



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

LA CIUDAD COMO SÍMBOLO

INFORME DEL TRABAJO DE CREACIÓN ARTÍSTICA
PARA OPTAR AL TÍTULO DE PINTOR

Postulante: JOSÉ ALEJANDRO ORTIZ ESPINOZA
Profesor guía: ARTURO CARICEO

Índice de Contenidos

	Página
Índice de Imágenes.....	3
Texto.....	14
Bibliografía.....	20
Referencias.....	22
Dossier.....	33

Índice de Imágenes

REFERENCIAS

- Edward Hopper. “Rooftops”, 1926. Acuarela, 37,7 x 50,5 cm.
Museum of American Art, Nueva York..... 22
- Edward Hopper. “The City”, 1929. Óleo, 70 x 90,4 cm.
Collection of The University of Arizona Museum of Art 22
- Edward Hopper. “Approaching a City”, 1946. Óleo, 68,6 x 91,4 cm.
The Philips Collection, Washington (DC) 23
- Edward Hopper. “Night Windows”. Óleo, 73,7 x 86,4 cm.
Museum of Modern Art, Nueva York 23
- Richard Estes. “Times Square” (Extracto)
Óleo sobre tela, 2000.....24

Richard Estes “Supreme Hardware”, 1974 Óleo, 40 x 66 1/4 inches High Museum of Art, Atlanta.	24
Richard Estes. “Cabinas Telefónicas”, 1967 Acrílico, 122 x 175, 3 cm. Museo Thyssen-Bornemisza	25
Richard Estes. “Gourmet Treats”, 1977, Óleo, 36 x 48 inches Sydney and Frances Lewis.....	25
Robert Cottingham. “Candy”, 1984, Grabado, 20 5/8 x 20 5/8 inches.....	26
Robert Cottingham. “Barber Shop”, 1988 Óleo, 32 x 32 inches.....	26
Robert Cottingham. “Hot”, 1973, Litografía, 21 x 20 inches.....	27

Robert Cottingham. “Frankfurters Amburgers”, 1980, Litografia,
10.2 x 10.2 inches.
Nacional Museum of Art, Smithsonian Institution. 27

SCharles Sheeler. “Windows”, 1952. Óleo, 32 x 20 1/4 inches
Hirschl and Adler Galleries, New York.28

Charles Sheeler. “Sky Line”, 1950, Óleo.
Wichta Art Museum.....28

Charles Sheeler. “Upper Deck”, 1929, 25.3 x 20.2 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York.29

Charles Sheeler. “Church Street”, 1920, Óleo, 16 1/8 x 19 1/8 inches
The Cleveland Museum of Art.....29

Don Eddy. “New Shoes for H”, 1973 - 7
Acrílico, 44 x 48 inches..... 30

Antonio López García. “Grán Vía” 1974 – 81, Óleo, 90,5 x 93,5 cm.

Colección particular.31

DOSSIER

“Se da el Paso” 2000.....33

Acrílico sobre tela, 120 x 100 cm.

“Plaza de la Constitución” 2001.....34

Acrílico sobre tela, 140 x 130 cm.

“Toma Pep”, 2002.....35

Acrílico sobre tela, 72 x 63 cm.

"Hacia Alameda" 2002.....36

Acrílico sobre tela, 120 x 100 cm.

“Hacia Diagonal Paraguay”, 2002.....37

Acrílico sobre tela, 72 x 63 cm.

“Hacia Alameda”, 2002.....38

Acrílico sobre tela, 70 x 65 cm.

Terrazas del Centro” , 2002.....	39
Acrílico sobre tela, 76 x 64 cm.	
“Otra Cara de la Moneda” , 2002.....	40
Acrílico sobre tela, 140 x 130 cm.	
“Calle 1” , 2004.....	41
Acuarela sobre Papel, 18 x 27 cm.	
“Calle 2” , 2004.....	42
Acuarela sobre Papel, 18 x 27 cm	
“Calle 3” , 2004.....	43
Acuarela sobre Papel, 18 x 27 cm	
“Vista desde el Piso 12” , 2002.....	44
Mixta sobre cartón, 18 x 25 cm.	
“Vista desde el Piso 8” , 2002.....	45
Mixta sobre cartón, 18 x 25 cm.	

