

Imagen-Í-Realidad

JORGE ANDRES NARVAEZ ERASO

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA PROFESIONAL EN ARTES VISUALES
2013**

Imagen-Í-Realidad

JORGE ANDRES NARVAEZ ERASO

**Trabajo de Grado en Investigación-Creación presentado como
requisito parcial para obtener el título de
Profesional en Artes Visuales**

Asesor: M. MARIO MADROÑERO MORILLO

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA PROFESIONAL EN ARTES VISUALES
2013**

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo de grado son responsabilidad exclusiva de su autor”.

Artículo primero del acuerdo N° 324 de Octubre 11 de 1966 emanada del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación:

Presidente de Tesis

Jurado

Jurado

Jurado

Pasto, Noviembre de 2013.

DEDICATORIA

A Dios, Verdadero Creador y Maestro.

**A mis Padres, Concepción y Carlos
Por su Amor, entrega y sacrificio.**

**Al Amor de mi vida Lorena A,
A Juliana María y Ana Catalina
Quienes cada día construyen a mi lado
El camino de la Vida.**

**A mis hermanos y hermanas
A mis sobrinos y Amigos.
A mi fiel escudero y Gran Amigo
Jesús Sebastián.**

**A mi asesor Mario Madroño
Gracias por compartir a este proyecto
Su conocimiento.**

**EN MEMORIA DE
CARLOS MAGNO NARVAEZ VALLEJO**

*MI PADRE, AMIGO Y MAESTRO
DESDE LA ETERNIDAD SU AMOR INCOMPARABLE
SIGUE RINDIENDO FRUTOS EN ESTA TIERRA
POR SIEMPRE Y PARA LA GLORIA DE DIOS.*

RESUMEN

El punto de partida es la incertidumbre que se ocasiona frente a este espacio, donde la velocidad con la cual dos realidades se encuentran no es medida por el cronos universal, sino mas bien comprendida por la temporalidad del ser, de quien mira a través de ella. Por lo tanto reconozco a este espacio como un contenedor inagotable del cual siempre es posible tomar posibilidades y digerir significados.

Hechos simples y cotidianos como el mirar a través de ese algo transparente, desglosa todo un mecanismo interpretativo de la imagen que amplía el acto creativo de lo subjetivo a la propuesta textual desde el espacio público. Es necesario crear discursos que amplíen tanto los criterios y conceptos de la pintura en el espacio urbano, debido a que debe ser en si un lugar o ventana abierta a la discusión de la idea, de la imagen, de diálogos donde lo importante es pensar con el público; este último dentro de un acontecer ya sea en materia plástica o en un diálogo de imaginaciones o por qué no, de contradicción.

PALABRAS CLAVE

Objeto, ventana, realidad, interpretación, cotidiano, ciudad, espacio.

ABSTRACT

The starting point is the uncertainty that is caused address this space, where the speed with which two realities are not measured by the universal time trials , but rather understood by the temporality of being , who looks through it . So recognize this space as an inexhaustible container which is always possible to take chances and digest meanings.

Slouching in a thoughtful look about the otherness of the image, the need to present the plastic work as a reading space and urban re-creation. Acts as simple everyday look through the somewhat transparent, broken whole image interpretive mechanism that expands the creative act from the subjective to the proposed text from the public space. You need to create speeches that expand both the criteria and concepts of painting in the urban space , because it must be in place if a window or open to discussion of the idea, the image, where the important dialogues is thinking the public , the latter within a happening either in plastic or in a dialog imaginations or why not , in contradiction.

KEY WORDS

Object, Window, reality, interpretation, everyday, city, space.

“Vemos el mundo fuera de nosotros. Sin embargo, la representación que tenemos del mundo está al interior de nosotros. Del mismo modo colocamos en el pasado algo que sucede en el presente por lo que el espacio y el tiempo carecen de significado ingenuo que les otorgamos en la experiencia cotidiana”.

“La ventana es una metáfora del ojo. La ventana es una metáfora del cuadro. La retina, el cristal y el lienzo se confunden como metáfora de la realidad, como mimesis, como ilusión.”

Renné Magritte

CONTENIDO

INTRODUCCION.....	13
1. REVISION HISTORICA: LA VENTANA EN LA HISTORIA DEL ARTE.....	15
1.1 Vilhelm Hammershøi.....	16
1.2 Renné Magritte.....	22
1.3 Referentes Teóricos.....	28
2. SIMBOLOGIA Y METAFORA DEL OBJETO.....	33
2.1 Texto y Contexto de la Imagen.....	34
3. FUNCIONALIDAD, INTERPRETACIONES Y SIGNIFICADOS DE EL OBJETO	38
3.1 El Reflejo.....	42
4. PROCESO	44
4.1 Interpretación, Imagen-i-Realidad.....	44
4.2 Imagen Digital.....	46
4.3 Soportes	49
4.4 EXTENSION DE LA IMAGEN.....	59
La Acción y Nuevos Medios.....	59
4.4.1 PRIMERA ACCION	60
Polvo.....	60
4.4.2 SEGUNDA ACCION	61
Corte.....	61
4.4.3 TERCERA ACCION	62
Ruptura.....	62
4.4.4 CUARTA ACCION.....	63
Instalación.....	63
4.4.5 QUINTA ACCION.....	65

Apropiación.....	65
5. CONCLUSIONES	68
LISTA DE REFERENCIA:	69

LISTA DE FIGURAS

PÁG.

FIGURA 1. <i>La danza del polvo en los rayos del sol</i>	18
FIGURA 2. <i>Habitación en la casa del artista</i>	19
FIGURA 3. <i>(Detalle) La danza del polvo en los rayos del sol</i>	20
FIGURA 4. <i>Mujer en la ventana</i>	21
FIGURA 5. <i>Mujer en la ventana</i>	22
FIGURA 6. <i>La llave de los campos</i>	25
FIGURA 7. <i>El dominio de Arnheim</i>	26
FIGURA 8. <i>Los paseos de Euclides</i>	26
FIGURA 9. Esquema I Imagen – i realidad	37
FIGURA 10. Elementos relacionales	40
FIGURA 11. Elementos que entablan el reflejo	42
FIGURA 12. Interpretación, Imagen-i-Realidad	45
FIGURA 13. Proceso en la creación de la Imagen Digital	48
FIGURA 14. Elementos formales desde la Imagen Digital	49
FIGURA 15. Ventana en el espacio expositivo	50
FIGURA 16. Instantánea	51
FIGURA 17. Días de azul	52
FIGURA 18. La Ruta	53
FIGURA 19. Sobre la tarde	54
FIGURA 20. <i>A través del Cristal</i>	55
FIGURA 21. <i>Un lugar en el tiempo</i>	56
FIGURA 22. <i>Distancias</i>	57
FIGURA 23. <i>Camino del tiempo</i>	58
FIGURA 24. <i>Ilusión</i>	59
FIGURA 25. Dibujo con acción del Polvo	60
FIGURA 26. Dibujo con acción de la luz	63
FIGURA 27. Dibujo con proyección de la luz	64
FIGURA 28. Vistas de montaje, Instalación	65
FIGURA 29. Vista de la ventana, Apropiación	67

INTRODUCCION

La obra se va construyendo desde un enfoque cualitativo, basado en el conocimiento y la interpretación de una realidad donde interactúan sujeto-objeto, mediante la observación y búsqueda de significados que construyen la estructura poética, sobre la cual se sustenta la obra.

Con la experiencia de la realidad percibida a través de la ventana, planteo la transfiguración del objeto desde su espacio habitual y formal hacia otra perspectiva en la que se cuestiona el uso y los significados inherentes a ella.

Mediante el método hermenéutico interpreto la experiencia del objeto como una extensión del cuerpo y, a la vez, gracias a la apropiación del mismo lo transformo en metáfora lingüística que permita el diálogo entre paisajes públicos y privados, además como práctica fenomenológica establezco definiciones desde la observación que están relacionadas con el saber popular de la cultura regional donde habita lo propio, pero también en la que se adapta y adopta lo ajeno.

El modelo hermenéutico-dialéctico estructura la investigación teórica en la medida que los significados asimilados y dirigidos hacia las formas o imágenes pictóricas, crean un nuevo mundo entre lo imposible y lo real, entre lo normal, lo que siempre ha permanecido y siempre ha sido de tal o cual manera en lo cotidiano y lo recreado con una nueva naturaleza, de lo imaginado y fantástico como un mito urbano.

El manejo de elementos estéticos y de expresión gráfica, dibujo y pintura llevan una constante en el concepto de identidad a manera de trazos e historias que se cuentan con, desde y a través del objeto.

Un espacio como el de la ventana abarca una cantidad innumerable de imágenes que componen la realidad; a través de ella percibo lo no formado o desconocido como un eslabón para la creación de otra realidad, la pictórica.

La vivencia a través de este objeto surge cuando las primeras reacciones emotivas despliegan su fuerza hacia lo reflexivo, acercándome a imágenes de aspecto irreal. Como objeto funcional y arquitectónico sugiere la inhalación de claridad, metafóricamente hace parte de un proceso digestivo y simbólicamente es una dimensión habitada por el infinito (imaginación y fantasía).

De esta carga semántica y simbólica contenida en la interpretación de la ventana parte mi creación, se trata de digerir la realidad para luego enlazar y dialogar esta lectura particular con el imaginario de otras singularidades.

¿Podrían entonces estos conceptos de espacio, cotidianidad y “digestión de la imagen” presentar nuevas posibilidades estéticas? ¿De ser así, qué función tiene dicha realidad estética en el espacio urbano?

Buscando resonancia en palabras de Juan Eduardo Cirlot surgen “*Ideas de penetración, de posibilidad y de distancia*” (Cirlot, 1986, pg 43), para describir de manera clara las intenciones despiertas frente al objeto en tanto que su límite transparente es permeable y no excluyente en las dimensiones de tiempo y espacio.

Imaginar desde la realidad significa atravesar la bidimensionalidad en la que se dibuja una ventana, es desnudar su aparente y trivial función para crear desde ella donde se “descompone” la imagen.

1. REVISION HISTORICA: LA VENTANA EN LA HISTORIA DEL ARTE

El uso de la ventana como imagen y fuente de luz en la historia del arte procede, desde el siglo XV, entre los estudios realizados a este objeto, ha sido fundamental la teorización de Leon Battista Alberti relacionando este rectángulo o marco, y lo que a través de él se ve. Desde el arte entendido como representación en aquel momento, Alberti se refería a la pintura, al dibujo o al relieve. Sin duda alguna la relación con la representación de la imagen es absoluta para aquel entonces. Su forma cuadrada, por lo general, serviría para unirla a la historia de la pintura: el cuadro será así la ventana en el mundo del arte. Ventanas que como en la vida real, podrán tener tamaños diferentes, formas variadas, desde el rectángulo hasta el círculo. El cuadro, sirve como sinónimo de pintura y a veces incluso de imagen, era la ventana por la que el espectador se asomaba al mundo y a través de esa apertura en la pared de la imaginación veía paisajes imposibles, y vidas de santos y reyes. Batallas lejanas y mundos desconocidos. El cuadro funcionaba como una pantalla en la que de un modo estático se contaba una historia.

Velázquez supo dar un paso más allá de la representación de la imagen a través de la ventana-espejo, en la Venus, su forma sinuosa de espaldas al espectador muestra una cara distorsionada en el espejo, en cuanto a la imposibilidad de lograr dicha imagen en tal superficie y al contenido que en él se refleja pues no es precisamente la divinidad de tal forma la que se espera esté representada, *Velázquez hace repetir a ese espejo la imagen que no era posible en el cuadro (Las cabezas de los reyes en "Las meninas), pero con un concepto diferente.* Nos demuestra así que ese espejo es una ventana que recoge una recreación de lo que se percibe, un pensamiento que sale al exterior, no un reflejo de la realidad.

Este fundamento teórico se convirtió en un paradigma que se mantuvo durante siglos, hasta que la invención de la fotografía en el siglo XIX le hizo sufrir una importante crisis que sacudió sus cimientos. En una época maravillada por las novedades y su puesta en uso inmediata, aparecía un medio, una técnica, que conseguía una imagen de realidad más fiel que la obtenida por cualquier pintura.

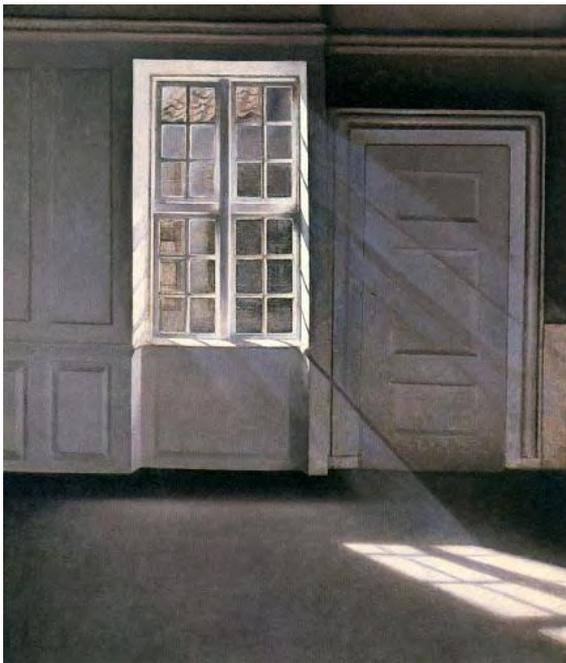
Como ésta perdía su papel exclusivo de ser la disciplina de representación, inició un lento proceso a la búsqueda de su especificidad, desviándose de lo real, buscando su autonomía al respecto y poniendo, para ello, los acentos en sus posibilidades lingüísticas. La fotografía, por su parte, asumía el papel ilustrativo, el rol de esa pesada ventana que había soportado hasta ese momento la pintura, y se convirtió en herramienta de registro en la vida diaria; sin embargo, en ese transcurso descubrió que también era producción, construcción. Desde entonces, se ha empeñado en no estar constreñida a una de sus potencias, la de documento. Pintores como Henri Matisse, Marc Chagall o Antoni Tàpies, cineastas como Krzysztof Kies'łowski, videoartistas como Michael Snow y fotógrafos como Robert Doisneau, Lee Friedlander, Josef Sudek o Francesca Woodman han analizado y reflejado en su obra este motivo de la arquitectura, de la vida cotidiana.

