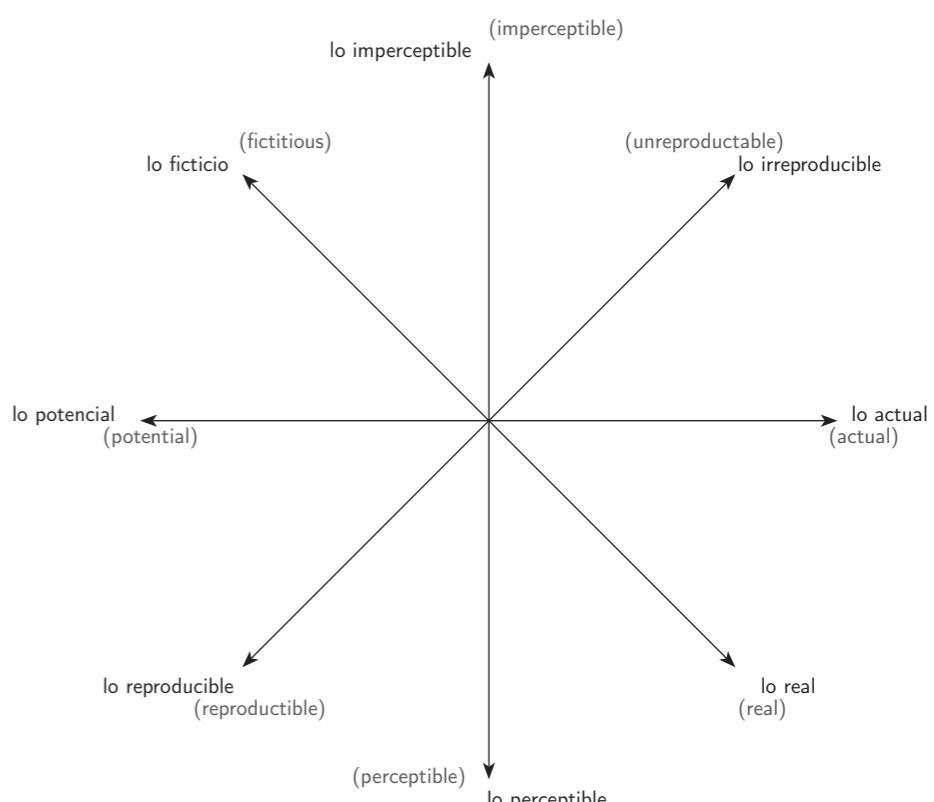
¿Qué pasaría si en lugar de decir “objetos de estudio” uno delimitara territorios de estudio? El mecanismo es tan ficticio como el de los objetos –después de todo imaginarse una institución o un “espacio discursivo” como un objeto es una gran maroma de la imaginación. Útil, claro, pero ficticia. Un objeto es algo que uno recoge del piso y pone en una mesa. Un martillo, por ejemplo. Algo que uno toma entre las manos y le da vueltas (la palabra correcta sería manipular...). En ambos casos hay implícita una escala antropocéntrica. Y no sólo eso, para poder recoger algo del piso hay que diferenciarlo del suelo donde está tirado (¿?). Allí hay potencialmente una reducción. La metáfora del territorio es tan ficticia como la de los objetos, insisto, pero, no obstante, implica otra gramática corporal. Hay un cambio de escala. En un territorio el cuerpo está inevitablemente involucrado. No se trata de agacharse a recoger algo –el martillo, por ejemplo– y dejarlo quieto en una mesa. Ahora el cuerpo debe entrar en el territorio, recorrerlo, dibujar mapas, en algunas partes construir refugios temporales (imaginarse una selva), en otras, construcciones más estables, tal vez invitar a otras personas a hacer recorridos. Dejar la imagen correr...

Un territorio posible se puede llamar “página” (ver mapa, Apéndice 1). En ella se pueden reunir dibujo, diseño, escritura (ver abajo figura X). Una página es un soporte material pero también un “espacio discursivo” –y la frontera entre ambas cosas es bastante porosa. Su superficie puede ser opaca o transparente. Tiene dos lados. Puede ser ficticia y real.

## Field Theory

In Spanish, a researcher would define their subject matter literally as an “object of study” (un objeto de estudio). In English it is more common to talk about a “field”. There is a difference between both metaphors. An object is something you pick up and put on a table. A hammer, for instance. Something that you take in your hands and move around (to manipulate...). There is an anthropocentric scale involved here. Not only that. In order to pick-up something –a hammer, for example– you must be able to differentiate it from the ground where it rests. There is a potential reduction there. The field metaphor is just as fictional but it implies a completely different (bodily) grammar. A scale shift is in effect. The body is completely immersed in the field –it can be seen as a part of it. Immersed as it is in this field, the body moves about, drawing maps, building temporary shelters in some places (picture a jungle), more stable structures in other parts, and maybe inviting others to wander around.

A possible field could be named with the word “page” (see map, Appendix 1). Drawing, design, writing take place on pages (see below g. 1). A page is a material support but also a “discursive space” –and the boundaries between the two are tenuous. Its surface can be opaque or transparent, it has two sides and can be real or fictional.

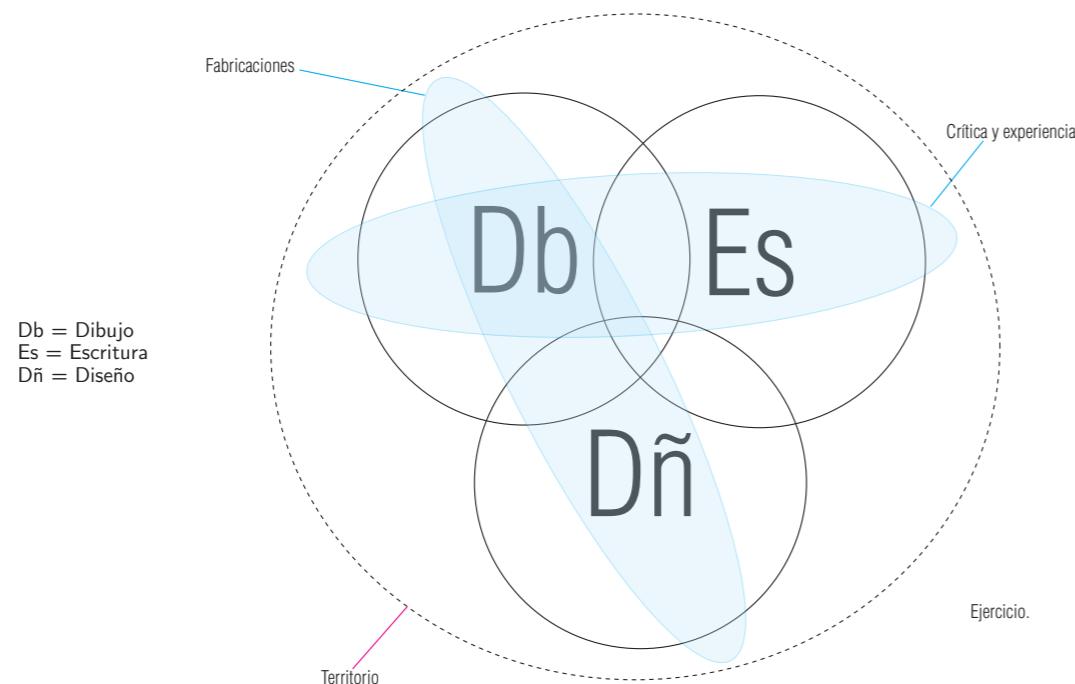




## 12 Artist Statements (incompletos)

Enfrentado a la necesidad de hablar sobre su trabajo, un artista decide escribir doce *artist statements* (transcribo cinco):

### 1.) Disciplinar:



### 2.) Formalista:

“Mi trabajo busca señalar una grieta (o un vacío, o una distancia) entre un soporte –una página, una hoja de papel, una pared– y su contenido –un rayón, dos palabras, varias manchas, un color. Visto así, el trabajo parece una serpiente que se muerde la cola. Porque si el contenido afecta al soporte, este se devuelve afectando el contenido. Como regla general, las intervenciones sobre el soporte son casi siempre mínimas –Lápices muy duros que dejan líneas muy delgadas y casi invisibles, papeles muy livianos, capas muy delgadas de pintura. En ese sentido la “página” determina lo que pueda pasar en ella. Puede ser, por ejemplo, el contraste entre la transparencia del papel y la opacidad del gouache, el peso del óleo o la densidad del esmalte. Otras veces pueden ser pequeñas diferencias entre dos dibujos iguales. Por ejemplo: un dibujo que dice “He found happiness” al lado de otro que dice “He found A happiness”. La manera en que ciertas estrategias formales pueden ser aprovechadas para decir cosas. En ese sentido son dibujos literarios acerca de pinturas. Reproducciones en páginas.”

