

Índice

1. Introducción.
2. El origen de la pintura.
 - 2.1. La Sombra.
 - 2.2. La Mimesis.
3. La Identidad.
4. Retórica visual. La Sinécdoque.
5. La Memoria.
 - 5.1. La Huella.
 - 5.2. La imagen para evocar la realidad.
6. Christian Boltanski, Eulalia Valldosera, André Kertesz...
7. Proceso creativo.
 - 7.1. Técnicas.
8. Conclusiones.
9. Documentación.

* Todas las fotografías en cuyos créditos no incluye el nombre del autor pertenecen al proyecto personal.

1. Introducción.

El tema que abordo en este proyecto final de Master y en las obras que presento habla de la memoria, de la identidad, de la ausencia y también de la presencia, habla de los recuerdos, de las sensaciones y de la percepción, de rastros que dejan las personas que remiten a tiempos pasados, a momentos embalsamados en la imagen.

El título de este trabajo bien podría haber sido *la sombra como huella*, pues esta y el registro que hago de ella, al igual que de una huella dactilar, es el medio del que me sirvo para tratar estos puntos a los que me refiero, al tiempo que los utilizo para hablar de la misma sombra. Debido a la extensión que debe tener este proyecto es imposible entrar en profundidad en estos temas y más aun abordar todas las cuestiones que surjan de los mismos, pero es necesario enfatizar el estudio en alguno de ellos en concreto para que sea posible entender mi punto de vista y la propuesta de trabajo que planteo.

Según algunas creencias, las sombras son las almas desviadas de gente que ha perdido la vida trágicamente o que no fueron aceptadas en el cielo ni en el infierno. Sin embargo otras creencias dicen que las sombras no hacen más que reflejar el yang de la persona y en ocasiones si la persona no es pura reflejan su yin (la parte de la persona que permanece oprimida, su otra esencia); son la otra parte de nuestro yo, ya que las sombras no siempre significa maldad así como la luz no siempre debe significar bondad. Estas creencias y muchas otras son parte de nuestro legado cultural, de nuestra percepción natural y de la necesidad de tomar una postura frente a las cosas que no acabamos de entender.

En este trabajo planteo ver la sombra como una huella que se puede retener por medio de la pintura y la fotografía creando un vinculo con el pasado, con la memoria que se hace presente como una nueva forma que nos hace revivir una experiencia vital. Una persona que está latente en el espacio de penumbra que alberga la sombra.

Huellas que nos transportan, que hacen presente lo que fue, alteraciones que provocamos con nuestro paso. Un espacio delimitado por nuestro propio contorno que es más que la silueta que se proyecta.

Una serie de retratos que hacen un registro de la identidad, teniendo la sombra como parte fundamental, hasta el punto de excluir la figura. Esto supone un reto, ya que prescindir de los elementos comunes del retrato, tales como el gesto, la forma o el parecido juega a priori en contra de lo básico del retrato; plasmar la identidad.

Me propongo por lo tanto demostrar que nuestro sentido de la percepción no necesita de los detalles para identificar a la persona, sino que la sombra puede reunir los datos necesarios para ello. Hacer un ejercicio de almacenamiento de recuerdos por medio de la sombra y de esta forma convertir a este elemento en el eje de una línea de trabajo que enlazará la memoria con la identidad, con la figura humana y su representación y a su vez con nuevas formas de expresión artística.



Huella, 2007.
39 x 29.7 cm.
Litografía.

2. El origen de la pintura.

Pese a que nunca se haya averiguado con certeza cual fue el origen de la pintura como arte con entidad propia y aunque los egipcios y los griegos ya se atribuyeran este merito, es indudable el papel que ha tenido la sombra y su observación, como elemento fundamental para la concepción de la representación bidimensional del cuerpo humano. Ya hace veinte mil años, según datos arqueológicos, aparecieron las primeras imágenes bidimensionales en las paredes de las cavernas de Europa occidental, las imágenes tridimensionales se podrían remontar a hace trescientos mil años, cuando el hombre primitivo aprovechó las irregularidades de las rocas para recrear los volúmenes de los animales. Plasmaron, también, partes de cuerpo humano, sobre todo manos, y seres de gran tamaño siempre de perfil. Para realizar estas imágenes en negativo apoyaron el modelo, como por ejemplo la mano, sobre la pared y a modo de plantilla dibujaron su silueta o sombrearon el contorno.

1. Pintura rupestre.
Cuevas de Altamira.
Paleolítico.



Con estas imágenes consiguieron dejarnos el testimonio de su paso, derrotar al tiempo y el olvido con las siluetas de aquellas manos. Al igual que las huellas en la arena, estas nos hablan de un momento concreto, de una persona que esta ausente, de lo pasado, que somos capaces de recrear gracias a estas huellas.

Tanto en las pinturas egipcias como en las pinturas rupestres se puede apreciar la apropiación de la sombra como referente de lo real. Por

ello vemos en estas pinturas con el rostro y el cuerpo de perfil para poder captar mejor las particularidades de la figura, pero carentes de profundidad. Plasmado todo en un único plano como sería la proyección de una sombra.