1.1 Vilhelm Hammershøi

Vilhelm Hammershøi (Copenhague, 1864-1916), pintor danés, trabajó entre el siglo XIX y el XX , por no encajar en ningún "ismo", suele quedar en el olvido de los libros de arte. Algunos críticos, por introducirlo en uno de los estilos, lo han clasificado como simbolista y lo relacionan con el americano James McNeill Whistler, el noruego Edvard Munch y el belga Xavier Mellery.

Se podría decir, que sus cuadros están pintados para captar lo intangible: el silencio y el tiempo en complicidad con la luz.

Mencionaré algunas de sus obras en las cuales es de interés particular la presencia de la ventana y la incidencia de la luz en la misma.

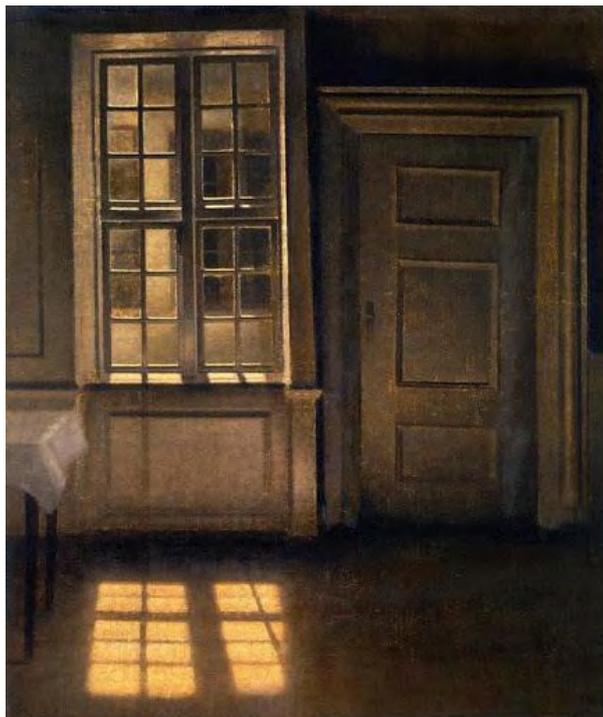


Título: *La danza del polvo en los rayos del sol*
 Año: 1.900
 Técnica: Óleo sobre lienzo
 Dimensiones: 70 x 59 cm.
 Ordrupgaard Collection, Copenhague.

La danza del polvo en los rayos del sol (1900). Se dice que para intentar dar una dimensión humana al cuadro, algún crítico añadió al título que inicialmente le dio el pintor, *Rayos de sol*, el desarrollo de una acción, la danza del polvo. Porque había que hacer "comprensible" qué representaba este cuadro de una habitación vacía, un cuadro de ausencias, tanto de personas como de mobiliario. Una obra dura, en el sentido de que nos obliga como espectador a examinar la imagen desamparada de cualquier estructura interpretativa de la iconografía, la historia o la religión. Un cuadro figurativo, pero de concepción abstracta en 1900. Con el elemento descriptivo de una acción, aunque fuera metafórica, la de las motas de polvo descubiertas por la luz de la tarde bailando en la sala, el cuadro adquiriría un significado.

El cuadro escogido es el motivo concreto de una ventana y una puerta que daba a un patio interior. Es un rincón de su casa que repitió obsesivamente, una y otra

vez, entre 1900 y 1909. La fascinación de Hammershøi por aquel lugar le llevó a pintarlo decenas de veces: con y sin muebles, con y sin figuras, y en distintos momentos del día o de la noche. Sin lugar a dudas lo convirtió en su imagen más icónica.



Título: Habitación en la casa del artista

Año: 1.901

Técnica: Óleo sobre lienzo

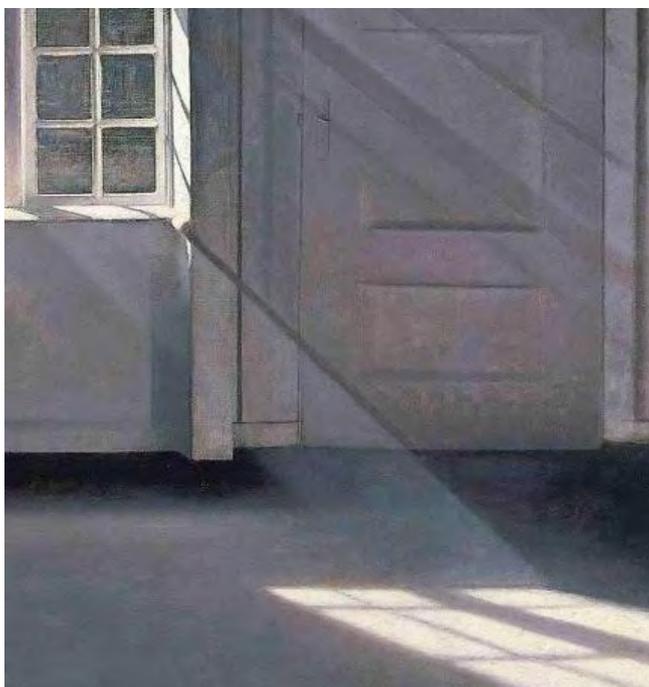
Dimensiones: 46,5 cm x 52 cm.

Statens Museum for Kunst.

Esta pintura constituye una especie de enigma. No representa la vida vivida en esta casa ni siquiera el retrato fotográfico del espacio, puesto que la casa estaba llena de objetos cotidianos -alfombras, cortinas, muebles, vasijas, flores y cuadros-, que en esta representación ignoró para centrarse en la luz.

El protagonista aquí es el espacio atemporal y la luz. Ésta es fundamental en la obra de Hammershøi, pero en contraste con los impresionistas y los pintores

daneses de principios del siglo XIX, no se trata de una luz que revele, sino más bien, que inquieta. La luz en este cuadro adquiere una tangibilidad casi física, mientras que, en comparación, el suelo parece extrañamente etéreo e insustancial. La luz se representa como un fenómeno científico: ésta es la luz del sol, una luz que, tras atravesar el cosmos, ha llegado al fin a esta casa de Copenhague, donde su viaje concluye abruptamente en el suelo. Es una luz generada hace millones de años por la estrella "Sol", lo que convierte al momento en algo atemporal, algo que podría suceder tanto hace un millón de años como hoy, en este momento. Es una luz que existe, independientemente de la conciencia que tenga de ella el ser humano. Es una luz "celestial" eterna, pero que en nada se parece a la luz divina de las escenas de la Anunciación de Botticelli o de Piero della Francesca. La luz del cuadro de Hammershøi, crea la sensación de duda, duda sobre el mundo creado a imagen y semejanza del ser humano, pero también sobre la providencia, sobre la existencia de Dios.



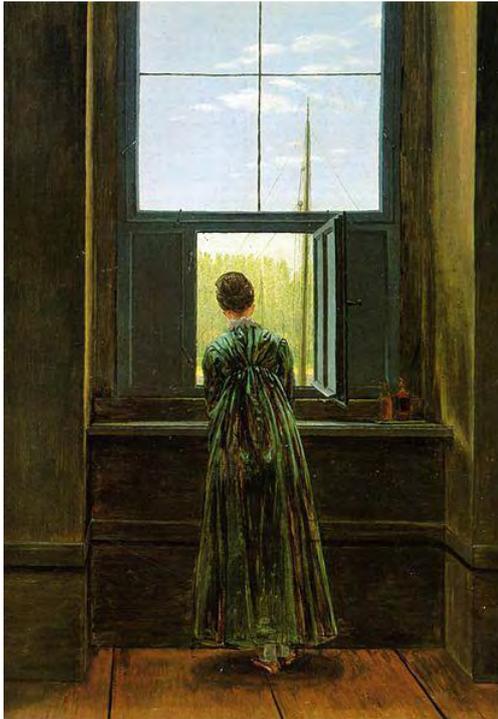
El cuadro representa una estancia física y también un espacio mental: la soledad existencial del hombre moderno.

Pero a lo mejor toda esta explicación sobre un cuadro tan sencillo es demasiado elaborada y simplemente el artista quiso jugar con las formas y el color. De hecho, el propio Hammershøi dijo: *"Lo que me lleva a escoger un motivo son, en gran medida, las líneas que contiene, lo que yo llamaría la actitud arquitectónica de la imagen. Y después la luz, claro está. Es evidente que también tiene mucho que decir, pero las líneas son casi lo que más me gusta"*. La simplificación de muchos de sus *"Interiores"*, raya en la abstracción, con títulos como, *"Puertas blancas"* o *"Puertas abiertas"* o *"Las cuatro habitaciones"*.

Su trabajo es rico en resonancias de los artistas tanto de antes como después de él. En sus visitas a París, presumiblemente, vio las escenas domésticas del francés Jean Simeon Chardin y es indudable que conocía de la pintura de Caspar David Friedrich. Su cuadro *Habitación* de 1890 está estrechamente relacionado con el del pintor alemán *Mujer mirando por la ventana*, con la contemplación nostálgica y el recurso de colocar a personajes de espalda. El anonimato y el misterio de un rostro invisible.



Título: *Mujer en la ventana*
Año: 1.822
Técnica: Óleo sobre lienzo
Dimensiones: 44 x 37 cm.
Berlín, National Galerie.



Título: Mujer en la ventana
Caspar David Friedrich
Año: 1.822
Técnica: Óleo sobre lienzo

El gris plata en que entona y la ausencia de sentimentalismo de la escena recuerda la obra de James McNeill Whistler. Hammershøi se dejó seducir profundamente por este artista americano con el que coincidió por primera vez en la Exposición Universal de París en 1889. Ambos artistas tenían en común a solitarias mujeres que ocupaban vacías habitaciones sólo con su presencia, sin necesidad de hacer nada más que estar presentes.

La presencia de lo humano es notable en las cualidades que se pueden atribuir al objeto en la obra pictórica inclusive cuando no es visible la figura humana, es decir la visión humana busca más allá de la apariencia, de la percepción física para ahondar luego en lo esencial, se podría decir que en la fantasía o en lo surreal. En este punto, es de importancia para esta propuesta la obra Pictórica de René Magritte, razón por la cual se presenta a continuación una serie de obras donde se percibe de manera notoria el pensamiento y la interpretación que este artista de origen Belga tiene frente a la ventana.

1.2 René Magritte

Vemos la ventana como frontera entre el interior y el exterior, la ventana como soporte de la ilusión de la realidad. Igual que lo es el ojo humano.

La ventana es una metáfora del ojo. La ventana es una metáfora del cuadro. La retina, el cristal y el lienzo se confunden como metáfora de la realidad, como mimesis, como ilusión. Por eso el cristal se hace opaco en el interior, se hace como un espejo, pero un espejo que no refleja lo que tiene enfrente, sino lo que tiene detrás. Porque el cristal, ya dentro, se hace ojo y el ojo refleja lo que tiene enfrente, pero lo refleja en la retina que está detrás. Este espejo no sería tan distinto del que aparece en otra obra de René Magritte, que refleja la espalda de quien se mira en él de frente, en *Reproducción prohibida (Retrato de Edward James)* (1937). Ni este ojo sería tan diferente del que aparece en otro de sus cuadros, que permite, como todo ojo, ver el interior de la persona; pero lo que se ve es el mundo exterior, un cielo con nubes, como si reflejase lo que tiene enfrente, como en *El espejo falso* (1935, Museum of Modern Art, Nueva York).

El mundo de Magritte es un mundo de paradojas, todas ellas relacionadas directamente con la percepción por medio de la visión, con la experiencia visual, con la representación, con las imágenes de las cosas, con la relación entre las cosas y sus nombres y con las ambigüedades a que todo esto puede dar lugar. Mezcla las imágenes mentales con las imágenes visuales y las representa todas con gran realismo. Es la fuerza de la representación puesta al servicio de la denuncia de la ambigüedad de la representación.

"Teatro dentro de la vida" es el título de un ensayo de Magritte de 1928, en el que describía su pintura como un escenario donde se abolían las leyes naturales del tiempo y del espacio. (Klingsöhr-Leroy, 2004, p. 66). La ventana de este cuadro es como un escenario en el que se desarrolla la representación de una tragicomedia cuyo protagonista es la representación y que consta de varios cuadros.