## 12 Artist Statements (incomplete)

Faced with the need to talk about his work an artist decides to write twelve artist statements (five are copied here):

### 1.) Disciplinary

Db = Drawing  
Es = Writing  
Dñ = Design

### 2.) Formalist

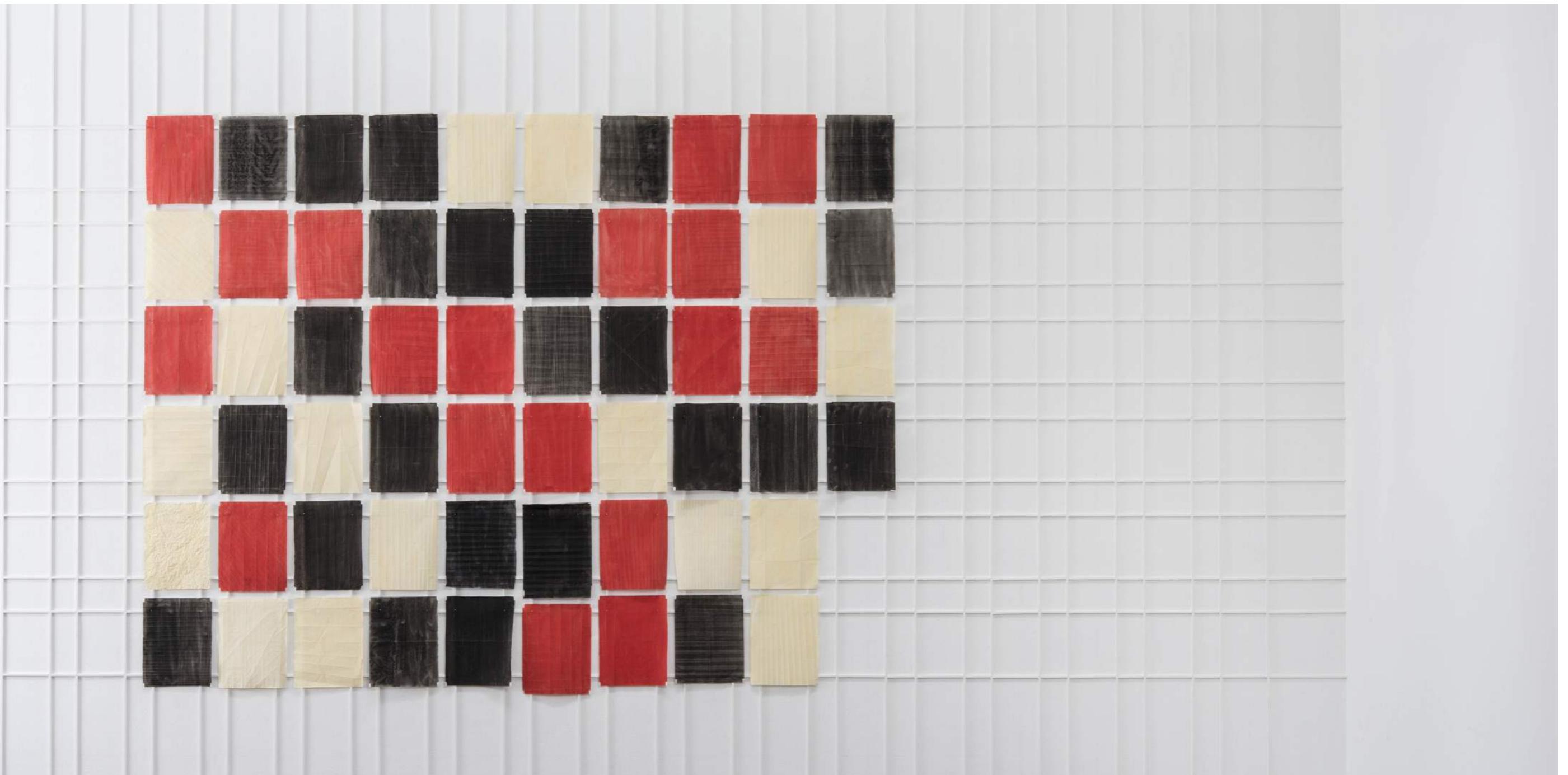
“My work seeks to point out the gap between a support –a page, a sheet of paper, a wall– and its content –a trace, two words, five blobs of paint, a color. Seen that way, the work may seem self-referential. If content affects its support then that support will also affect its content. As a general rule, the interventions on the support are always subtle: hard-leaded pencils that leave behind extremely sharp and light lines, very thin coats of paint. The “page” defines what may happen in it. It may be the contrast between its transparency and the opaqueness of gouache, the weight of oil paint or the density of enamel. Sometimes it may just be small differences between two exact drawings. For example: a drawing that says “He found happiness” next to another drawing that says “He found A happiness”. The way in which certain formal strategies can be used to say things. These are literary drawings that “talk” about painting. Reproductions on a page.”

A THING TAKING  
THE PLACE OF  
THE OTHER THING

2012  
Sin título  
Untitled

Gouache sobre papel parafinado. 25 x 35 cms. c/u  
Gouache on waxed paper. 25 x 35 cms each.

A THING TAKING  
THE PLACE OF  
ANOTHER THING



2013  
*Sin título*  
Untitled

Gouache sobre papel parafinado y doblado sobre  
estructura de madera. Dimensiones variables.  
Gouache on folded waxed paper on wood struc-  
ture. Variable dimensions.



3.) Autobiográfico:

- a. "Mi padre es arquitecto. Ya no puede dibujar, su mano derecha se ha paralizado. Yo iba a ser la mano derecha de mi padre, pero no me hice arquitecto. Mi padre vive en otra ciudad. La ciudad donde yo crecí. Hace poco fui a esa ciudad. Mi padre me regaló una caja de madera con viejos instrumentos de dibujo."
- b. "Una hermana de mi padre tuvo que irse de Colombia por cuestiones políticas. Dejó en casa de mis padres sus libros. Me intrigaba el mundo que estaba implícito en esos libros, precisamente porque entre más me acercaba a esas páginas subrayadas y anotadas mas inaccesible se hacía ese mundo. Las portadas tardo-cubistas de Editorial Losada hechas por un artista argentino que también llevaba el apellido Baldessari. Las listas de "otros títulos en esta colección", una edición de McLuhan..."
- c. "Durante tres años trabajé en una fábrica de cajas de cartón. Todos los días debía dibujar letras y logotipos que serían impresos en las cajas."

4.) Sociológico:

"Ante las dimensiones casi apocalípticas del olvido en Colombia, hablar de un olvido de las cosas cotidianas parece casi una superficialidad. Pero ese olvido –y no hablar de él, por parecer poco importante– es también producto de la guerra. Una sociedad que siempre está huyendo tiende a olvidar sus cosas. Camina uno durante años por las calles de un barrio, viendo algún letrero, de un hotel, de un parqueadero y de pronto desaparece. Usa uno un cuaderno, una bicicleta y de repente ya no se consigue más. Y a la vuelta de unos años ya nadie recuerda que eso existió. En algunos de mis dibujos intento reproducir cierta cualidad anacrónica o a-temporal. Puede ser un cierto tono de amarillo o de verde. Cierta tipografía. Un formulario de un hotel o las portadas de cuadernos que ya no existen más."

3.) Autobiographical:

- a. "My father is an architect. He can no longer draw; his right hand is paralyzed. I was going to be his right hand but I didn't become an architect. My father lives in another city. The city where I grew up. A short while ago I went to that city. My father gave me a wooden box with his old drawing instruments."
- b. "One of my father's sisters had to leave Colombia for political reasons. She left her books at my parents house. I was always intrigued by the world that transpired from those books. The closer I got to those underlined and annotated pages the more opaque that world became. The cubist derived covers on Editorial Losada's books, made by an argentinian also called Baldessari, title lists on the back, a paperback edition of *The Medium is the Message*..."
- c. "For three years I worked on a cardboard box factory. Every day I had to draw letters and logotypes to be printed on the boxes."