“Vista desde el Piso 13” , 2002.....	46
Mixta sobre cartón, 18 x 25 cm.	
“Vista desde el Piso 10” , 2002.....	47
Mixta sobre cartón, 18 x 25 cm.	
“Visión Ministerial 1” , 2003.....	48
Acuarela sobre Papel, 67 x 50 cm.	
“Visión Ministerial 2” , 2003.....	49
Acuarela sobre Papel, 67 x 50 cm.	
“Refracciones” , 2005.....	50
Acrílico sobre tela, 140 x 130 cm.	
“Peatón” , 2004.....	51
Acrílico sobre tela, 140 x 120 cm.	
“Peatón” , 2004.....	60
Acrílico sobre tela, 140 x 120 cm.	

“Peatones en la Mañana”, 2005.....61

Mixta sobre tela, 110 x 120 cm.

“Peatones del Centro”, 2004.....62

Mixta sobre tela, 100 x 120 cm.

“La Esquina Diagonal”, 2005.....63

Mixta sobre tela, 115 x 120 cm.

La Ciudad como Símbolo.

Alejandro Ortiz.

Descripción de la Obra

El origen de las operaciones visuales que presento se remonta a un trabajo iniciado hace unos 10 años atrás el que, basado en el seguimiento de lo que se denomina en pintura: **factura de primera intención**, consistía en la búsqueda de una pincelada única, definitiva y sin corrección. Este ejercicio, que tomé como punto de partida la observación directa de la pintura chilena de los años 20 a 50, derivó, en el contexto de un ejercicio de radicalización, en la creación de obras planas que utilizaban plantillas y pintura en spray. Como una manera de extremar la línea expresiva que exploraba, eliminé de la mayor cantidad de aspectos constitutivos del carácter o la identidad y deseché todos los elementos de pintura tradicional que tuvieran dependencia directa de la “habilidad” o cuyo contacto directo con el soporte trascendiera en una huella individual.

Surgieron así, obras como ediciones únicas de trabajos realizados en serie, mono-copias sobre tela donde se mezclaban distintas técnicas y medios, en otras palabras, creaciones como desplazamientos desde el mundo de la gráfica con guiños al Pop Art.

Algunos referentes de estos trabajos pueden constituir, por ejemplo: la obra de Eugenio Dittborn a partir de 1976, donde abandona la utilización del pincel y aparecen técnicas de grabado (la tortilla corredora); la obra de los años 70 de Gracia Barrios, donde introduce estencils; los trabajos de Daniel Buren, Sigmar Polke, Warhol, Richter, Stuart Davis, etc.

Tal vez porque abandona los medios tradicionales de la pintura e incorpora elementos propios de la industria y la fabricación en serie industrial o semi-industrial, este trabajo, al inclinarse poco a poco hacia la figuración, va adoptando, casi de manera natural, la forma intrincada de edificaciones, de conjuntos de edificios como sobre saturados, constructos modernos que mostraban hileras de ventanas como hechas en serie, aglomeraciones de cemento que daban cuenta de unos habitantes anónimos igualmente indiferenciables que la urbe.

Ésta búsqueda de una referencia real, que termina en la presentación de la ciudad como símbolo de lo moderno, emana de una necesidad expresiva personal, desde siempre más ligada a la figuración y es también una vía de interpelar al receptor de manera más directa en la dirección de los contenidos que me interesaban; una interrogación más acotada cuyos signos de elementos

cotidianos motivara referencias de lo colectivo y situara al espectador en lugares que, aunque no necesariamente conocidos, tuvieran la pulsión de familiares por tratarse de elementos ya atávicos a hombre moderno.

Surgen así estructuras arquitectónicas, paisajes urbanos que describen edificios, azoteas o lugares habitables y no habitables de antiguas construcciones del centro de Santiago. Estas obras, que se realizaban a partir de fotografías tomadas desde lugares a los que concurría, constituyeron la continuación de lo anterior mencionado, también en la medida de haber encontrado en las aglomeraciones de edificios, elementos de esa estructuración impersonal o mecánica, muchas veces dada por la presencia de los elementos seriados y rítmicos.

Las primeras obras de esta serie, fueron principalmente ejercicios de perspectiva; descripciones de volúmenes que querían consolidarse como análisis objetivos, como mimesis no emotivas del objeto representado y que aspiraban a acercarse al objeto de un modo intencionalmente analítico y frío, casi clínico. Pretendía que la obra diera cuenta de ese aspecto impersonal, descriptivo, quería que ellas fueran como preparativos, como bocetos de algo aún no

totalmente claro, pero que contenían dentro de sí la decisión de asumir como soporte conceptual, a la ciudad moderna.