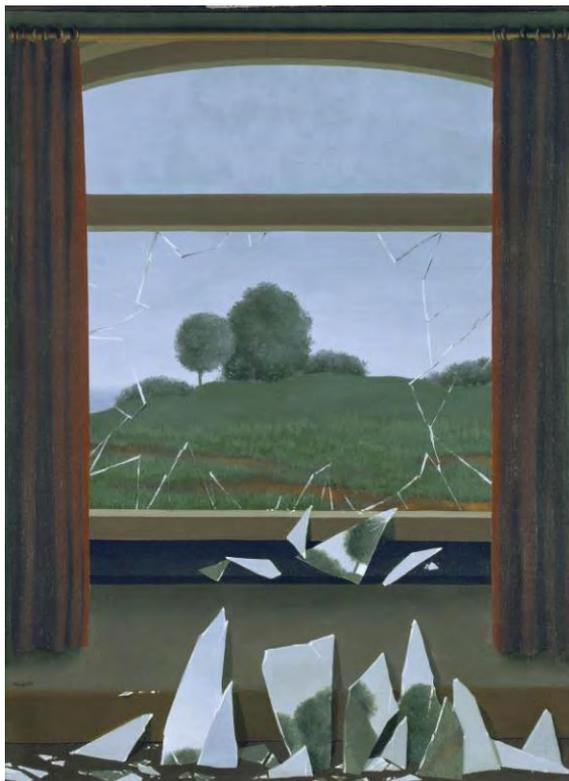
Cuadro I: se ve el paisaje a través del cristal de la ventana.

Cuadro II: se rompe el cristal y sus trozos caídos se llevan consigo cada uno el pedazo de la imagen del paisaje que le corresponde, dejando el paisaje intacto.

Cuadro III: no se llega a representar, es sólo una propuesta del autor, y requiere de la participación del espectador; consiste en que el espectador reconstruya la imagen del paisaje a base de volver a situar los pedazos de cristal en su lugar exacto, pegando unos con otros, como si de un rompecabezas se tratara. Es como si quisiera hacer pagar al espectador los vidrios rotos.

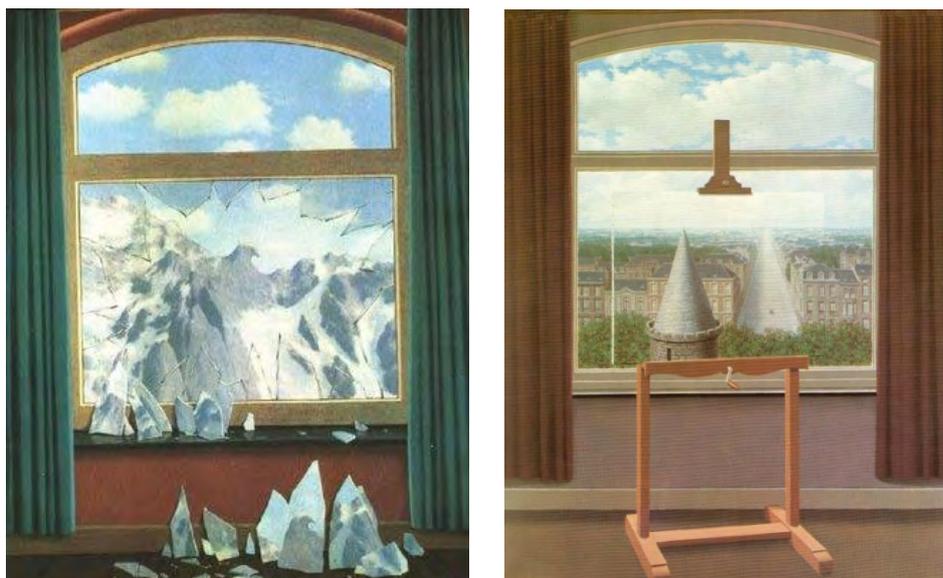
Pero estos tres cuadros de la "representación de la tragicomedia de la representación" se reducen a un solo cuadro pictórico que los representa a todos. En efecto, tiempo y espacio no existen.

Magritte ha representado la ventana más simple que se pueda imaginar, ya que lo que más le interesaba era que quedara claro que eso es una ventana. Igualmente le interesa que se vea claro que lo que se divisa a través de la ventana es un sencillo paisaje, es como si estuviera pintado sobre el cristal, es decir, la ventana como cuadro, que es a la vez el cuadro como ventana (León Battista Alberti), síntesis de la idea mimética de la pintura. Dicho en términos más simples y quizá menos pictóricos y más literarios: la relación entre el objeto y su imagen. *Pero esta idea fundamental va acompañada de otras dos igualmente interesantes: la relación entre el interior y el exterior así como el juego que entre estos dos ámbitos se establece, y la ventana como escenario teatral en el que tiene lugar la representación.* (Navarro de Zuñiga 2000, p. 100), Son una serie de ideas juntas que subyacen a un pensamiento: la apariencia, o lo que es lo mismo, la representación, es engañosa. Pero ese pensamiento se complementa con este otro: la apariencia es tan engañosa que puedo engañar con la propia representación. Y lo demuestra no con palabras, sino con trazos. El resultado es siempre para Magritte una atmósfera de misterio y una necesidad de reflexionar sobre lo que el cuadro muestra, incita, a una acción mental.



La ventana como marco o escenario de la tragicomedia de la representación es de los temas sobre los que Magritte ha realizado más obras. Entre ellas me interesa especialmente, *La condición humana I* (1933): una ventana casi igual, en una habitación similar. La representación del paisaje sobre el lienzo coincide con el propio paisaje. Ha interpuesto entre el observador y el cristal de la ventana el lienzo sobre el caballete, *pero la ventana sigue presente, lo que hace evidente que las funciones del cristal y del lienzo son las mismas*. (Navarro de Zuñiga 2000, pp. 74-75). Para poder representar con claridad esta coincidencia ha tenido que usar la perspectiva oblicua, pues sólo de esa manera podía hacer visible el espesor del lienzo por su borde derecho, lo que ha reforzado con la superposición del lienzo sobre la cortina. Esta coincidencia entre la función del plano del cristal y la del lienzo es una referencia clara a la llamada ventana de Leonardo, cuyo fundamento es sencillo: se puede dibujar lo que se ve a través de un cristal sin más que fijar la vista con un punto de mira e ir marcando sobre su plano las líneas que se ven al otro lado.

En 1949 pinta *El dominio de Arnheim*, del que ya había hecho una versión anterior en 1938 y del que hará una más en 1962. Estos cuadros están inspirados en un relato de Edgar Allan Poe, concretamente en una frase del mismo que dice: "No existe en la naturaleza ninguna combinación de ornamentos que el pintor de genio no sea capaz de reproducir" (Paquet, 2000, p. 42).



Otro cuadro en el que Magritte utiliza la ventana para plantear esta misma idea, aunque de forma diferente y algo más compleja, es *Los paseos de Euclides* (1955). Aquí recurre también a la perspectiva oblicua. Pero así como en aquél la oblicuidad afectaba tanto a la pared de la habitación y, por tanto, a la ventana, como al lienzo, que eran más o menos paralelos, en éste la oblicuidad afecta sólo al lienzo, pues ahora la ventana está en posición paralela al plano de representación. El resultado es el mismo: hacer visible el lienzo mediante su borde, en este caso el izquierdo, para hacer más evidente la paradoja que plantea. Aquí añade dos imágenes muy similares como tales, pero que corresponden a cosas completamente distintas la calle en perspectiva y la torre, por otro, la multiplicidad de puntos de vista. Pero todo ello alrededor de las ideas fundamentales: relación entre el objeto y su imagen, los engaños de las apariencias mostrados por medio de ese mismo

engaño, *el cuadro como ventana y la relación entre el interior y el exterior* (Navarro de Zuvillaga, 2000, pp. 16-18).

Vuelve Magritte a plantearse la misma paradoja en su obra *La caída de la tarde* (1964), donde narra prácticamente lo mismo, pero con sutiles diferencias. Hay algunas que son menores, pero la diferencia más importante está en el paisaje, mucho más extenso, con un primer plano de lomas verdes con árboles y un castillo en ruinas; en un segundo plano el mar, hasta un horizonte sobre el cual el sol, totalmente centrado, está a punto de ocultarse. Es muy interesante el hecho de que la luz rojiza del sol al atardecer no se refleje en el agua del mar, ni tenga ningún tipo de efecto las torres del castillo y, sin embargo, sí ilumine claramente las piezas interiores de la ventana, así como los bordes de las cortinas. Precisamente, estos bordes están más iluminados justo en la zona donde menos les puede llegar la luz del sol, es decir, en la que está más remetida tras la pared. Es un refuerzo que Magritte hace de la paradoja principal, con el que parece querer decirnos: igual que meto en la habitación con los vidrios rotos el paisaje que pertenece al exterior, también pongo en el interior la luz que debería estar fuera. Pero para dejar esto claro y teniendo en cuenta que la luz entra por sus propios medios en el interior siempre que haya una ventana, Magritte fuerza la situación, eliminando la luz rojiza exterior y poniéndola en el interior, incluso donde menos debería estar.

Lo que parecía un detalle menor, que las cortinas están recogidas, cobra ahora una gran importancia, sobre todo si tenemos en cuenta que descubre otra de las grandes diferencias entre ambos cuadros: dos líneas horizontales y perpendiculares al plano de las cuales nos permiten determinar el punto de fuga que, como es natural, cae sobre la línea del horizonte justo debajo del centro del sol. Digo esto porque la pintura de Magritte es absolutamente realista y naturalista, precisamente porque le interesa dar la apariencia de realidad y de naturalidad para reforzar el contenido paradójico de sus obras.

La situación del punto de vista en este cuadro nos hace ver que la posición del observador es decir, la del pintor no puede ser de pie sobre el suelo de la

habitación, pues esto le daría una talla muy pequeña con respecto al tamaño de la ventana.

En todas estas obras de Magritte las sombras juegan un papel muy secundario, ya que hay muy pocas y son muy tenues. Pero esto es lógico, pues sólo hay dos elementos que sean comunes a todos los cuadros que pueden producir sombra, las cortinas y el alféizar de la ventana, que es una repisa que vuela ligeramente sobre la pared interior. En todos los casos están presentes estas sombras, siempre, de forma muy tenue, ya que la sombra que proyectan estos elementos está producida por la luz reflejada por el interior de la habitación. Sólo en *La condición humana I* se acentúa un poco más la sombra de las cortinas. En los dos casos en que aparece el caballete, éste proyecta también su sombra sobre el suelo, como también se ve en el caso de *Los paseos de Euclides* donde también se aprecia una sombra sobre su pie. Esta presencia sutil de las sombras contribuye al clima de misterio y a la incertidumbre que estas obras provocan en el espectador.

Quizá haya sido Magritte, en tanto que pintor, no como escritor, aunque sus textos son muy interesantes, el más literario de todos los pintores surrealistas en un triple sentido: en cuanto que plasma en sus cuadros ideas muy poéticas y muy filosóficas; por haber pintado unas cuantas obras en las que el tema es la relación de las imágenes con las palabras; y, finalmente, porque los títulos de sus cuadros son una parte importante de los mismos. Es como si nos dijera: os rompo la ilusión de la representación, de la pintura, para que veas su fundamento, que es a la vez su truco. Pero como también nos está diciendo otras cosas y como todo nos lo dice utilizando ese mismo fundamento, ese mismo truco, entonces no cabría denominar así el cuadro. El título que Magritte puso al cuadro, *La llave de los campos*, "es una expresión francesa que sugiere la liberación de cualquier restricción, mental o física" y fue utilizada también para titular algunas obras de autores surrealistas, como Max Ernst y André Breton (Álvarez , 1992, p. 398). El propio Magritte resaltó la importancia del título de un cuadro: "*Los títulos deben ser una protección suplementaria que impida cualquier intento de reducir la auténtica poesía (en la imagen) a un juego sin sentido*" (Green, 1995, p. 300).

No es Magritte el único pintor que ha dado importancia a los títulos de sus cuadros. Eugenio Granell, entre otros, también les daba mucha importancia (Navarro de Zuillaga, 1997, pp. 72-73).

Por otra parte, mucha de la inspiración de Magritte ha venido, como sus mismos cuadros lo manifiestan y él ha reconocido, de fuentes literarias: Heidegger, Hegel, Baudelaire, Paul Verlaine, Lautréamont, Mallarmé, Stevenson y Poe, entre otros.

Magritte no sentía por las teorías de Freud, especialmente lo relacionado con el inconsciente y los sueños, el mismo entusiasmo que Breton y su grupo. A este respecto decía: *"El psicoanálisis no tiene nada que decir, tampoco sobre las obras de arte que evocan el misterio del mundo. El psicoanálisis en sí es quizá el tema que mejor se presta al tratamiento psicoanalítico"*. (Klingsöhr-Leroy, 2004,)

La obra de Magritte, a pesar de ir por un camino casi opuesto a la ideología del Surrealismo, basada en lo inconsciente, lo fortuito, lo automático y lo onírico y planteada en sus manifiestos, resulta ser tremendamente surrealista.

Quizá lo más clarificador que tenemos para entender la obra de Magritte sea un breve texto en el que él mismo describe lo que sintió al contemplar la obra de Giorgio de Chirico titulada *La canción del amor* (1914), que le mostró el poeta Marcel Lecomte en 1922: *"Fue uno de los momentos más emocionantes de mi vida: por primera vez contemplaron mis ojos el pensamiento"* (Navarro de Zuillaga, 1997). No es de extrañar, pues, que la obra de Magritte sea, en gran medida, pensamientos hechos visibles.

1.3 Referentes Teóricos

En este ítem se relaciona la propuesta con algunos apartes muy puntuales y que enlazan de manera clara la espacialidad humana y sus cualidades con los aspectos físicos del espacio público, así el desarrollo se elabora en un diálogo continuo de pequeñas conclusiones a manera de reflexión que

precisamente conserva la espontaneidad como una cualidad intrínseca en la cotidianidad. Como una mirada hacia dentro en lo humano, este entendido como una construcción social en búsqueda de la singularidad, de lo que siempre permanece inalterable frente a la realidad cambiante de la ciudad, incluso de la cultura y su estructura cada vez más ecléctica y confusa del mundo. Confrontando este hecho, la imagen umbralizada se presenta en esencia como un reflejo donde se configura de manera contundente la lucha entre la luz y sombra como elementos plásticos que describen una batalla espiritual, es también un icono identitario de la expresión en la cultura urbana, que tomada en repetitivos aspectos adquiere un sentido subversivo, mas sin embargo es preciso aclarar que desde la óptica de esta propuesta no se comparte este término pues tiene implícito el desorden, el caos y la anarquía como elementos accionantes; aquí desborda la intensión en el acceso a esta estética para precisamente desmitificar las formas.