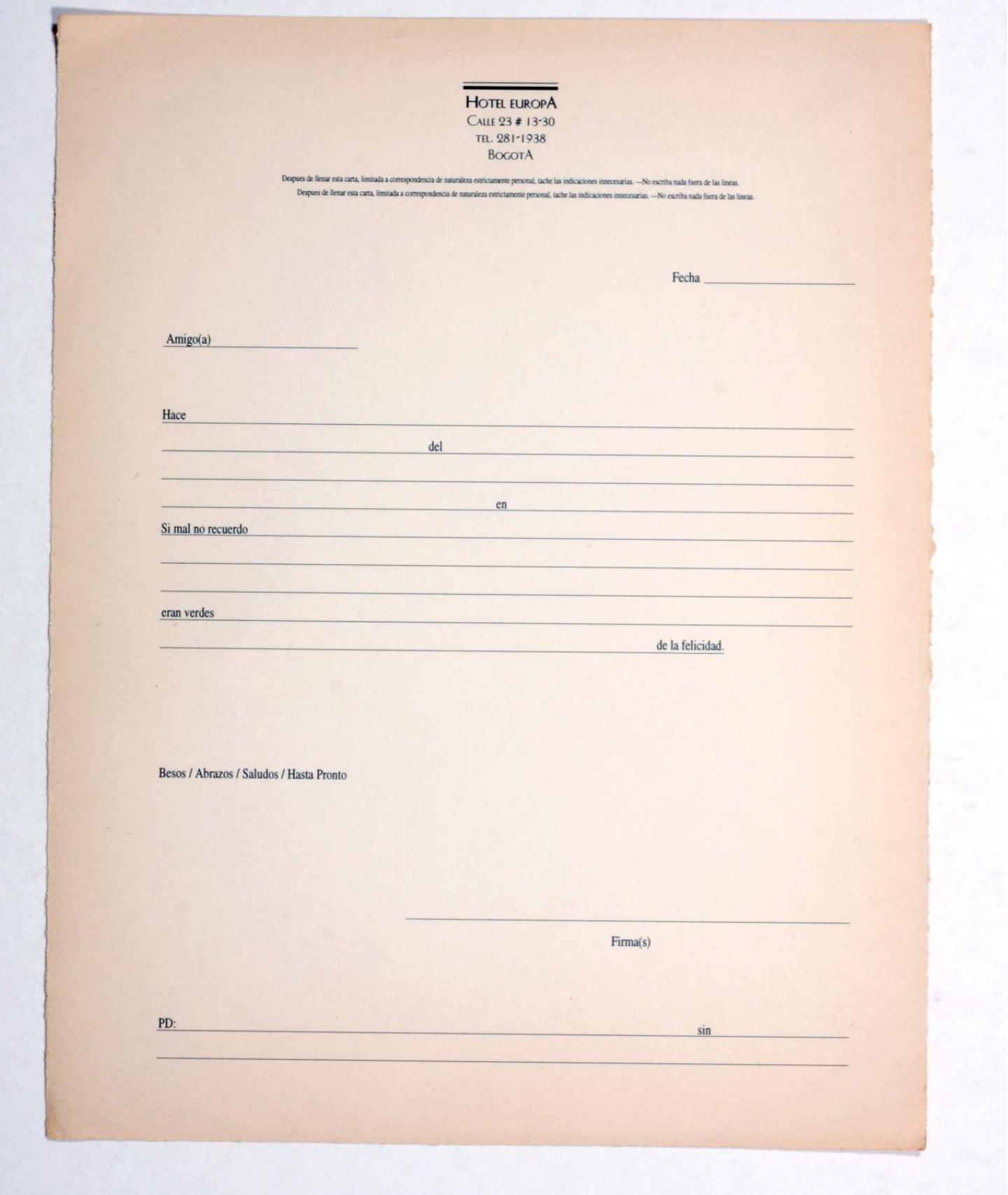
4.) Sociological:

"Given the apocalyptic dimensions of forgetfulness in Colombia, to talk about the forgetting of quotidian, daily material things might seem superficial. To forget these things –and the fact that no one talks about them– is also a collateral effect of war. If people have to run out of their homes quickly they will forget their things (literally and metaphorically). One walks for years through the streets of a city, seeing a sign for a hotel, for a parking space and suddenly that sign disappears. One uses a particular type of notebook or bicycle and suddenly it is not made anymore. A few years go by and nobody remembers that that even existed. In some of my drawings I try to capture a certain anachronic or a-temporal quality. It may be a certain shade of yellow or green. Some typography. A hotel form, or the covers from notebooks that have disappeared."



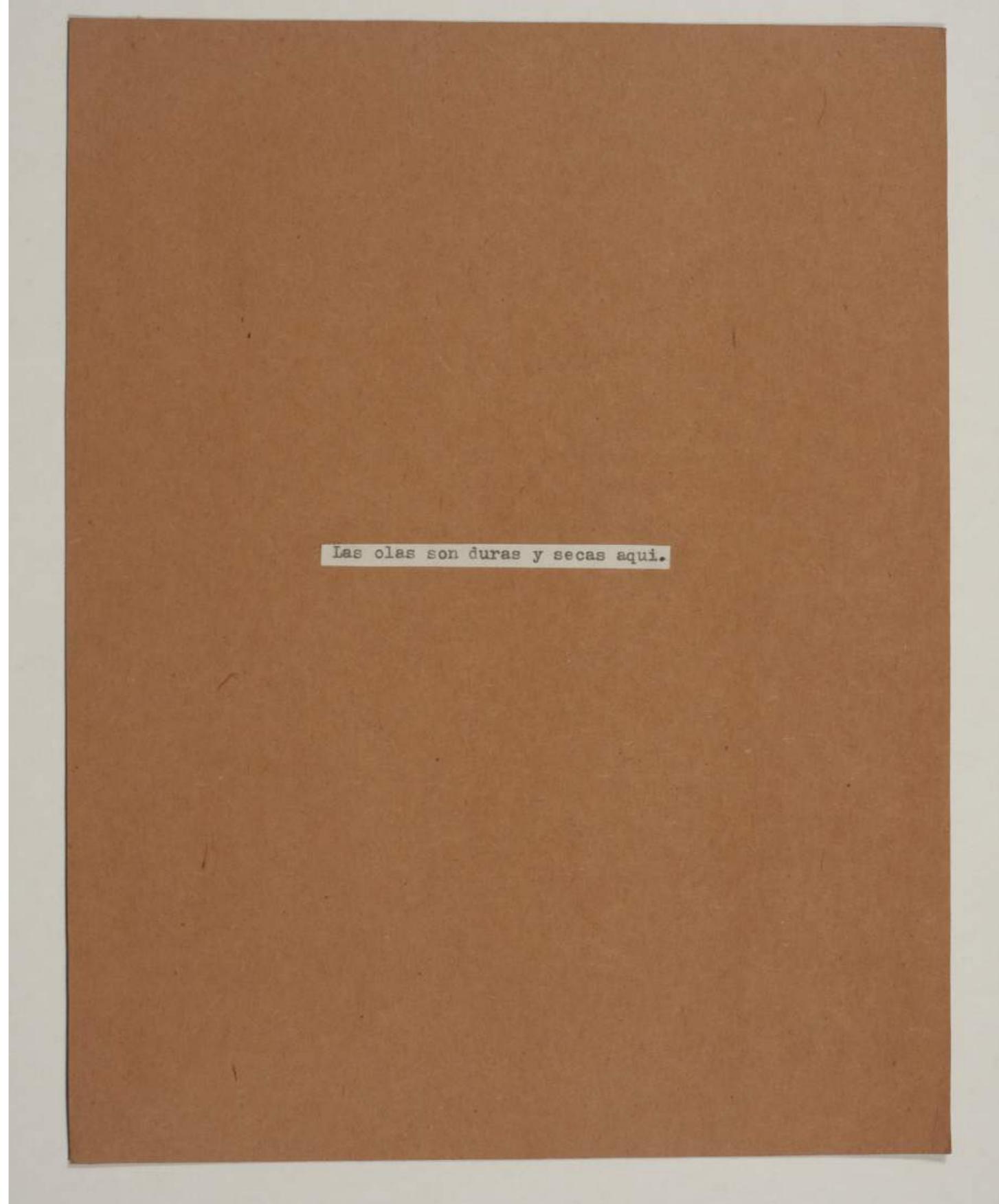
1998 – hoy (ongoing)  
*Ciertas consideraciones casi siempre diarias*  
Certain, almost daily, considerations

Cuadernos "de artista". Papeles cosidos con hilo rojo. Tinta china. 12.5 x 17.5 cms c/u.  
"Artist" journal. Papers stitched with a red thread.  
India ink. 12.5 x 17.5 cms each.