Los trabajos que presento son representaciones urbanas, realizadas con acrílicos y óleos sobre tela montada en bastidor de madera: acuarelas sobre papel de algodón y técnicas mixtas sobre cartón madera; todas ellas fueron creadas en el transcurso de seis años y sus mediadas son diversas.

Análisis de lo Presentado

En estas obras, lo urbano como motivo refiere, ineludiblemente, a la modernidad como hito y con ello al elemento social subyacente, por la aparición subterránea del elemento fabril, el edificio, la gran construcción, la ciudad, también se presenta como signo de lo civilizado y por tanto de lo complejo, de lo evolucionado, de lo estructuralmente avanzado y casi oscurecido por la desatada proliferación de sus partes que confunden.

Si no en una primera instancia directa, en una segunda lectura bastante próxima, el ser humano moderno es develado en cuanto habitante y artífice racional de una “geografía” nueva y determinante, ubicado el hombre, como ser social, en el centro del discurso, las imágenes aluden, entonces, no solo a los objetos físicos que en la obra se presentan, sino también a quien los ha creado y es en esa lectura que la obra adquiere su real significación y relevancia, en cuanto son analogías, espejos, retratos de quien los ha concebido como una solución, como una respuesta a un problema primordial y básico: el habitar. Ya que no nos es posible abstraernos de los lugares en que vivimos, estos, por constituir un marco insalvable de nuestras actividades, se transforman con el

tiempo y pese a nuestra aparente independencia, en una parte de nosotros.

Dado que la mayoría de las construcciones en que se basaron estas obras se apreciaban obsoletas; en mal estado o lucían un aspecto ruinoso, actúan como parodias, como contrasentidos, como objetos de abandono, como piezas de un museo gigante y abierto que anuncia la presencia del tiempo y de su acción en las cosas. Desde otra perspectiva y ya que la elección de las imágenes radica también en su interés formal y principalmente plástico, a través de de estas escenas y bajo una persuasión primariamente cromática, se introducen evocaciones al abandono, a la desolación, a la desidia, a la ruina, a la catástrofe y a la nostalgia.

Desde un punto de vista puramente plástico o formal, la volumetría frecuentemente paralela de la arquitectura capitalina de inspiración funcional reflejada en estas obras, genera secciones homogéneas y de naturaleza predecible, las que solo bajo la acción de la luz como agente modelador y de la perspectiva como factor de tensión, dan origen a dinámicas visuales atractivas. Éstas morfologías nuevas, derivadas de las sombras y de la representación de la profundidad, como ha sido desde siempre en la pintura figurativa, son el soporte de un discurso plástico que habla, de manera general, sobre la

pintura como medio, presentando elementos que evidencian la naturaleza plana pero que al sumarse a un contexto que las contienen, configuran una imagen miméticamente persuasiva de un objeto de tres dimensiones.

La alusión a elementos de la realidad triviales, incorpora en el discurso de esta obra que presento, agentes significantes cuyo alcance va siempre más allá de lo planificado o de lo supuesto y por tanto de lo controlado. Ya sea porque integra al receptor más directamente en el proceso de construcción de sentido o porque lo interpela en aspectos personales al situarlo en un medio conocido y natural, esta obra tiene la capacidad de, al posicionarse en un territorio aparentemente baladí, de cambiar y sorprender porque tiene la posibilidad de pasar de una inocente representación de algo superficial, a una crítica existencialista.

La figuración, ya que tiene relación con el recuerdo, la memoria o la propia experiencia siempre particular de quien la observa, según mi modo de ver, se nutre en territorios subjetivos independientes a los proyectados por el artista en la obra, dependiendo del grado de claridad o definición del signo, la imagen de referencia real, impone un marco base para la especulación semántica, pero esta acotación que pudiera resultar restrictiva, unidimensional o plana desde el

punto de vista del significado, proporciona una libertad mucho más genuina en cuanto que se ha establecido un parámetro concreto para la decodificación por parte del que observa –por ejemplo un edificio-, en otras palabras pienso que es tanta la autonomía significativa desplegada en una obra abstracta, que esa libertad termina traicionando su sentido.

Entiendo la pintura como un proceso siempre experimental, como un territorio cuyo dominio jamás es absoluto o cierto; donde no cabe la apuesta por un resultado controlado y en el cual, el carácter irrepetible de cada obra es algo inevitable; un resultado lógico de la enorme cantidad de variables que inciden en el acto creativo, un juego difícil donde hasta el último gesto o acción que se ejecuta sobre el soporte importa.