En cuanto al conocimiento esencial de las formas y la arquitectura de la realidad pictórica, podemos referir a una dicotomía de los conceptos entre lo sensorial y lo intangible, este ultimo como la imposibilidad de conocer a través de una experiencia física y mas sin embargo resulta trascendente frente al conocimiento sensorial, aunque imprescindible, pues se acerca en definitiva a la reflexión de lo externo en la razón por medio de mecanismos que desafían la lógica, estos mecanismos hacen referencia a una respuesta ontológica frente a la realidad palpable y que descrita en si daría paso al concepto surrealista del *automatismo psíquico*. Lo que en la producción artística se describe como verdadero; la verdad aquí con un sentido de existencia es decir que se hace posible a través de un pincel y los colores o a través del trazo y la grafía, aunque muchas veces difiera en la negación de la misma por parte del espectador pues tiene la posibilidad de habitar dicha verdad pero de una manera abstracta. En el caso de la metáfora del ojo y la ventana donde se transparenta en una verdad cristalina con el predominio del silencio en el lenguaje de la realidad interna. Es entonces una doble vía

en la cual lo interno se moviliza a través de la forma, lo interior que es intangible proporciona sentido y vida a la forma la cual no pasaría a ser más que un cúmulo matérico, y la esencia de lo interno no podría alcanzar su manifestación sin la presencia física.

Así, la relación que surge entre lo interno y lo externo, por la cual se revela el interior desde el exterior, o lo inmaterial o espiritual desde la materia, hace comprensible la lux spiritualis por medio de la lux corporalis haciendo de esta relación la transparencia como un código estético, ético y moral.

Alejandro de Hales y Santo Tomás de Aquino hablan del termino manifestatio como la elucidación o aclaración, que en lo ético impone que el exterior sea un reflejo del interior, como principio jerárquico por el cual lo espiritual o interior rige sobre lo material o exterior que de esta forma queda subordinado a aquel al que aclara o manifiesta, en este caso el interior se adivina o vislumbra sin manifestarse; en el segundo, el exterior se transparenta, se aligera de tal modo que deja ver físicamente el interior.

Las batallas decisivas del espíritu toman lugar en campos de guerra invisibles (Olaizola, 2009, p. 52).

Con respecto a la ventana que se dibuja de manera escénica, varia su significado utilitario en lo imaginado y real desde la dimensión literaria, gráfica y poética; de este modo el objeto traspasa los límites de la duración física para tomar otras cualidades más humanas en el sentido de ser transformado en símbolo o espacio de identidad. Entonces la lectura del objeto en su contexto ordinario parece jugar un rol demasiado estéril pero si se toma en cuenta que la interacción del mismo con otros elementos o fenómenos naturales como la luz, la sombra y la misma transparencia del cristal, si elabora un contenido que dinamiza la interpretación de la experiencia humana, ya sea que en el momento no parezca haber ninguna impresión consciente, más sin embargo recurre a un acumulo en la memoria de los significados que se adhieren al objeto, de aquí se va desprendiendo la creación de la imagen. El objeto en este sentido también contiene no solo la imagen sino la relación directa que despierta en la memoria como las

marcas que se producen a través del tiempo en la experiencia, así surge entonces el discurso del recuerdo de la presencia y la ausencia de realidades en la vida cotidiana. Respecto a esta apreciación Jacques Lacan menciona:

El símbolo del objeto, es justamente “el objeto ahí”. Cuando ya no está ahí, es el objeto encarnado en su duración, separado de sí mismo y que, por eso mismo, puede serles de alguna manera siempre presente, siempre ahí, siempre a vuestra disposición. Ahí volvemos a encontrar la relación que hay entre el símbolo y el hecho de que todo lo que es humano es considerado como tal, y cuanto más humano es, más está preservado, si podemos decir, del costado moviente y descomponedor del proceso natural. El hombre hace, y ante todo él mismo hace subsistir en una cierta permanencia todo lo que ha durado como humano”. Lo Simbólico, lo imaginario y lo real. “Esta manera de “realizar”, en el sentido propio del término, de volver a llevar a un cierto real la imagen, desde luego habiendo incluido allí como una función esencial un particular signo de este real, volver a llevar a lo real la expresión analítica, es siempre en aquéllos que no tienen este registro, que la desarrollan bajo este registro, es siempre correlativa de la puesta entre paréntesis, incluso la exclusión, de lo que Freud ha puesto bajo el registro del instinto de muerte, o que él ha llamado más o menos automatismo de repetición. (Lacan, 1953, p. 22)

La cuestión del arte y lo urbano presenta una aparente contraposición entre lo privado y lo público o extraño, realidad en la cual juega papel importante el tiempo, la historia y el tejido que se construye desde el pasado impreso en la memoria colectiva de los ciudadanos. Esta identidad colectiva lleva una característica propia en la singularidad de cada ciudadano más sin embargo se define esta misma cualidad de lo propio o privado en una dimensión común que hace a la cultura, aquí podemos hablar entonces de apropiaciones, adopciones y adaptaciones de otras realidades que pluraliza la visión de lo que aparentemente llamamos privado. La desmitificación de las formas entra en contacto con la práctica artística al romper con los parámetros estéticos y las formas preestablecidas en un contexto social. No necesariamente el arte público se relaciona con el espectáculo en una irrupción en la calle o con la recreación escultórica o del cuerpo, sino también en la pequeña experiencia de caminar por la ciudad y su

consecuente reflexión, a veces orgánica hacia la formalización en la obra de nuevos paisajes urbanos. En estas continuas operaciones sencillas y cotidianas anida la posibilidad de la creación artística que no necesariamente está ligada al espectáculo en la calle, la ruptura es asumida desde otros planos que no necesariamente vuelva obvia la participación del transeúnte en la acción sino más bien en la presencia de un lenguaje visual que adquiere las mismas características de lo cotidiano.

El espacio público es intervenido por la movilización compartida de los ciudadanos en la cotidianidad de sus recorridos, identificando el tejido urbanístico y arquitectónico que engloba su conjunto y anuda el pasado con el presente. Un espacio en cuyo dominio el ciudadano asume la conducción colectiva de problemáticas de interés común, es decir, una construcción diferente del mundo, en la medida en que "se vive un momento en que la calle vuelve a ser reivindicada como espacio para la creatividad y la emancipación. (Londoño, 2010. Pg 3).

2. SIMBOLOGIA Y METAFORA DEL OBJETO.

Las marcas del tiempo en la arquitectura de la ventana nos recrea de manera simbólica la historia, como empolvando el cristal con minúsculas fracciones de tardes y mañanas, de la luz y la sombra en la frialdad de la noche. Ventanas empañadas y rotas, una ruptura y el viento fluye hacia dentro como vaciando su espacio y llenándolo de un nuevo aire. Como un lienzo blanco, cristalino o polvoriento, ignorado o saturado, pero siempre fértil, inmutable frente a la mirada del transeúnte.

Según palabras de Iñaki Torre la ventana es "*metáfora infantil de la curiosidad*", (Torre Fica, Iñaki, 2001) aquí hago referencia en el sentido ingenuo de ver el objeto pues tal vez pareciera una redundancia en materia plástica pues el marco ya nos ofrece una lectura de una ventana espacial o decorativa quizás de la pintura. Pero creo que abarca un sentido más profundo partiendo desde esa misma ingenuidad para crear o interpretar las formas en su estado más primitivo y esto no como una carencia estética sino más bien como una percepción sincera de la realidad, es estar libre de pretensiones en las formas.

La ventana es una metáfora y a la vez un símbolo. Su forma, su esencia originaria da sentido literario a su existencia: simplemente una abertura en la pared para dejar entrar la luz, para poder ver lo que nos rodea. A veces una pequeña apertura que nos deja ver pero impide que nos vean, grandes ventanales para ver el paisaje, para dejar entrar la luz y el calor.

Ventanas que sólo sirven desde un lado, para observar a los detenidos y sus interrogatorios, para espiar a los otros. Sirve como símbolo para hablar de la curiosidad, esa manera de asomarnos a otras vidas que no nos importan en principio pero a través de las que vivimos nuestras propias vidas. Así, Hitchcock produce la obra *La Ventana Indiscreta* aborda esta temática desde el cine, y abre una ventana, para recrear desde la realidad de los medios de

comunicación, desde la televisión y ahora podríamos anexar la Internet, se van posicionando como la nueva y gran Ventana Indiscreta. La ventana como encuadre. Es la metáfora que nos acerca a la imposibilidad de mirar desde una ventana, aquí planteamos dos hechos similares en apariencia pero realmente diferentes en su significado, es el hecho de *mirar* como una acción diferente a *ver*, como la posibilidad de la experiencia de un exterior que se anexa a la observación, es también una vista abierta o expandida de un espacio por el cual observa un sector restringido, como una vista velada. Hechos que traducen la ventana como una transcripción entre la seguridad y la calidez de un interior y la distancia marcada y extensible a pesar de la cercanía tan marcada en el contacto con la ventana. Una ventana que adquiere la similitud arquitectónica de transparentar sus paredes, o de asemejar un espejo, produce voyeurs tanto desde el adentro como el afuera en el espacio público. La ventana crea la paradoja en su transparencia nítida como acercándonos a una ilusión respecto a su corporeidad casi fantasmal. La distorsión que sobre su transparencia nos comunica una empañadura, como la contraposición del aliento, en una similitud del calor del espíritu frente a la frialdad aparentemente inerte del objeto. A veces la percepción a través nos sugiere un cambio en la manera como se configuran las formas tal vez creando la confusión de lo real con resultados más fidedignos, incluso hiperrealistas.

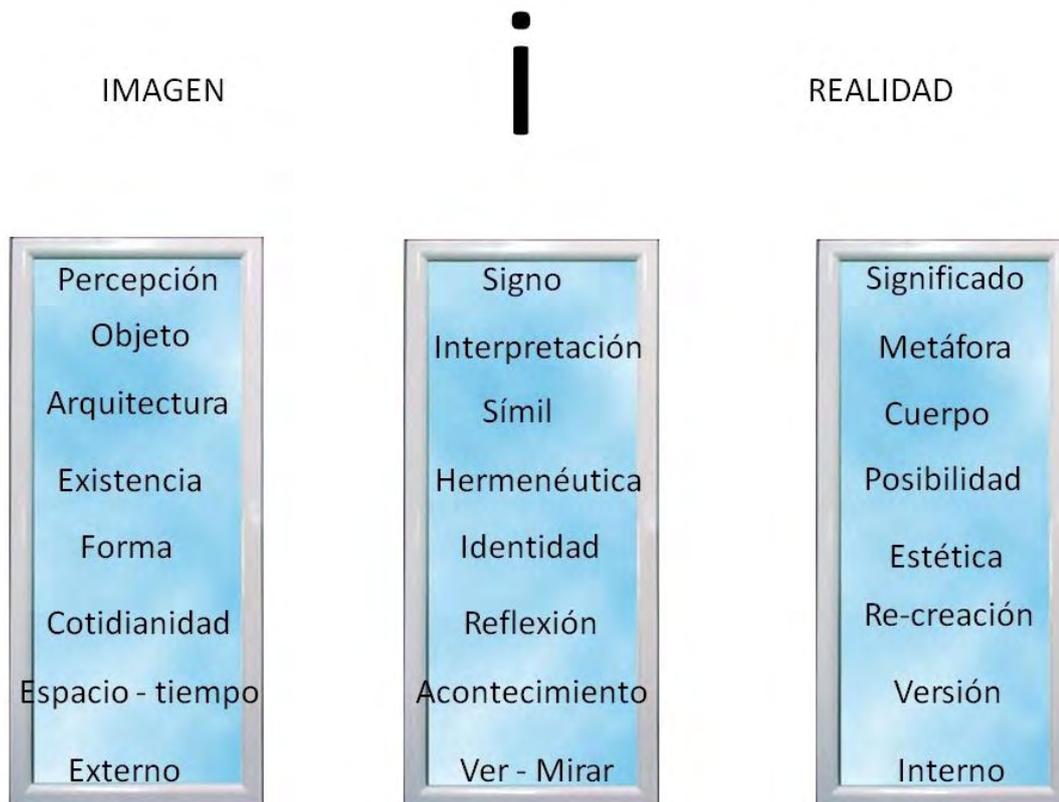
2.1 Texto y Contexto de la Imagen

La escritura de lo ordinario, de lo aparente sobre lo cual hacemos una lectura sin mayor trascendencia, codifica desde este proyecto la profundidad de la mirada en lo urbano como un filtro, un catalizador de las formas, tal vez como una traducción íntima de un espacio público, un pause en el movimiento agitado de sonidos, bocinas y voces, entre ires y venires, es en ese presente que de una lectura común leen lluvia, frío o sol pero que en cada uno imprime una realidad de percepciones infinitas.

Lecturas siempre disímiles y espontáneas se ocasionan frente al contenido de este espacio. Como horadando el cristal, la cotidianidad simple y monótona adquiere matices insospechados en narraciones de una mirada, curiosa, indagante que penetra y recrea la literatura de la imagen.