1995  
Hoteles  
Hotels

Impresión offset en papel altamente ácido. 21.5 x 27.9 cms.  
Offset print on highly acid paper. 21.5 x 27.9 cms.



1999  
*Untitled*  
*Untitled*

Palabras mecanografiadas y pegadas a un cartón.  
21.5 x 27.9 cms.  
Typescript words glued to a piece of cardboard.  
21.5 x 27.9 cms.

5.) Fisiológico:

(Anotación de 1996)

“Soy miope. Cada mañana, al despertarme, debo buscar mis anteojos. La mayoría de las veces basta con estirar el brazo, palpar la mesa de noche, sentir los anteojos y ponérmelos. Hay ocasiones en las que la rutina nocturna fue alterada y por eso los anteojos no aparecen en la mesa de noche, por lo que me veo obligado a buscarlos. Por ser miope, debo acercar de forma exagerada mi cabeza a los objetos, como si estuviera olfateando las cosas.

Conozco perfectamente (por tener que acercarme a ella todas las mañanas) cada accidente de la superficie de mi mesa de noche. Puedo decir cuando apareció cualquier mancha, cualquier grieta, cualquier rayón.

Por las mañanas, mientras busco los anteojos, el mundo es una sola superficie, plagada de accidentes. No hay aire, no hay espacio entre las cosas. La mesa se transforma lentamente en los objetos que sostiene. El mundo es un sólo objeto, si se quiere. Un objeto plano, una tela plagada de accidentes.

En las mañanas en las que no encuentro los anteojos encima de la mesa de noche puedo ver iguales las letras en las páginas de un libro o las monedas que ocuparon los bolsillos de un pantalón. Es igual el vaso que las manchas leves, de grasa, que dejan los labios en su superficie. Todo tiene el mismo peso, todo ocupa el mismo lugar.

En esas mañanas los ojos parecen tocar (suavemente) todos los objetos. Imaginarse la pupila rozando delicadamente las cosas.”

5.) Physiological:

(Note from 1996)

“I am near-sighted. Each morning, when I wake up, I must look for my glasses. Most times I just need to stretch out my arm, feel my way through the jumble of things on the night table until I find them and put them on. But there are times when the nightly routine is disrupted and the glasses aren’t on the night table. Being near-sighted, I must bring my head close to objects to be able to see them. It seems as if I were sniffing them. I thus know perfectly well all the accidents on the surface of my night table. I can retrace the moment when each stain, crack or scratch appeared.

Each morning, while I look for my glasses, the world is a single surface full of accidents. There is no air, no space between things. The table slowly dissolves into the objects that it is supporting. The world is a single object. A flat object riddled with marks on its surface.

Each morning, when I can’t find my glasses on my night table, I can see that the letters on the pages of a book are the same as the coins that were in the pockets of my pants. Or the greasy traces of lips on equal foot with the glass that has them on. Everything has the same weight, everything is in the same place.

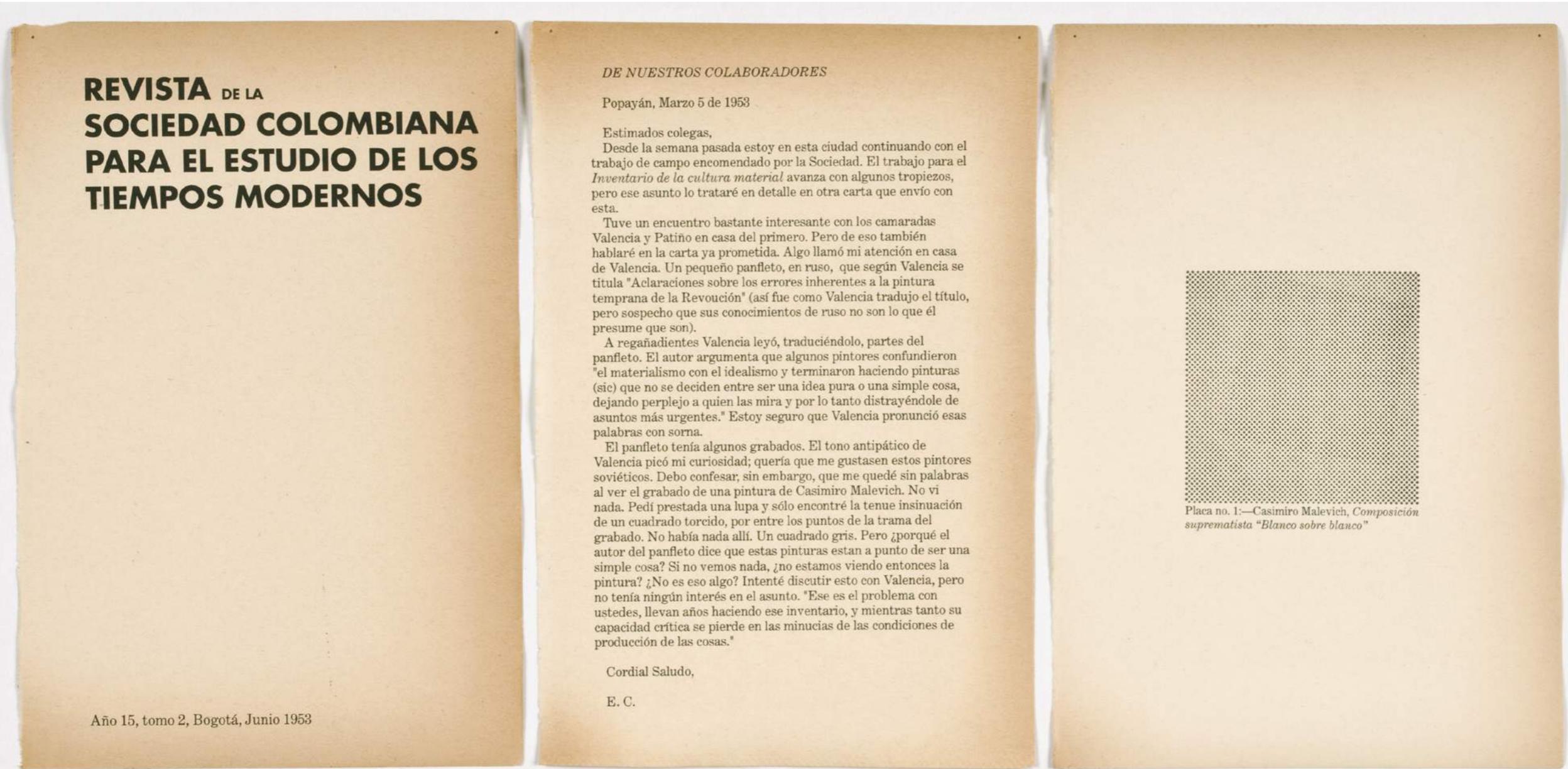
In those mornings my eyes seem to (softly) touch every object. Imagine the pupil delicately caressing everything.”

## Un ejemplo particular

El punto de partida para una serie de dibujos mostrados en 2011 fue una carta publicada en una dudosa revista de los años cincuenta en Colombia: la Revista de la sociedad colombiana para el estudio de los tiempos modernos. En la carta uno de los investigadores de esa sociedad descubre, asombrado, un panfleto soviético de los años veinte sobre pintura abstracta. La revista hace una precaria reproducción del cuadro de Malevich, Composición suprematista, blanco sobre blanco. Mirada de cerca, desde donde la miraría un miope, la pintura de Malevich queda “contenida” en 4,096 puntos negros. ¿Qué se ve cuando se ve esa imagen?