Concluyo que una pintura, por más que su elaborada técnica la transforme en una mimesis casi perfecta, como si fuera una fotografía, no tendrá jamás dicha correspondencia, ni habrá simetría de interpretaciones. No sólo porque ante la experiencia directa con la obra, sus decodificaciones sean absolutamente distintas. También porque ante una reproducción impresa, el manejo del lenguaje pictórico, su cocimiento matérico con el cual se creó,

produce una hermenéutica que siempre delimitará bajo la pintura una mayor cantidad de emociones.

BIBLIOGRAFÍA

Contra la Interpretación, título original: *Against Interpretation*
Autora: Susang Sontag, traducción de Horacio Vázquez Rial,
Alfaguara, 1996.

El Devenir de las Artes, título original: *Il Divenire delle Arti*, Gillo
Dorfles, cuarta reimpresión en español, Fondo de Cultura
Económica, 2001.

Arte del Siglo XX, Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef,
Edición de Ingo F. Walther, traducción: Carlos Chacón Zabalza,
Gemma Deza Guil, Ángeles Leiva Morales y Ramon Montoni Lara,
Taschen, 2001.

Hopper, Ivo Kranzfelder, traducción Carlos Carames, Colonia,
Taschen, 2002

Antonio López, Ediciones Polígrafa, S.A. y Globus Comunicación
S. A. 1996, Director de Colección y texto: José María Faerna
García-Bermejo.

VÍNCULOS REFERENCIALES

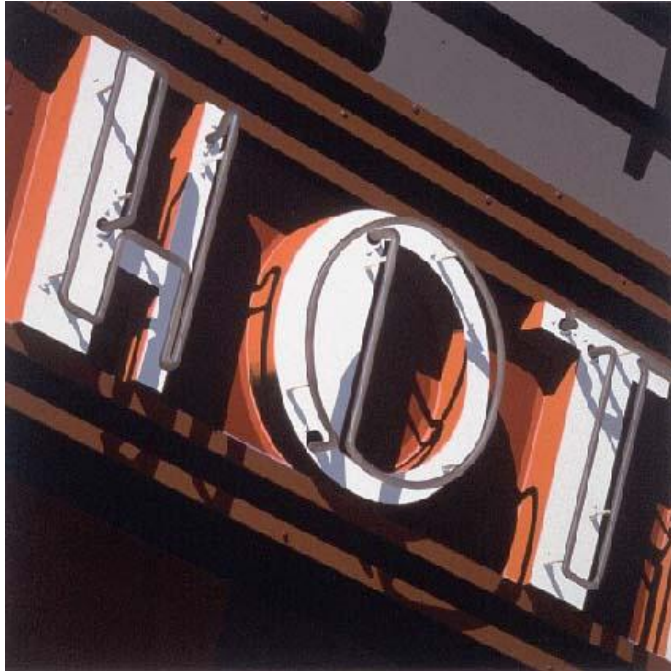




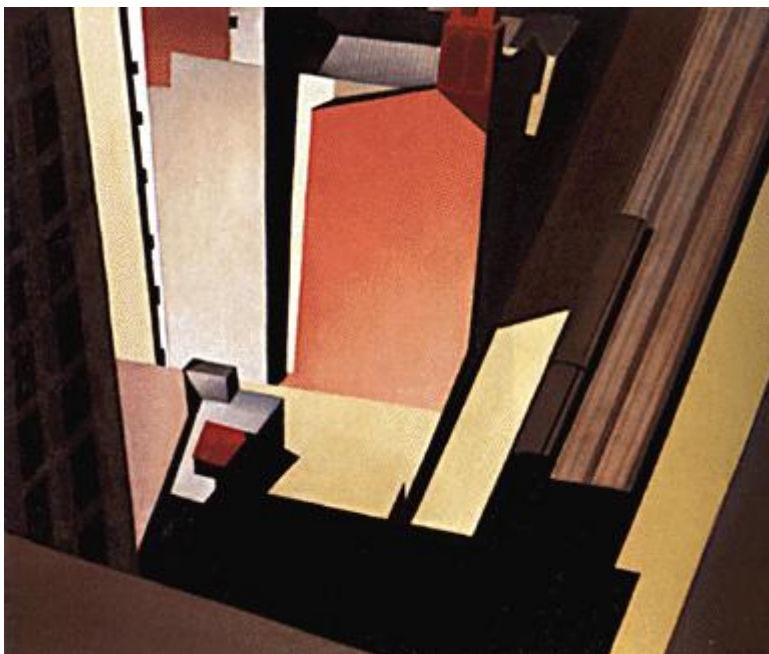
















DOSSIER





