Un simple marco, una ventana cerrada, no hay nadie, no hay nada, lo que está oculto tras de sí no revela su verdad, mas sin embargo abre la lectura dentro de su propio contexto a conclusiones abstractas, es decir la traducción de la nada como una pluralidad de imágenes ocultas que se describen en este rectángulo. La nada mas bien como un espacio deshabitado en cuanto a la ausencia de la materia o a la imposibilidad de aprehenderla, sin embargo no en la negación de su existencia, por lo tanto avanzaríamos a hablar sobre un terreno metafísico donde se aprecia la nada como la presencia de una totalidad que es desapercibida con los sentidos, y aún, va más allá de la creación de la mente que reúne la información captada desde lo sensitivo para luego darnos a conocer la apreciación de lo orgánico. Ya no es la ventana el sujeto de la imagen, sino que la imagen convierte el espacio en ventana. Un tiempo condensado que cuenta hoy la presencia histórica; un espacio situado entre la abstracción y la presentación, entre el afuera y el adentro, entre la ficción y la realidad. Un tiempo y un espacio que quedan marcados por el movimiento azaroso del viento.

Así pues la condición de las formas encuentra resonancia cuando por un proceso de reflexión ocasionan el movimiento de fibras conceptuales las cuales y causa de dicho movimiento dan como resultado la composición de la nueva imagen, la presentación o esencia de lo material es visible en las formas estéticas que se focalizan con un sentido narrativo. El siguiente cuadro nos ofrece la descripción y relación entre diversos términos en la percepción de lo que observamos y el ámbito de lo cotidiano:



La cotidianidad, el peso de una mirada en las pequeñas cosas de una imagen, enlazada con todas las percepciones visuales, resaltan la mirada y se vuelven trascendentes. Así como en la obra *El túnel* de Ernesto Sábato se describe una imagen que representa una maternidad, en el lado izquierdo superior, por en medio de una ventana, se observa la pequeña imagen de una mujer de espaldas observando el mar a la espera de algo o de alguien. Una narración en la que toma relevancia el ensimismamiento. A través de esta pequeña narración encuentra el detonante que va desarrollando el resto de la obra.

Ahora, con respecto a la obra en el espacio público sin determinar oficialmente que deba irrumpir directamente en la calle, el andén o la plaza, conlleva a pensar en los procesos interpretativos que aluden la materia y que por lo tanto ocasionan la estructura formal donde se desarrolla la fantasía, aquí una vez hace presencia, la lectura colectiva diversifica los significados:

El sujeto cultural está en libertad de construir ficciones y relatos reales, pero ambos apuntan desde la perspectiva narrativa a contar historias, o contribuir con procesos de grueso y largo aliento como actos creativos de imaginación fecunda que aporta un nuevo conocimiento al ya edificio de la lógica demostrativa y argumental con el parto de ideas fantásticas y posibles en el terreno de lo concreto y, de los imaginarios individuales y colectivos. (López, 2010).

Es tal vez el embudo que en la arquitectura algunas veces revela la imagen, en otras la oculta tras una fina veladura, o resguardada como detrás de un espejo que rebota desde su misma intimidad la imagen propia de su observador, lo oculto paradójicamente se codifica en la imagen de lo exterior.

3. FUNCIONALIDAD, INTERPRETACIONES Y SIGNIFICADOS DE EL OBJETO

El arte encuentra en la ventana la metáfora del encuadre lingüístico, literario y visual, es también y en el caso presente la imagen que recobra protagonismo por sus mismas cualidades, esto en las diversas etapas de la historia del Arte, así en su funcionalidad acentúa la luz en la pintura al permitir el acceso de la luz al espacio como elemento plástico para sugerir profundidad, representar la esperanza en la espera. A veces es sustituida por un espejo que si bien puede ser la extensión de la ventana, tiene una vida simbólica propia en la historia del arte y en la de los significados, pero que de alguna manera es también una ventana a la que nos asomamos y en la que solamente nos vemos a nosotros mismos, pero a través de la cual el tiempo pasa más crudo, un tiempo destructor que nos va transformando al observarnos su superficie brillante.

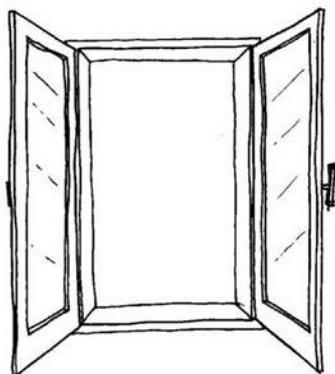
Muchas veces, lo que miramos a través de la ventana es una buena porción de espacio, la saturación de la ciudad, pero lo importante y lo que se redescubre en este proyecto es la presencia del cielo, como una gran ventana que se transparenta en la noche, que se tiñe de azul con el baño incandescente de la luz, que nos habla constantemente de un imposible que se realiza vertiginosamente en el futuro casi inmediato de la vida transcurriendo día a día. Las nubes como la descripción del tiempo siempre singular en cada segundo, interminable, su naturaleza etérea siempre suspendida en la incertidumbre de una caída líquida que por casualidad resbala sobre alguna ventana.

Desde dentro o desde fuera; estos dos conceptos están fuertemente ligados con las condiciones de lo humano como una construcción social y a la creación de su identidad, códigos estéticos y fundamentales encaminan una serie de conclusiones que desembocan en la construcción personal de lo propio como la extensión de la auto imagen, que relación puede existir entre

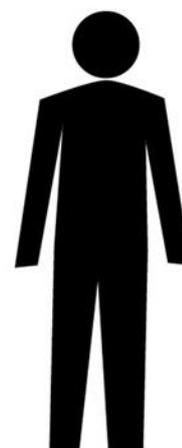
la claridad de un pensamiento, de su capacidad y potencial horadante al razonar y reflexionar en torno a un acontecimiento, frente a la misma vida, o de la opacidad y el hecho de ignorar la realidad. Esta es la luz vital que ocasiona la percepción de las formas y sus significados, el conocimiento y la concatenación espacial de la arquitectura y la ciudad con el transeúnte.

MORFOLOGIA

ELEMENTOS RELACIONALES



FOCO
CONTENEDOR
TRANSPARENCIA
LUZ
ESPACIO



Desde un punto de vista fisiológico cuando hablamos de ventanas pensamos en los sentidos, especialmente la vista, la mayor responsable de que cuando nombramos algo, inmediatamente podamos hacer la abstracción, la imagen mental de lo nombrado. El cristal de la ventana- por hacer un símil- es la córnea. El iris alberga un agujero por donde nos entra luz y la imagen: la poética pupila. Es el iris el que se contrae más o menos para dejar pasar más o menos luz. Y, son esas imágenes (siempre luz) las que son bien recibidas por nuestra retina, que como todo lo importante está alojada al fondo, al fondo del ojo. Toda esta luz se envía al cerebro a través del nervio óptico. Es el cristalino, mediador entre la pupila y la retina, que como la mejor lente hasta ahora conocida, ayuda a enfocar para que los rayos de luz lleguen de forma adecuada a la retina. Y, como toda ventana que se precie,

el ojo cuenta con visillos o persianas o postigos: nuestros párpados ayudando a la córnea a protegerse de lo demasiado luminoso, incluso cerrando el paso a toda luz.

La ventana como objeto ha estado cargada desde siempre de un marcado simbolismo. Las ventanas NO sólo son útiles si son transparentes y las abrimos, bien para mirar hacia dentro o hacia fuera. Mirando a través de ellas, abriéndolas para que nos inunden los sonidos y aromas de la calle. Una ventana cerrada sirve para observar el mundo a través de los cristales pero no para conectarnos con él. Una ventana abierta te deja percibirlo pero seguimos estando en esa habitación solitaria y vacía a no ser que también la utilicemos para escapar, para salir al exterior. Pero me pregunto yo ¿Porqué utilizar una ventana? Lógicamente cuando queremos salir o entrar utilizamos puertas. Salir o entrar por una ventana es romper los moldes establecidos, es saltarnos las normas. La ventana en poesía es posibilidad. Esta idea que simboliza la ventana se conjuga perfectamente con la comprensión de códigos sociales que no podemos desatender: para la conciencia colectiva “el entrar o salir por la ventana” es un acto delictuoso, reñido absolutamente con las normas establecidas por la sociedad. Es, en el fondo, entrar o salir de mala manera.

La ventana para salir, para renovar el aire, para escapar o entrar en sitios poco convencionales; la ventana para huir del encorsetamiento, de la asfixia, aunque nos sintamos un poco transgresores, un poco culpables por la moral impuesta. *El exterior arroja sin cesar reclamos que invitan a abandonar la casa y salir a la calle, donde se desarrolla una vida más verdadera y estimulante: “el ruido” y el bullicio” atraen con sus cantos de sirena a la voz lírica, y lejos de ser molestos o perturbadores resultan provocadores y de indudable atractivo.*

Como un escape de la reclusión talvez traiga a nosotros un aire o salida desde el enclaustramiento. En nuestra cultura es frecuente escuchar que

alguien parece “botar la casa por la ventana” al hecho de desordenarse y festejar por algún motivo de manera estrepitosa y alborotada vemos como dibuja en la imaginación una descripción emotiva de las formas y de los acontecimientos.

Las ventanas son la transición entre el exterior y el interior. Como en el caso de la artista contemporánea Anna Malagrida las ventanas siempre están cerradas, siempre hay un vidrio de por medio, ese vidrio transparente que a veces, de tan limpio, parece no existir. En otras ocasiones, el vidrio, la ventana, se convierte en el protagonista absoluto, el que decide lo que se ve y lo que no, el que opaca el otro lado, el que, a fin de cuentas y de forma agudizada, hace rebotar nuestra mirada. El que mira desde fuera a través de una ventana abierta no ve nunca tantas cosas como el que mira una ventana cerrada. No hay nada más profundo, más misterioso, que una ventana alumbrada por una luz. Lo que se puede ver bajo el sol siempre es menos interesante que lo que sucede detrás de un cristal. En ese agujero negro o luminoso vive la vida, sueña la vida. La imaginación y la poesía en la fotografía, como décadas después comprendieron los integrantes de Dadá y los surrealistas: para ellos, la fotografía era una herramienta de la que se podían sacar paraguas y máquinas de coser, conejos y tiradas de dados, palomas. De ese hallazgo proviene gran parte de la fotografía creativa realizada desde entonces.

EXTERIOR
PUBLICO
REAL
AJENO



INTERIOR
INTIMO
IRREAL
PROPIO

ELEMENTOS RELACIONES QUE ENTABLAN EL REFLEJO

3.1 El Reflejo

La transcripción de lo propio en lo ajeno y viceversa. El reflejo como una recreación física de la imagen que se proyecta sobre una superficie transparente y brillante, capaz de lograr rebotar la forma en un sentido alterado de la misma, compone tras de sí una serie de transfiguraciones que escriben en los apartes de la memoria visual como un recuerdo fantasmal en el presente. En ocasiones marca lo insoportable de la imagen propia, como quien quisiera negarse entre las líneas de un retrato. En el reflejo encontramos así la esencia de lo aparente, la interpretación de la forma, el significado de un concepto que es también escritura o el trazo que hace posible la forma, las marcas de situaciones, lo que nos hace más o menos humanos.

En la pintura el reflejo tiene el valor de mostrar las múltiples dimensiones desde un plano bidimensional, esto ya desde las pinturas de Jan Van Eyck cuando en el espejo se refleja la imagen con un sentido narrativo o como un registro a manera de crónica por la cual nos hacemos conocedores del acontecimiento en la pintura que observamos.

René Magritte en su obra “La chef des Champs”, La llave de los Campos, utiliza precisamente el reflejo de la imagen sobre la superficie rota para cuestionar la veracidad de la realidad, es precisamente en el cristal donde se ocasiona la *Impresión* de la imagen como resultado de la lectura no de la forma sino de la situación referente a ella. La imagen como un ente vivo capaz de alterar la realidad y el espacio que le otorga su existencia, La cualidad del reflejo es precisamente lo que nos permite vislumbrar la esencia de la imagen.

Aquí Magritte nos sugiere escapar de toda restricción física y mental en el sentido de observar las cosas no del modo como deberían verse, es decir como la lógica nos sugiere que deberían ser desde las experiencia sensorial

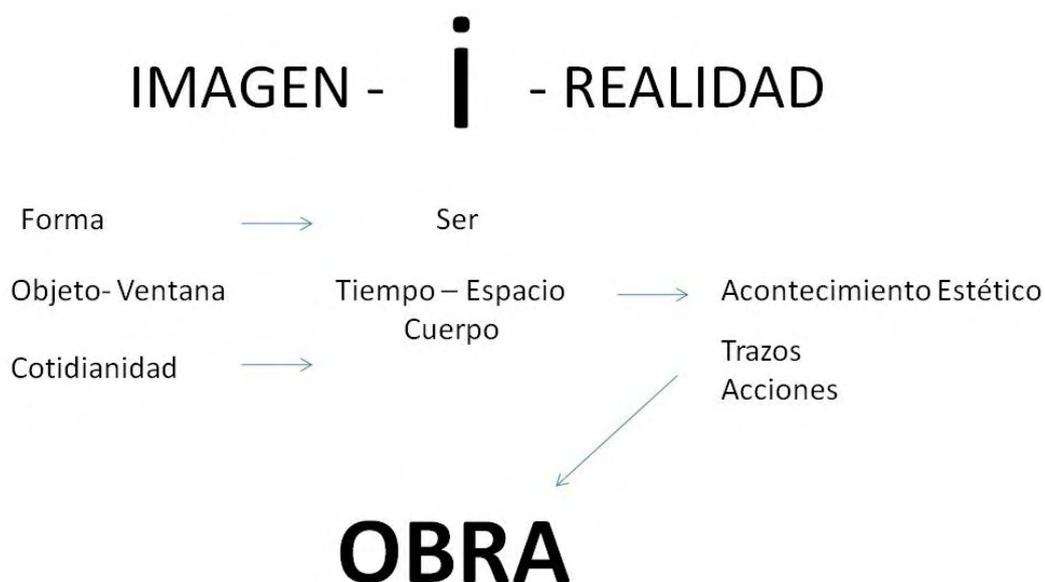
que conocemos habitualmente, sino como un texto en el cual se escribe la imagen desde la comprensión creativa es decir que la realidad es una construcción de la mente. Magritte trasciende desde la pintura en la realidad de las cosas, los objetos cotidianos, una manzana, las nubes, un sombrero, en contextos extraordinarios, para darles un significado simbólico como cambiándole el sentido a una palabra, para luego liberar la imaginación. Tenemos aquí entonces una lectura que parece irracional pero coherente ante la imposibilidad de ver lo que realmente existe afuera.