## A particular example

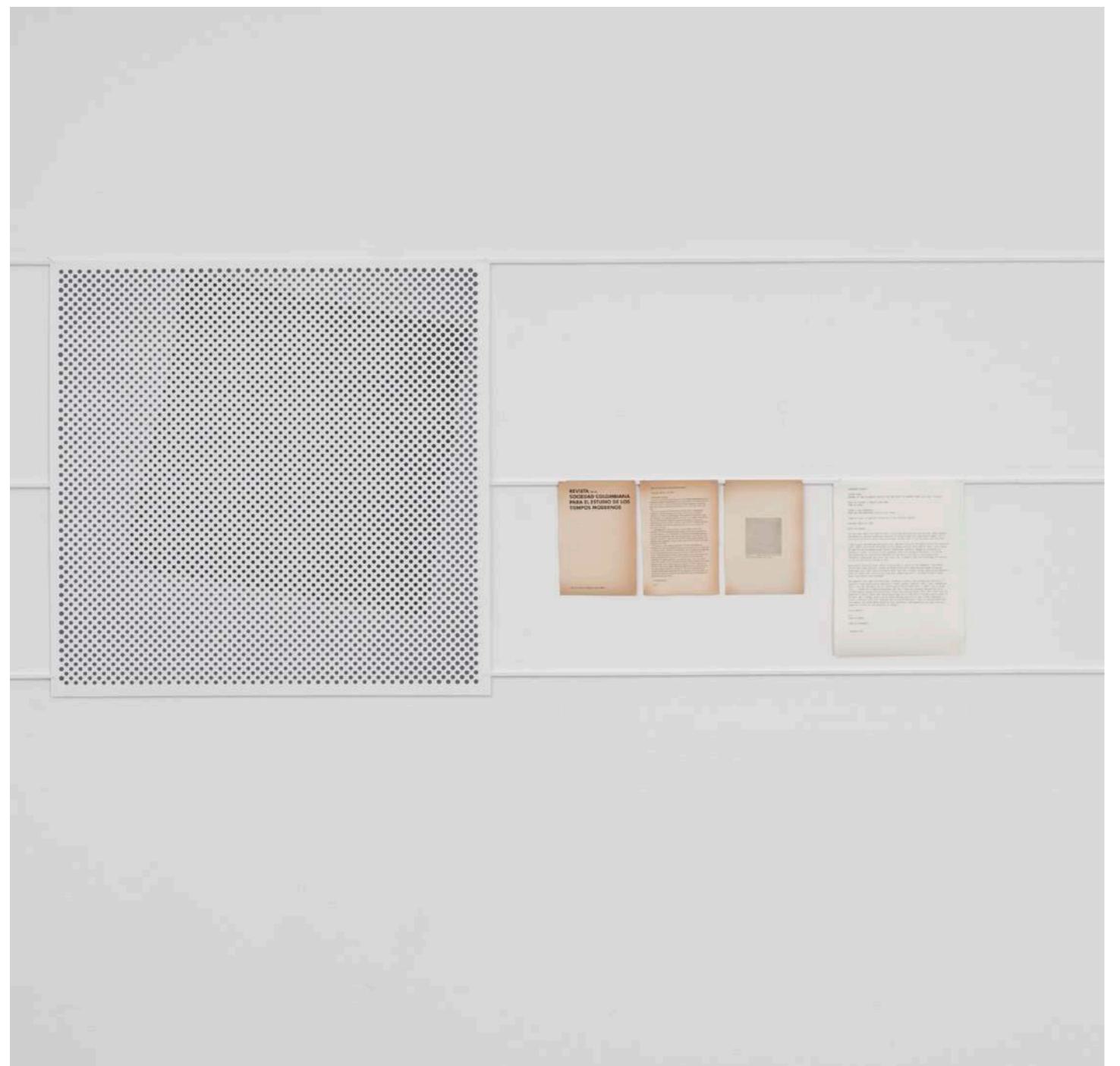
The starting point for a series of drawings shown in 2011 was a letter published in an apocryphal Colombian journal from the 1950's: Revista de la sociedad colombiana para el estudio de los tiempos modernos [Journal of the Colombian Society for the Study of Modern Times]. In the letter one of the fellows talks about his amazing encounter with a soviet pamphlet from the twenties on abstract painting. The journal reproduces in a rather precarious way Malevich's Suprematist Composition, White on White. Looking up close at that reproduction –just as a near-sighted person would– one could see that somehow the painting is contained in 4,096 black dots. ¿What are you seeing when you see that image?