Así la imagen de un individuo es precisamente el reflejo de una composición social, detrás de lo individual está lo social, donde juegan factores inherentes a la apariencia como la moda, los colores, las formas, el estilo, etc., todo enmarcado en una serie de patrones los cuales otorgan una lectura o un status que quizá persiguen desde lo visual reflejar mensajes que nos llevan a concluir en juicios frente a la realidad. Pero es en medio de todo ese tejido colectivo donde surgen quiebres o alteraciones que son discordantes frente a ese orden, diferencias marcadas y llamativas las cuales desde su propia perspectiva no redundan en lo establecido sino que re-escriben desde su propio lenguaje un modo diferente de pensar y de interpretarse a si mismo frente a la sociedad.

4. PROCESO

4.1 Interpretación, Imagen-i-Realidad

La forma que se focaliza o contiene a través del objeto-ventana, encuentra el significado literario y simbólico por el Ser, quien la lee, asimila y extiende como una prolongación del cuerpo a veces, o como una resonancia del tiempo y el espacio en otras circunstancias. A este proceso que he denominado “digestión”, traslada la cotidianidad hacia un acontecimiento estético que entre grafías, trazos y acciones construye la nueva realidad de la obra.



El título de la investigación se configura a manera de Imagen, donde precisamente el símbolo semántico “i” adquiere una nueva connotación metafórica: es la presencia de lo humano, que como un símil de la ventana relaciona las dos dimensiones como unidad visual. Crea al mismo tiempo la ambigüedad fonética de la segunda dimensión alterando su existencia en la irrealidad, esta es la guía o resumen en el proceso compositivo desde la teoría hacia la presentación estética.

La ventana es una zona intermedia de comunicación entre el interior y el exterior, desde alguien que mira al objeto, un espacio de comunicación, una forma de asomarse a la vida de los otros; una superficie delgada y transparente pero que parece protegernos y alejarnos de lo que vemos aunque, si abriésemos esa ventana que nos sirve de escudo y de filtro, podríamos tocar lo que nos inquieta, pero el espectador no siempre interviene en la historia que ve, incluso puede creer que es una historia que solo existe para sus ojos, para su mirada. Sin embargo, utiliza la ventana como una superficie de cristal que transparenta colores, formas, en su superficie, translúcida pero al mismo tiempo opaca. La ventana es, entonces, una forma elíptica de belleza, en la que se refleja el interior y el exterior a la vez, en un diálogo de formas y texturas.

La atracción que ejerce la ventana sobre el espectador, tiene relación con la curiosidad, la audacia ante el peligro, y lo desconocido. En lo humano se adhiere con la mirada, la duda, la espera y la búsqueda de la verdad. Este espacio se amplía también como la compañía y atmósfera en la melancolía, el amor, las temporalidades oscuras y claras del alma, la lucha interna parece encontrar coincidencias significativas con este objeto. *La nostalgia, la melancolía y, en definitiva, la soledad, acompaña a todos aquellos que pasamos gran parte de nuestras vidas mirando a través de una, de cualquier ventana.* (Pérez, Herminia, 2010)

Fuera del plano encontramos que no todo es visible, que hay mucha información que no podemos comprender, por tanto muchos conceptos inaprensibles forman una especie de no lugar el cual como una fuerza potencial espera ser detonado desde la mirada, una ventana cerrada, la fertilidad de su territorio que busca el sustento en el misterio.

La ventana nos lleva al alma, nos transporta más allá del pasado y del futuro hacia un no espacio- tiempo que es la espiritualidad. Y cuando viajamos de este modo, en apariencia lo hacemos solos, aun llegan a la memoria el tiempo que parecíamos perdernos al mirar por la ventana como

escapando de la monotonía de la clase, de niños o de “grandes”. Así encontramos el pretexto para imaginar y contarnos desde la imaginación una historia, un mundo recreado de existencias efímeras, de trenes con alas, de supuestas incoherencias que se cristalizan sin prejuicios en la realidad de nuestra imaginación, auténtica, singular siempre sedienta en la cotidianidad.

Nos lo describe Martín Gaité cuando dice:

(...) y lo que hacía no era propiamente escribir, sino mover los dedos con gestos muy precisos para que la luz incidiera de una forma determinada en un espejito como de juguete que tenía en la mano y cuyos reflejos ella recogía desde una ventana que había enfrente, al otro lado del río. (Gaité, Carmen, 1982)

4.2 Imagen Digital

La visión a través de la pantalla nos conduce por un campo diferente de comprensión de la imagen en tanto que la misma desde su estado natural ya ha sufrido transformación en el registro, pues la misma máquina o cámara nos sugiere la percepción mecánica de la realidad. Así mismo la codificación de la misma en decimales, es decir la existencia virtual de la imagen para ser almacenada nos traduce un significado alterado, fuera de la percepción humana que no impide por ello la aceptación en la lógica, es más puede tener la cualidad de superar la calidad en la representación documental de las formas.

El encuadre a través de la pantalla nos asemeja a la mirada a través de la ventana, pero con la gran diferencia que el tiempo y el espacio se redefinen a cada instante de acuerdo a la necesidad momentánea de quien mira por este espacio, de modo que la imagen es en sí misma potencialmente manipulable en el significado y en la forma de la misma.

Por lo tanto la identidad de la imagen es un término ambiguo que puede llegar a ser infinitamente múltiple, esto ocasiona que la originalidad sea una definición poco concreta y al contrario muy volátil, pues de este modo sin

necesidad de presionar el obturador de una cámara y obtener la singularidad de una imagen en particular se tiene a disposición la capacidad de apropiación desde un ambiente y tiempo desconocidos y ajenos.

Podría entonces asemejar la imagen como un ingrediente o material del cual se dispone para preparar un discurso visual que reinterpretado en una especie de lienzo digital pueda dar origen a nuevas posibilidades formales. El proceso de manipulación y la consecuente transformación de la Imagen, se presenta en el siguiente cuadro:

PROCESO EN LA CREACION DE LA IMAGEN DIGITAL

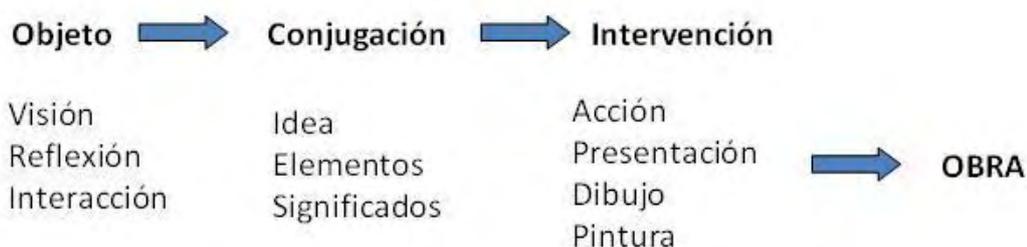


La imagen entonces se abstraería desde tres fases: de adopción es decir identificar en ella la capacidad o potencial significativo para dar paso a la acción creativa sobre la misma; de adaptación con la cual se transforma o manipula dentro de una realidad virtual, agrega la capacidad mecánica junto a la humana en la búsqueda estética, con la intención de recrear el lenguaje visual. De producción por la cual la práctica artística de la pintura o el dibujo se redescubre en la traducción impresa, donde cobra mayor relevancia el sentido o la intención textual sobre la capacidad técnica tradicional.

Aquí se plantea la imagen fotográfica como una prolongación de la mirada hacia la imagen capturada, en esta última el reflejo de lo propio, no de su registro como tal sino del sentido o significado que se quiera abstraer, este

proceso sencillo igualmente toma una ruta que conjuga el significado en la metamorfosis hacia la nueva imagen que se propone en la obra. Así pues esta ventana y la imagen que en ella se proyectan adquieren un sentido de ventana espejo donde se refleja la singularización de la imagen.

ELEMENTOS FORMALES DESDE LA IMAGEN DIGITAL



Como la realidad frente a una computadora que se nos presenta más controlada y explícita frente a su contenido, la imagen en Internet parece cada vez más real y verdadera a pesar de la manipulación a la cual es sometida de acuerdo a la intención de quien la publica, mas sin embargo es siempre susceptible a la interpretación relativista y plural de los observadores. Siendo así también superada la noción de autoría respecto a la creación de las imágenes que desde Internet podemos además de ver, descargar o poseer, alterar e incluso apropiar. Como espacio podemos tener la certeza de encontrar sin restricciones todo cuanto nos plazca, en este punto podemos asemejar el espacio a un contenedor de la imagen, del cual incluso tomamos solo lo que queremos ver. Como un encuadre por el cual miramos el mundo pero con una realidad alterada, o aumentada, así actúa la empañadura sobre el cristal, como un velo entre las imágenes que son de cierto modo controladas para orientar de igual modo la mirada del espectador. La imagen de la misma televisión y los artefactos se desplaza igualmente en la planimetría de una ventana, como una analogía de la mirada penetrante en la intimidad de todos.

4.3 Soportes

Revisión de procesos pictóricos, creación de 7 lienzos y 5 impresiones digitales bajo el concepto de imagen polisémica con técnicas basadas en el realismo valiéndose de herramienta digital, pintura, dibujo, texturas visuales, de manera que contrasten con otras como el estencil, intervención desde el objeto, imágenes cambiantes que continúan procesos de modificación. 3 Obras más se encuentran en proceso y todos los títulos están por definirse.

Lo que se busca es una armonía total entre la diversidad del elemento y los significados que sugiere, estos para fortalecer el discurso de la imagen.

Los medios a utilizar tradicionales como el óleo, acrílico y lápiz, que en conjunto adquieren connotaciones específicas en la interpretación de las imágenes, en la mimesis y el carácter simbólico de las formas. La obra como un organismo vivo, encuentra nuevas posibilidades en el tiempo y en el mismo espacio expositivo lo cual sugiere nuevas lecturas y compaginaciones espaciales, por lo cual se producen otras propuestas que están en proceso de formalización, algunas de ellas como la *acción*, se mencionan mas adelante.

De igual modo el espacio expositivo se considera preciso debido a la ausencia de ventanas que comuniquen al exterior. Resaltando la mayor cualidad de el mismo, la cual es la de poseer una única ventana que ofrece la intensidad ya descrita anteriormente que es la de brindar literalmente una *mirada interior*.



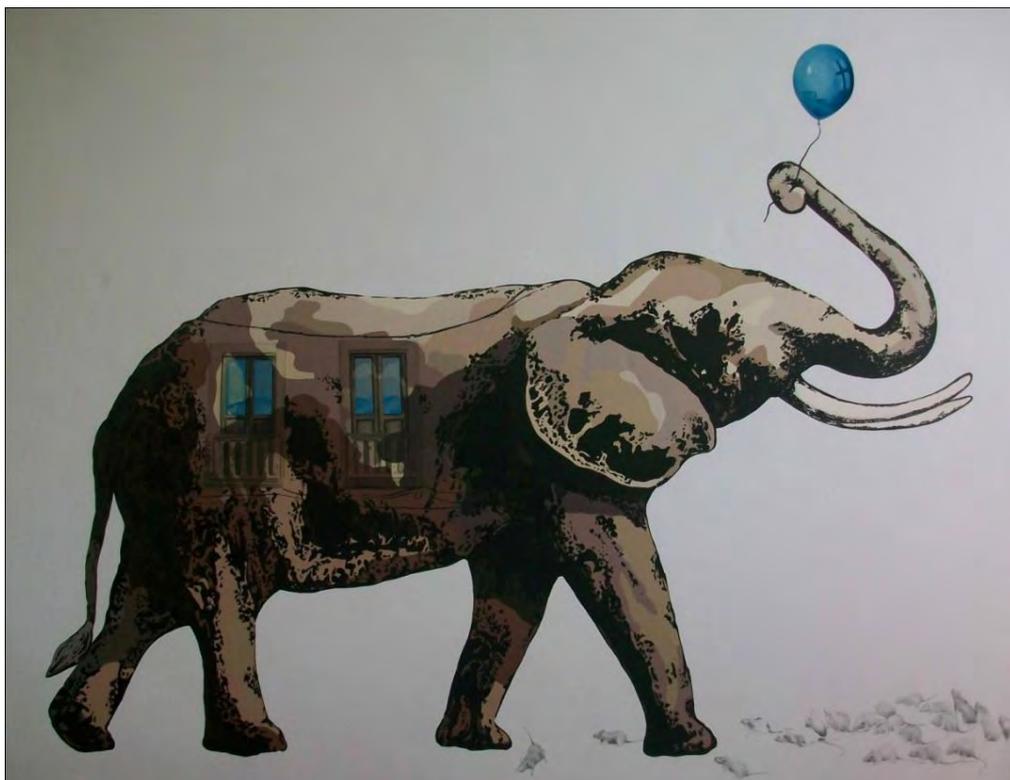


INSTANTANEA

200 x 150 cms

Técnica: Tinta, Oleo, lápiz y acrílico sobre lienzo

**Líneas que imprimen la claridad
 Por todo el espacio.
 La ciudad vacía, absorta
 En la inmensidad de una mirada
 El lugar que transparenta en la noche,
 Que se tiñe de azul
 Con el baño incandescente de la luz.
 La constancia de un imposible
 Se realiza vertiginosamente en el futuro
 Casi inmediato
 Incierto, interminable.**

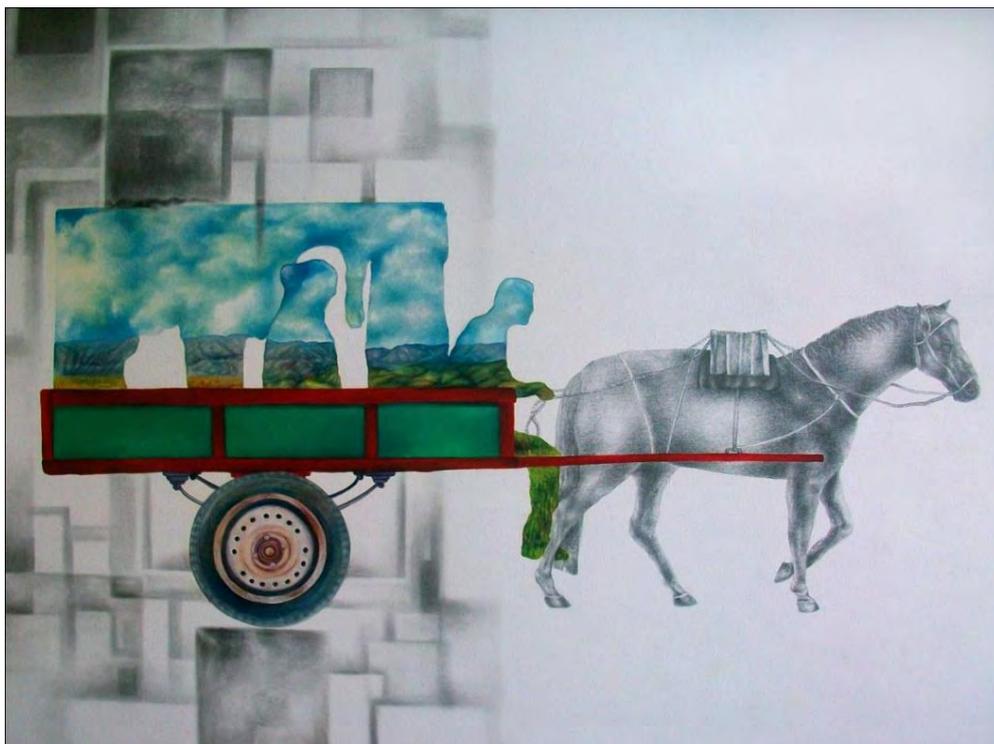


DIAS DE AZUL

180 x 140 cms

Técnica: Tinta, Oleo, lápiz y acrílico sobre lienzo

Un nubarrón en medio de la tormenta
 El peso de la lluvia
 Se cierne entre las huellas de la mañana.
 El miedo retumba
 Y una vez mas se rompe la calma,
 La guerra constante, anunciada
 Y persistente.
 Entre miles y pequeñas azañas,
 A veces ingenuas, a veces inciertas
 Entre fracasos y victorias líquidas,
 Camufladas, definidas en un retrato.
 Una gota suspendida
 Ejerciendo toda su fuerza sobre el espacio
 como la luz que inunda
 y vence lo oscuro,
 después de la noche,
 Brillando en la nada.



LA RUTA
100 x 70 cms
Técnica: Oleo y lápiz sobre lienzo

...Así la música de los pasos
Transcribe el peso de la gente como corcheas sobre el asfalto,
Voces y espacios desconocidos en un habitar siempre volátil,
Una pausa, una despedida y un nuevo viajero,
El galopar para algunos liviano, en otros monótono, sin prisa,
Un velo que matiza el día y entreteje las distancias.
Movimiento en colores como sobre un pentagrama
Describe el paisaje con olores a campo,
Al tiempo que la piel se matiza entre los grises de las calles,
Transito que busca salidas por en medio de un laberinto abismal.



SOBRE LA TARDE

80 x 40 cms

Técnica: Tinta, Oleo, lápiz y acrílico sobre lienzo

**El ruido y la calma, la noche y el silencio,
 Todas las líneas dibujando lo dulce
 En la transparencia del ahora, firme y tenso.
 El aire gélido abrazando el tiempo,
 La mirada suave y definida,
 Con la misma serenidad de un gato que baña su pecho.
 Miles y diminutos instantes esparcidos en el suelo,
 Tejen un espejo que ebulle y crece
 Frente a la calma de un embudo con las fauces abiertas.
 Mañana talvez todo se difumine en la calma,
 Como el vapor que retorna afanoso por el viento.**



A TRAVES DEL CRISTAL

130 x 90 cms

Técnica: Oleo sobre lienzo

**El ruido del tiempo
Como una enorme explosión
Que inicia la marcha
En la inmensidad de un segundo
Claro, enorme, puro.
Fascinación más allá del ahora
Con la respiración
Al ritmo de las ansias
Por trascender el final**



UN LUGAR EN EL TIEMPO

130 x 90 cms

Técnica: Oleo sobre lienzo

**Despertar a un sueño
En la madrugada
Como asomarse a la ventana
Tibia y fulgurante.
La imagen clara se revela
Como entre esporas enormes y suaves
En la piel de la luz,
En el silencio de dos caminos
Apacibles.**

**DISTANCIAS****38 x 23 cms****Técnica: Fotografía Digital**

**Un lapso
Entre los ecos de risas
Los espacios entre niños dibujados
La espera de un violín apagado
El olvido y las marcas
Como disparos en un calendario
El tiempo y la velocidad de un recuerdo
Tiñen y enmohecen las espaldas.
Las grietas sobre una partitura
Surcos en un pentagrama
Esperando ver en la tinta
Las melodías
De días en calma.**



CAMINO DEL TIEMPO

58 x 37 cms

Técnica: Fotografía Digital

**El olor de la lluvia
Tierra mojada
Marcas de recuerdos
Como anillos vegetales
Viejas melodías sobre un vinilo
Atardeceres y esperanza en los pasos
De una voz ingenua, infantil
Cargada de Blanco
Colmada de tiempo,
Españe su alegría
Y siembra la paz
Después de la lluvia
Al llegar a Casa.**

**ILUSION****18 x 40 cms****Técnica: Fotografía Digital**

**Nada en la furia de la noche
Nada en el compás de la madrugada
Nada en la piel de los campos
Nada en el calor de las ventanas
Nada entre las piedras
Nada en las alas
Nada en medio de las líneas
Nada en la solidez de la calma
Todo y la luz que habita en la nada.**

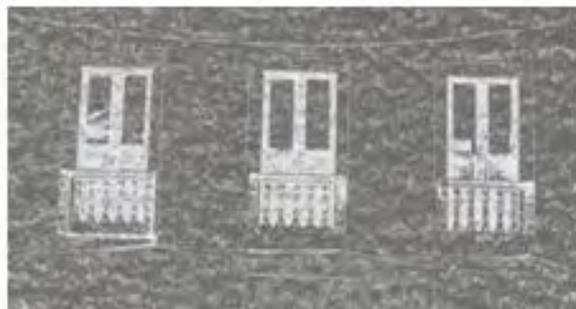
4.4 EXTENSION DE LA IMAGEN

La Acción y Nuevos Medios

Se presenta a continuación 4 esquemas que describen la presentación del dibujo con un sentido contemporáneo en nuevos lenguajes que trasladan la interpretación del trazo desde la técnica tradicional hacia elementos cotidianos que habitan lo urbano, hablamos entonces del vidrio y la acción del polvo sobre este material, como una acumulación del tiempo y la construcción de la memoria, hablamos de la acción del corte y la división máterica del objeto para hacer visible la línea que ocasiona cambios en la configuración del mismo y en el reflejo de la imagen, este mismo corte como remoción interna para encausar la luz en el dibujo lineal. Luego la acción sobre el lienzo con un resultado tal vez conflictivo que se sobrepone a la liberación de la luz desde el interior del lienzo. Por último se encuentra con la condensación de todos los elementos expuestos a lo largo del texto con la acción de presentar la ventana en un conjunto instalativo que ofrece la capacidad de una duplicidad en la mirada entre lo interno – externo y viceversa así como el consecuente recorrido físico de una a otra dimensión. La acción en cada caso se prolonga según el caso desde la connotación de significados esparciendo el elemento o tomando luego una constante violenta en el hecho de transgredir la materia, así la fuerza en cierta medida caótica focaliza siempre la intensión no de destruir sino por el contrario de descubrir, de develar lo que está oculto detrás de la superficie. La mirada en cierto sentido también lo es, de un modo horadante sobre la ventana muchas veces, de manera furtiva al ver pero no querer se visto o al ampliar o enfatizar como un zoom que agudiza el detalle traspasando la capacidad natural de la visión, nuevamente para ir más allá de la apariencia, de la forma, de lo oculto tras la forma.

4.4.1 PRIMERA ACCION

Polvo



IMÁGENES UMBRALIZADAS SOBRE VIDRIO CON ACCION DEL POLVO

La acción se traduce en la participación del polvo con la intención de producir un efecto plástico al cubrir la superficie y redescubrir la imagen, esto conlleva a la interpretación de la realidad con elementos metafóricos inherentes a este material los cuales se describen a continuación:

En el polvo se conjuga la acción del tiempo, como una especie de empañadura que acumula las pequeñas partículas en una semejanza con el recuerdo que se amplía tras la existencia hacia un acumulo de la memoria. Adquiere también una sugerencia de limpieza sobre si mismo al impedir la transparencia de la ventana lo que se puede interpretar como una veladura sobre la aprehensión de lo verdadero. El polvo en tanto a su conformación física se asemeja al carboncillo en cuanto al desgaste y la aplicación *deshecha* de su cuerpo. Elementos consonantes que adquieren una vez más la fortaleza simbólica por la cual se pueden valer para dibujar una imagen. La imagen dibujada sobre la transparencia del vidrio actúa como una alteración sobre su propia piel, como un hecho violento que desdice la transitoriedad de la superficie cristalina al ser opacada por la decantación del material, que impide la interacción con la luz. Y es precisamente en ese espacio en blanco o vacío donde se limpia o aísla el polvo que abre la posibilidad de una grafía que describe la forma de la imagen.

La acumulación del polvo y su ligereza adquieren un significado temporal de saturación a través del cual y como ya se mencionó al impedir la acción de la luz sobre el cristal se acerca por contraposición a la creación de la sombra, esta a su vez que sugiere la profundidad en la memoria, en el significado

que se adhiere desde el espectador, mas no en la creación de una sensación física al difuminar el material.

Se dibuja entonces con los significados que desde el mismo material se adhieren conceptualmente, para la presentación de la imagen con un sentido anatómico de su propia realidad, la tangible, para anidar su espacio que se retrata pero con un sentido existencial, sincero y verdadero porque se compone de los elementos originales, el polvo, y el vidrio, la lucha continua entre sus cualidades cristalinas, limpias y claras contrapuestas con la acumulación de las partículas, lo sucio e indeseado. De esto habla la circunstancia de una imagen umbralizada pues se compone en el instante de la batalla, de la luz y la sombra.

El vidrio como un miembro en la estructura del objeto actúa con un sentido directo ya no como metáfora sino como materia real y viva que sufre la alteración epidérmica con el polvo y la consecuente transición de la luz.

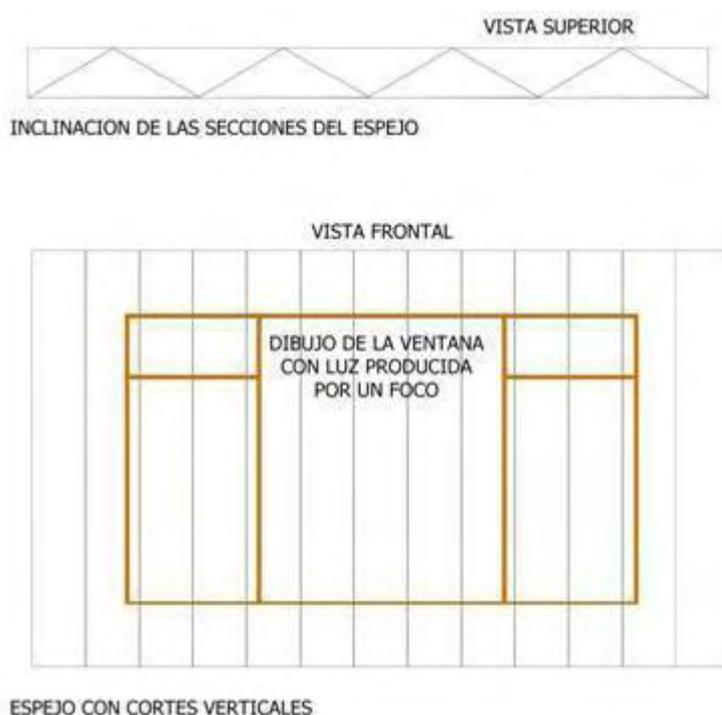
4.4.2 SEGUNDA ACCION

Corte

En el objeto. Ocasionando una ruptura en su interior para recomponer la estructura. La acción es entonces un gesto nuevamente violento por el cual se crea la línea a través del corte. En este momento se nombra el cristal en su cualidad no de transparentar su cuerpo sino en el hecho de rebotar la imagen. Aquí la línea con un sentido inverso de desdibujar la presencia del observador, el cual encuentra la imposibilidad de verse reflejado en el espejo, el corte desdibuja y arrebatata la función habitual del objeto, como un quiebre. La construcción de su totalidad con los segmentos reorganizados con una pequeña variación, muy sutil en la inclinación, pero suficiente para imposibilitar la reflexión normal de la imagen del espectador. La línea es pues posibilidad de recomponer la realidad, la línea es corte, división, con la finalidad de alterar la función del espejo, crear la paradoja de no reflejo personal esto de igual modo buscando orientar la mirada hacia otro horizonte que se recrea desde el interior del espejo.