2011  
Untitled  
Untitled

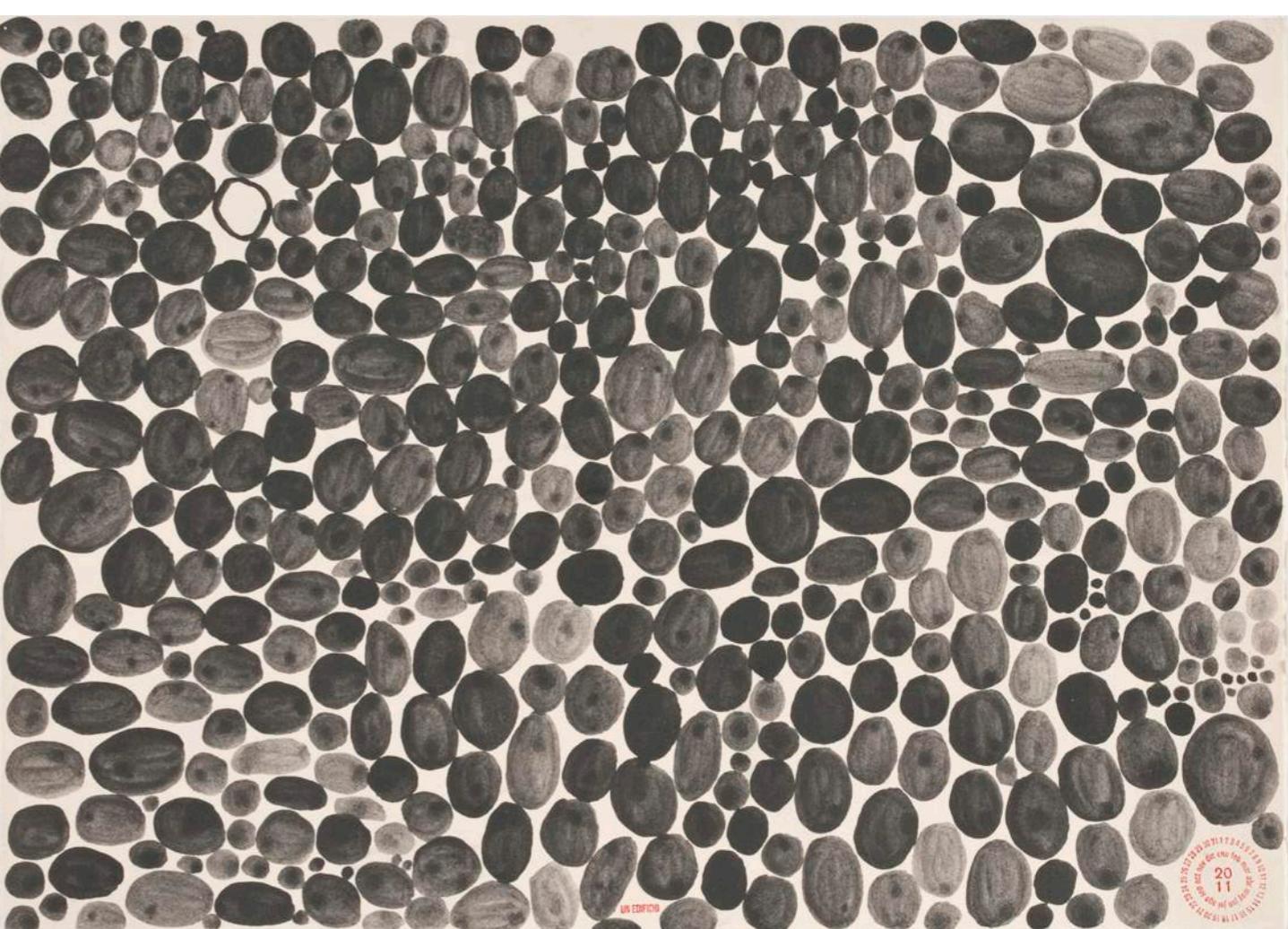
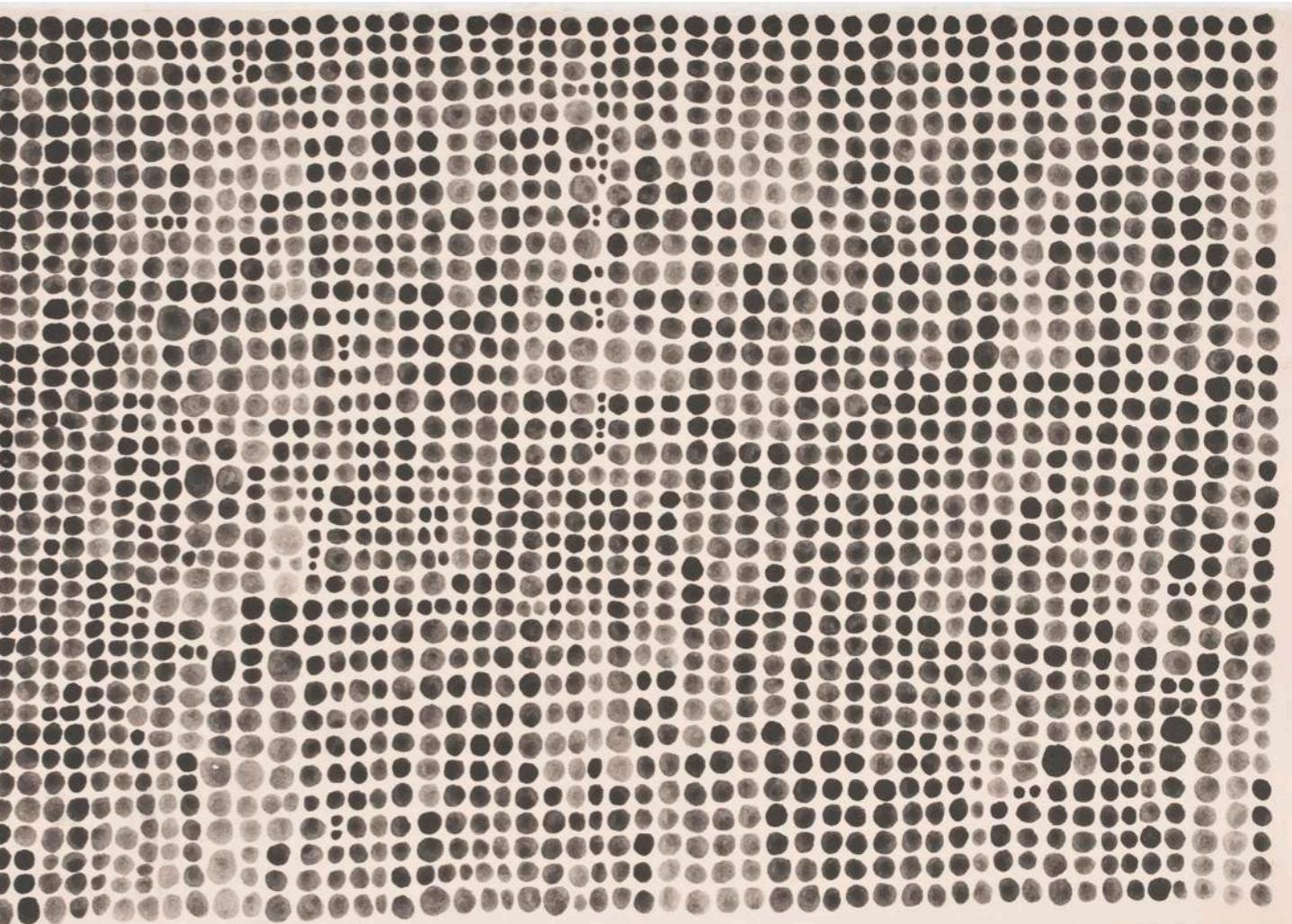
Impresión offset en papel altamente ácido. 12.5 x 17.5 cms.  
Offset print on highly acid paper. 12.5 x 17.5 cms.





2011  
*Untitled*  
*Untitled*

Dibujos e impresos sobre estructura de madera.  
Dimensiones variables.  
Drawings and prints on wooden structure. Variable dimensions



## Accidente

Cuando en 1975 el MoMA de Nueva York mandó una exposición de arte abstracto a Bogotá, una artista, Clemencia Lucena, describe las pinturas que detestó, como meras cosas. Así por ejemplo una obra de Daniel Buren fue descrita como una “sábana a rayas King Size”. Siempre me ha parecido sano no perder de vista que una obra de arte es también una cosa como cualquier otra –esta es una mirada miope.

Desde hace un tiempo fijo los dibujos con alfileres sobre una estructura de madera adosada a la pared. Me interesa la manera en que quedan “expuestos” los dibujos. No solo en el sentido de ser vistos, si no en la forma en que se vuelven extremadamente vulnerables. Es una forma de mantener un pie puesto en esa grosera materialidad que muchas veces la obra de arte intenta ocultar. A principios de 2012 un “dibujo” colgado así se cayó de la pared y se estropeó. Estaba pintado por ambas caras, en un papel, tan delgado y tan transparente, que siempre lo imagino como dos capas de pintura que atrapan entre si una hoja de papel. Dicho tal vez en un lenguaje más apropiado, es la pintura la que soporta el papel –de hecho, el peso de la pintura aplicada sobre esos “dibujos” es mayor que el peso del papel que la sostiene. Una forma bastante materialista de hacer pintura.

El dibujo, estropeado, se ve como un papel roto y arrugado en el piso.

## Accident

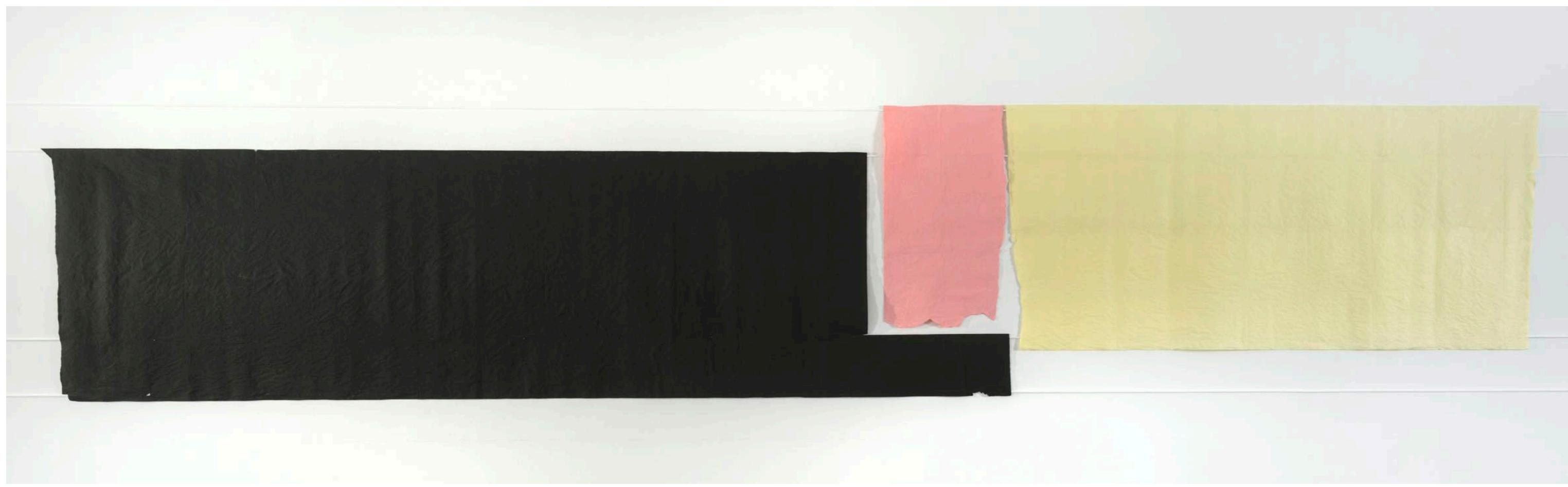
When MoMA sent an abstract painting exhibition to Colombia in 1975, an artist, Clemencia Lucena, described all the works in the exhibition, which she detested, as mere things. For example, a piece by Daniel Buren was described as a “King Size bed spread”. I’ve always felt that it is healthy not to lose sight of the fact that a work of art is also a thing like any other.

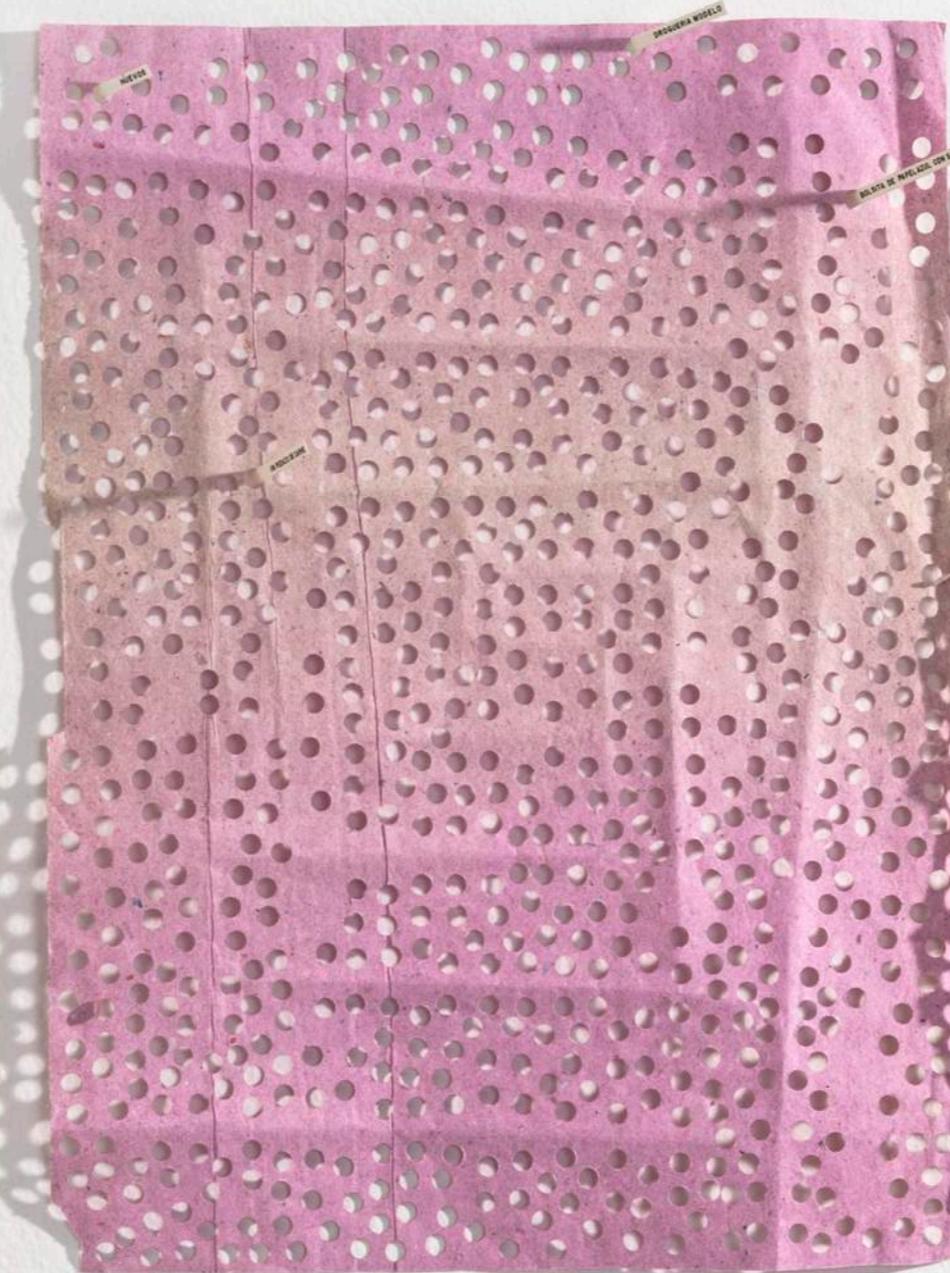
Over the last few years I’ve hung my drawings pinned to a wooden structure fixed to the wall. I’m interested in the way that they get “exposed”. Not just in a visual sense but also in the sense that they become vulnerable. It is a way of keeping in touch with the gross materiality that many times a work of art tries to hide. At the beginning of 2012 a “drawing” that was hung that way, fell to the ground and was ruined. It was painted on both sides of a paper so light, so thin and so transparent that I always imagine it as two layers of painting sandwiching a piece of paper. In other words, it is paint that supports paper –in fact, the weight of the paint applied on those “drawings” is greater than the weight of the paper that sustains it. A materialist painting.

The ruined drawing can be seen as a torn and crumpled paper on the floor.

2014  
*Untitled*  
*Untitled*

Gouache sobre papel parafinado en estructura de madera. 7.0 x 1.4 mts.  
Gouache on waxed paper on wooden structure.  
7.0 x 1.4 mts.





2014  
*Untitled*  
*Untitled*

Lapiz y perforaciones sobre papel fijado con palabras a la pared. 40 x 80 cms.  
Pencil and perforations on paper fixed with words to the wall. 40 x 80 cms.

## Obsolescencia

“...precisamente me interesa esa condición de “obsolescencia”. Porque no hay tal. Estructuralmente los programas son idénticos pero la interfase y el volumen de información que manipulan diferente.

Especificamente me interesa mucho uno que se llama *TeX* (que viene de *technē*, en griego). Y que fue hecho por Donald Knuth, un ingeniero de sistemas que en 1978 se toma un año sabático para crear un sistema de diagramación digital que tuviera mejores cualidades tipográficas.

Cuando decía que los programas son estructuralmente iguales pero la interfase distinta, me refería a que si bien ambos sirven para diagramar libros, en *TeX* uno no “manipula” metafóricamente los elementos en la pantalla, si no que define reglas (o sea un algoritmo) que ordena la información.

Imagina la información como un flujo que pasa por varios filtros; primero viene la imagen, que descompongo en pocos tonos de gris; los tonos de gris pasan a ser letras, escogidas en función de su densidad tipográfica; así, un espacio equivale al blanco, un punto a un gris claro, la coma a un gris un poco más oscuro y sucesivamente, hasta llegar al ocho o a la arroba o a la ‘G’, que serían lo mas proximo a un negro. A lo largo de ese flujo programo “pequeños accidentes”. Mientras hago esto sólo puedo imaginar lo que pasará. La maquina ejecuta las reglas. Esa es la interfase de *TeX*.

En los programas normales de edición gráfica, uno esta ante una mesa de dibujo metafórica. Pero esa metáfora parece tan obvia que no la miramos como metáfora.

Lo que me interesa de la tecnología “obsoleta” es que revela las limitaciones de lo que *parece* ilimitado. La opacidad de lo que *parece* transparente.

Como estas imágenes son de baja resolución, entendemos que toda imagen tiene el límite de la resolución. Aún si hoy tenemos acceso a imágenes de resoluciones que en términos prácticos parecen infinitas.

Y en parte nuestro deseo es llegar a esa resolución infinita; basta ver ciertos programas policiales en donde una imagen de video es mejorada al punto de poder leer lo que alguien escribe en un papel a cientos de kilómetros.

Como “arte digital” el trabajo deja mucho que desechar, eso si, porque no es que este centrado en su ser digital, si no que se revela la precariedad de esa cosa digital. Así que no se, a veces siento que esa categoría de arte digital esta investida de un optimismo pueril.”

## Obsolescence

“...precisely, I’m interested in this “obsolete” condition. Because it is a fabrication. Essentially both applications are the same, only their interface and the volume of information manipulated changes.