Aquí entra la segunda parte de la acción que también se relaciona con la línea y el dibujo, tiene que ver con la remoción de la sub-capa donde se refleja la imagen mediante un proceso similar a un esgrafiado, para presentar los bordes de una ventana, con un enfoque protagónico donde se condensa la línea y la luz, sabemos que gracias a la luz es posible la percepción de las formas, de la imagen, en esta propuesta la luz se filtra por estas líneas de espacio proveniente de un foco lumínico el cual se encuentra

oculto tras el espejo, como semejanza ante lo espiritual que también es luz pero que no lo percibimos o se encuentra oculto detrás de la apariencia física. Esta luz que por naturaleza se irradia por el espacio, es eventualmente represada en el interior del espejo y redefinida o encausada por los bordes antes mencionados. De este modo se crea la nueva posibilidad de la imagen que en su condición transparente se vuelve visible no por refracción de la luz sino por llenarse o contener la luz en su propio cuerpo o espacio lineal, un dibujo hecho con luz. Entran en tensión pues las tres situaciones sobre el objeto, la primera del corte que secciona y divide el plano, para en una segunda instancia ocasionar la dispersión de la imagen superficial que no refleja al espectador, mientras la tercera forma aparece inalterable, llena de luz, sencilla y trascendente frente a lo demás.



4.4.3 TERCERA ACCION

Ruptura

La fuerza tal vez más dirigida o controlada en las dos primeras acciones encuentra mayor dinamismo en esta obra pues en si presenta un resultado tangible y notoriamente violento, se presenta como una apertura literal sobre el lienzo donde el corte o rasgadura presenta un plano oculto, la delicadeza abruptamente interrumpida como una flor que se abre traduce una nueva

versión sobre la fragilidad del lienzo donde se plasma la imagen, para proponer el espacio o plano como la misma obra que habla o se sustenta sobre si misma, es nuevamente la piel, la superficie contenida que sufre en este caso una apertura para dejarnos ver hacia dentro para no apreciar la realidad que se construye sobre, sino en la narración presente a la vista y al tacto. Vislumbra pues un escape, una salida del ensimismamiento, como el final de un enclaustramiento. Aquí la luz adquiere un matiz poético en su sentido de libertad pues emerge desde el interior del lienzo como un cauce inagotable. La verticalidad del mismo simboliza crecimiento, dirección desde lo inferior a lo superior, presenta en la parte alta la imagen del equilibrio, un caminar sobre la linealidad del tiempo, equidistante a la acción de su paso.

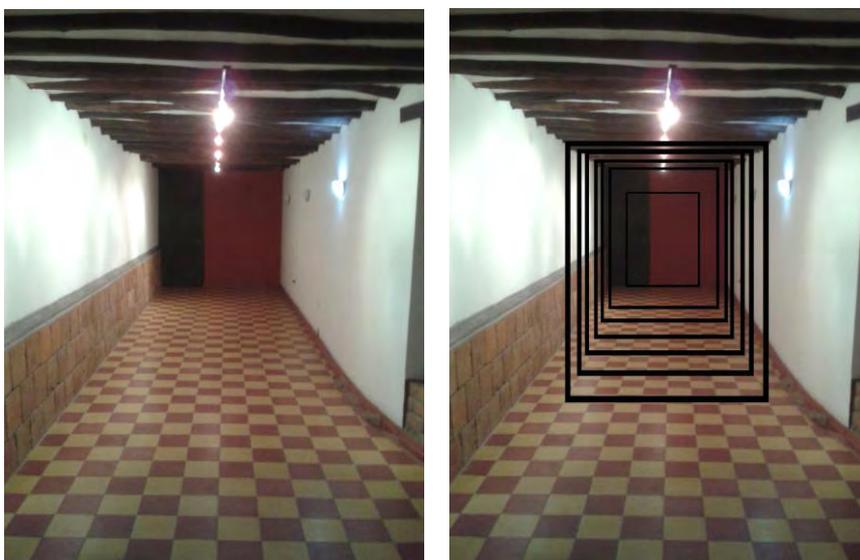


4.4.4 CUARTA ACCION

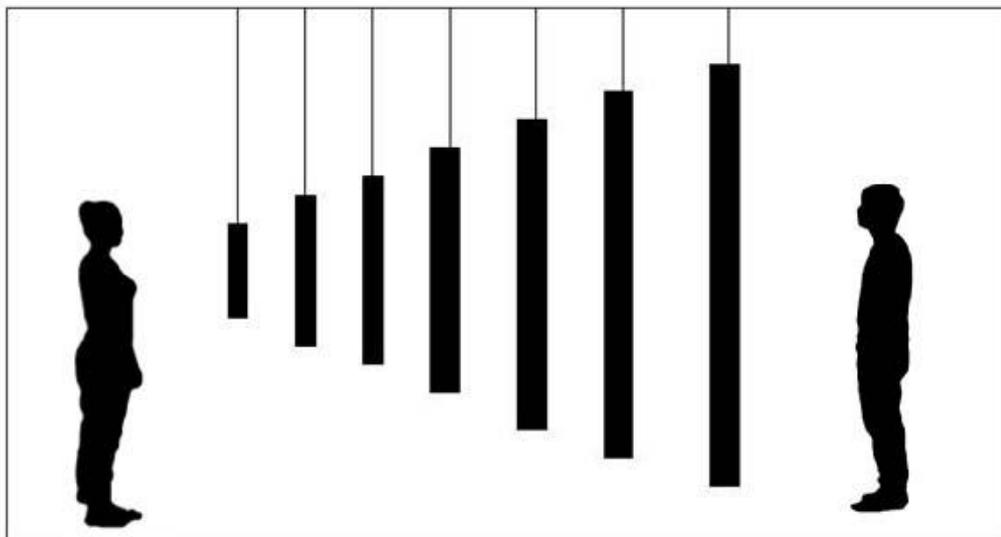
Instalación

La obra como ente vivo esta siempre sujeto a las condiciones cambiantes en el recorrido del tiempo, así pues no se entiende esta última instancia como el término de una propuesta sino que queda siempre suspendida a la aparición de nuevas propuestas que se adhieran y amplíen la lectura de la obra hasta el momento concretada. El espacio expositivo ofrece nuevas posibilidades que aportan con el enriquecimiento de la propuesta plástica, en este caso se aprovecha en él un corredor estrecho para intervenirlo con la instalación de 7

marcos o ventanas, que van decreciendo en su tamaño de manera constante y rítmica asimilando la penetración de la mirada sobre el objeto con un recorrido dibujado desde los límites de cada ventana como entrando en una especie de espiral. El espacio puede ser recorrido por los laterales hasta el lugar más profundo donde la mirada se invierte haciendo que la experiencia ahora se amplíe en un sentido inverso es decir de menos a más, de lo interno hacia lo externo, cristalizándose aquí todos los términos antes expuestos como cualidades objetuales y semejanzas morfológicas, la síntesis de todas las anteriores obras se encuentra aquí, en este espacio. Es una lectura o resumen condensado de los discursos plásticos ya expuestos y que además encuentran un diálogo espontáneo con el espacio, del mismo modo que la vida se sucede muchas veces con la sorpresa de lo inesperado.



**VISTA FRONTAL DE LAS 7 VENTANAS
DIVERGENTE INTERIOR - EXTERIOR**



VISTA LATERAL DE LAS 7 VENTANAS

Especificaciones Técnicas:

Profundidad: 5 mts.

Escala primera y séptima ventana: 100 x 150 cms a 10 x 15 cms

Suspensión: 7 ventanas desde el techo.

Profundidad del espacio: 8 mts.

Alto x Ancho del espacio: 230 cms x 230 cms

4.4.5 QUINTA ACCION

Apropiación

Muchas veces en la ruta de la creación artística encontramos con hechos, elementos y objetos que de una manera aislada encuentran relación precisa con la propuesta, al poseer esos rasgos de sinceridad y significación no necesitan de una alteración en absoluto de su propia naturaleza. Es mas no se relaciona con el hecho de producir, sino más bien con la acción de hacer ciertas operaciones en torno al objeto. De este modo se imprimen algunos textos y apartes literarios importantes extraídos de investigación en pequeñas ventas contenidas frente al espacio, como una respuesta frente a la inquietud ocasionada. En el presente desarrollo y contando con el espacio expositivo adecuado para tal fin me apropio de la única ventana que habita en el lugar. La apropiación surge por la lectura contundente en las apreciaciones teóricas de esta propuesta y que de una manera natural y

espontánea encuentra diálogo y resonancia con la presencia de este elemento, del cual se extraen las siguientes cualidades para su apropiación:

- Singularidad. Es una ventana que a diferencia de cualquier otra, ofrece una sola lectura, hacia dentro.
 - Esencial. La vista que ofrece es la de columnas antiguas, que soportan el peso, son la base arquitectónica primordial, y como lo intangible y esencial del espíritu, permanecen ocultos a la vista
 - Identidad - Paisaje. La cual esta subrayada en el material predominante. La tierra como un material dúctil con la fuerza para sustentar la vida, desplazada al cuerpo de las columnas como fuerza para sustentar la arquitectura.
 - Inaprensible. Ante lo espiritual que los sentidos no nos permiten conocer, como un símil ante la imposibilidad de habitar este espacio, es una ventana cerrada.
-
- Memoria
 - Tiempo
 - Espacio
 - Luz
 - Sombra
 - Contenedor

Estas últimas como nociones humanas en un lugar inalterable, que solo puede ser accedido por la mirada, como una lectura análoga del ser.



Disposición de pequeñas ventanas que contienen textos cortos sobre acetato transparente a manera de poesía y reflexión en torno a la ventana.

5. CONCLUSIONES

Dentro de la realidad se destacan las dimensiones de lo doméstico y lo cotidiano como pretextos para avanzar hacia nuevos imaginarios en el campo visual.

La exploración de los objetos cotidianos nos posibilita la creación de nuevas realidades donde se describe con imágenes los rasgos de la cultura popular en un ámbito urbano.

A través de las prácticas artísticas, como lo es la pintura, el dibujo y la fotografía es posible sacar el objeto de su contexto habitual para que habitando un nuevo espacio tenga la capacidad de generar nuevas lecturas y nuevas reflexiones en torno a su significado.

El lenguaje del objeto cultural fuera del uso que socialmente se la ha dado posee una capacidad o fuerza potencial estética y lingüística de la cual se puede valer para la abstracción de nuevas realidades en el arte.

LISTA DE REFERENCIA:

- Match, R (2003) Magritte: La Imposible Realidad: Traducción de Valeria Martija Publicado originalmente en el The New York Book Review. La Compañía de los Libros, No. 12, Año 2 Noviembre – Diciembre 2003, pp. 24.
- Juan Eduardo Cirlot, El Mundo del Objeto a la luz del Surrealismo, España, Editorial Anthropos, 1986.
- Charles Baudelaire, «Las ventanas», en El spleen de París (traducción y prólogo de José Francés), Madrid, Ediciones Júcar, 1991, p. 118.
- Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de Símbolos, España, Editorial Anthropos, 1986.
- Jacques Lacan, Lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real, París, Société Française de Psychanalyse, 1953.
- Carlos José Olaizola Rengifo, Transparencia, Venezuela, Universidad Simón Bolívar, 2009
- Luis Carlos López, El sujeto cultural y la estética urbana.
- Claudia Mónica Londoño Villada, Arte público y ciudad, Colombia, Universidad Tecnológica de Pereira, 2010
- Claudio Lobeto ACCIONES Y REPRESENTACIONES EN LOS ESPACIOS URBANOS, Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), 2011.
- Paranoid Pictures, Exit Through The Gift Shop, A Banksy Film, EEUU, 2010.

- Álvarez Lopera, José: Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1992.
- Green, Christopher: The Thyssen-Bornemisza Collection. The European Avant-gardes. Art in France and western Europe 1904-1945. Londres, Philip Wilson, 1995.
- Navarro de Zuñiga, Javier: Granell y el teatro. Santiago de Compostela, Fundación
- Navarro de Zuñiga, Javier: Mirando a través. La perspectiva en las artes. Barcelona, Serbal, 2000.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin: Surrealismo. Colonia, Taschen, 2004.
- Paquet, Marcel: Magritte. Colonia, Taschen, 2000.
- Gaité, Martín, Carmen: De su ventana a la mía, New York, 1982
http://www.realidadyfiction.es/revista_diotima/martin_gaite/ventana.htm
- Iñaki Torre Fica, 2001: “La Mujer Ventanera” en la Poesía de Carmen Gaité. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/ventana.html>
- Sylvester, David: René Magritte: catalogue raisonné. Londres, Mercatorfonds, Amberes, Philip Wilson Publishers, 1997.