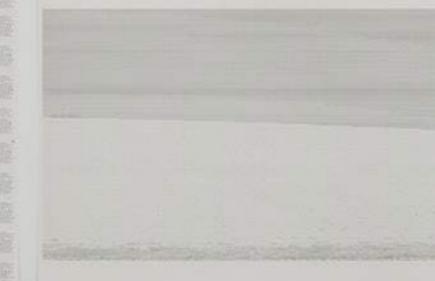
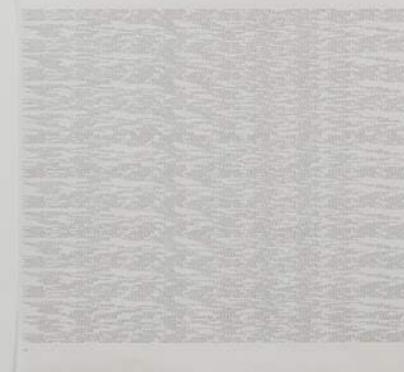
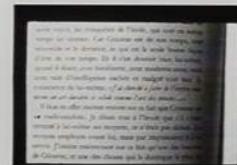
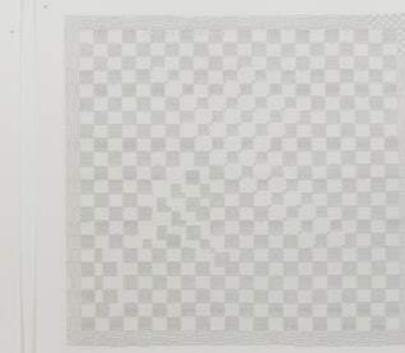
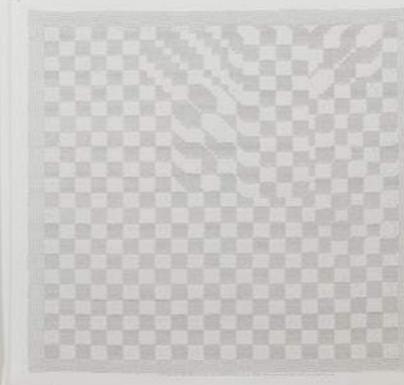
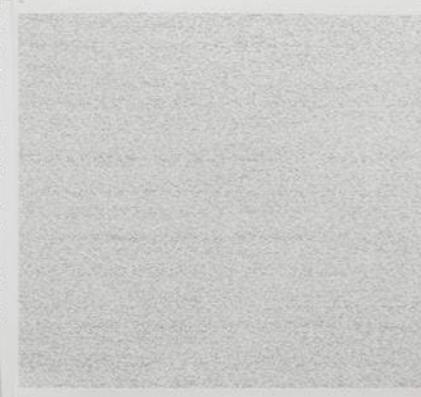
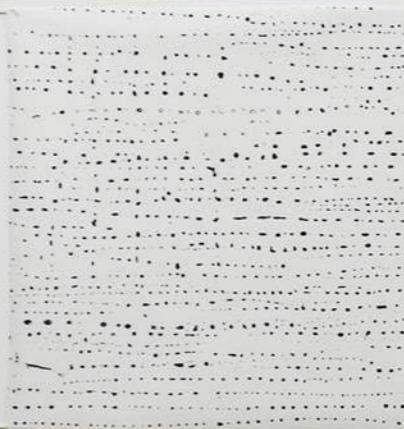
I’m specifically using *TeX* (derived from *techne*, in greek). This package was designed by Donald Knuth, a computer scientist, that took a sabbatical in 1978 to design a digital page layout system that could match the beauty of traditional typography.

When I said that the programs are essentially the same but with a different interface, I meant that even if both serve the same purpose, to design books, in *TeX* one doesn’t “manipulate” objects on a screen, but defines rules (that is a program) that organizes information.

Imagine information as a flux that goes through a series of filters; an image is discomposed in eight or ten shades of gray; each shade is represented by a character that was selected according to its density; accordingly, space would be white, a period corresponds to light gray, a comma a slighter darker gray and so on until denser characters such as an 8 or a ‘@’ that would work as black. All along this flux I program certain “glitches”. But I can only imagine how this will look. To see it I must run the program. It is the machine that executes orders. That is *TeX*’s interface.

What interests me about this “obsolete” technology is that it reveals the limitations of what may *seem* bondless. The opacity of what *appears* to be transparent.

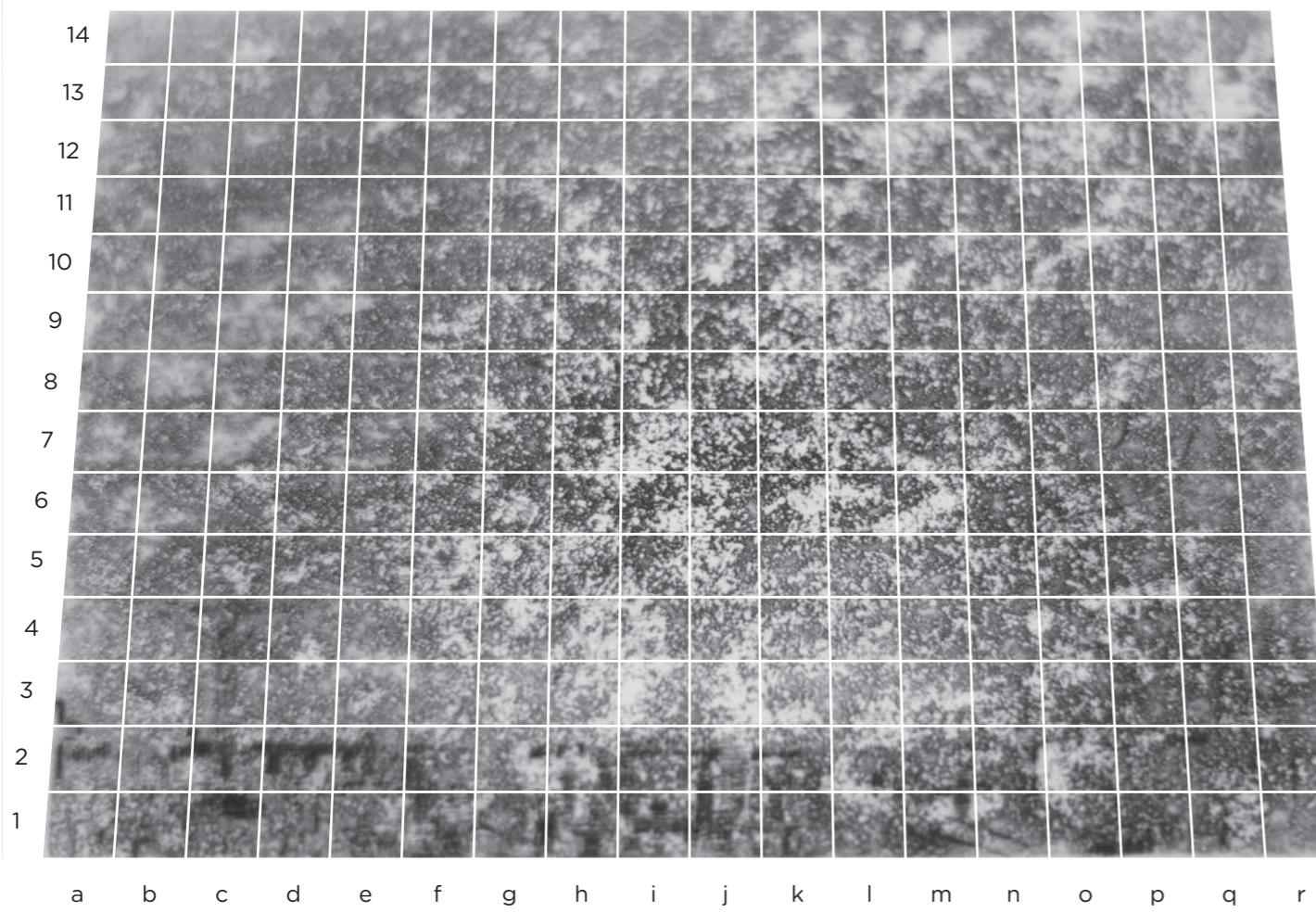
So obsolete technology becomes a critical tool of current technology in the sense that reveals the repressed limitations of what seems new.



014  
*aper*  
*aper*

Impresión giclee. 6.0 x 3.5 mts  
giclee print. 6.0 x 3.5 mts.

SE LIMPIARA LA NARIZ CON PAÑUELOS IMPERFECTOS.



2012  
12 Cuestiones abstractas  
Abstract Matter x 12  
30 Bienal de São Paulo

Descripción narrada de cada centímetro cuadrado  
de un grabado de James Ensor.  
Grabación fonográfica 33 1/3 rpm.  
Narrated description of each square centimeter of  
an Ensor Engraving.  
Phonographic record 33 1/3 rpm.



12 QUESTÕES ABSTRACTAS  
12 ASUNTOS ABSTRACTOS  
ABSTRACT MATTER (x12)