2. El alma y la sombra sacando al día de la tumba, papiro de Neferoubenef, 1400 a. C., Museo del Louvre, Paris.



Sobre la importancia de la sombra en la pintura, o la sombra como entidad autónoma, o la relación de esta con la identidad no hay mucha documentación debido, supongo, a que la tradición occidental nos ha transmitido un concepto negativo de la sombra. No olvidemos que ha sido occidente quien ha escrito la historia, por lo menos la que aparece en los libros de texto, la oficial, y por lo tanto esto como otras ideas o acontecimientos se han manipulado a beneficio político y/o religioso. La pintura fue utilizada durante siglos con una función fundamentalmente religiosa y si tenemos en cuenta que el uso de instrumentos ópticos estuvo penado por la inquisición es comprensible que se haya pasado por alto de todos estos avances y conceptos. Pero es innegable el uso de la sombra como mecanismo de reproducción más allá de los contenidos simbólicos, como ya demostró David Hockney en su libro *Conocimiento secreto*¹, donde muestra como desde principios del renacimiento la

¹ HOCKNEY, David, *Conocimiento secreto*. Destino, Barcelona, 2001.

pintura se ha servido de instrumentos para la proyección de la imagen, y al igual que D. Hockney encontró pruebas para realizar su tesis es posible que en el renacimiento los pintores miraran atrás o siguieran una antigua tradición para poder progresar en su lucha por plasmar la realidad de la forma mas fiel posible.

Es por esto que mi punto de partida en este trabajo no esta en estas técnicas de representación si no en una antigua leyenda que recoge Victor I. Stoichita en *Breve historia de la sombra*². Referida por Plinio el Viejo, y que con los años se ha convertido en el mito de origen de la pintura, esta narra la historia de una legendaria muchacha de Corinto que, para conservar viva en la memoria la imagen de su enamorado que parte a la guerra, traza la silueta que proyecta su sombra en un muro con ayuda de una lámpara. Y más tarde el padre de la joven, alfarero de profesión, al ver la gran similitud del dibujo trazado con el joven decide rellenarlo de arcilla creando una escultura de este.

Stoichita incluso presupone que antes de la intervención del alfarero, el joven muere en la guerra y por lo tanto la representación tridimensional de la figura corresponde a una intención que va más allá de lo decorativo, desempeña una función de sustituto de la persona desaparecida. Un cuerpo que sirve de recipiente para la sombra, para el alma del difunto. Este sustituto de arcilla se acaba convirtiendo en un objeto de culto en el templo de Corinto.

No olvidemos que la intención de la joven es la de retener junto a ella la esencia de la persona que probablemente perderá. Por lo tanto sirviéndose de la sombra y su trascripción consigue su propósito, captar de la forma que lo haría una fotografía, la huella de un momento concreto dando la posibilidad al espectador a recrear mentalmente la situación.

² STOICHITA, Victor I., *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999.

3. Eduard
Daege, *La
invención de
la pintura*,
1832, óleo
sobre lienzo,
72 x 48 cm.,
colección
privada.



La asociación entre la imagen y la muerte se refleja en los mitos del origen de la pintura, y en particular del retrato. La imagen queda como testimonio de la desaparición del modelo. Pedro Azara³ dice: *... si fuéramos eternos, no necesitaríamos retratos.*

La sombra está ligada a nuestro cuerpo, incluso podríamos decir que es parte de él, puesto que atestigua nuestra presencia, es una representación y explicación de nosotros, lo que encerramos. En nuestra silueta tratamos de contener nuestra esencia, lo que somos, lo único de nosotros mismos que va más allá de nuestra identidad, quizás nuestra alma. O tal vez solo sea una proyección a la que nos enfrentamos sin saber que decir e intentamos explicar y atribuirle dones por no conocer la verdad, por inquietarnos su presencia.

³ AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente.* Gustavo Gili, Barcelona, 2002

2.1. La Sombra.

La sombra es un espacio de oscuridad que produce un objeto opaco al interponerse en el haz de luz, que va desde este hasta el plano donde se proyecta la silueta del objeto. Esta definición se queda corta para explicar los muchos significados que atribuimos a las sensaciones que experimentamos ante la sombra.

La creencia popular toma a la sombra como el alma de los difuntos que quedan atrapadas en el mundo, como entes con autonomía propia.

Un ejemplo de esto lo tenemos en la literatura, en obras como la famosa novela de William Shakespeare *“Hamlet”*, donde la sombra de su padre se le aparece para denunciar la traición y su asesinato, como un eco del pasado que permanece en el tiempo sujeto al difunto. O la obra de Adelbert Von Chamizo, *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* donde Peter Schlemihl vende su sombra al demonio a cambio de una bolsa mágica de la que siempre sacaría dinero. Puesto que todo el mundo le mira con desconfianza y espanto Schlemihl trata de recuperarla, entonces el hombre de gris le propone el siguiente trato; devolvérsela a cambio de su alma cuando muera, lo que es un reflejo del valor que se le otorga a la sombra en la obra. En todas estas historias la sombra funciona igual que el alma, como un sustituto de esta.

4. George Cruikshank,
el hombre gris se
apropia de la sombra
de Peter Schlemihl,
grabado, 1827.



Debemos ver la sombra no solo como un producto de la luz arrojada sobre nosotros sino como una parte de nuestro cuerpo, una prolongación. Ya que siempre esta mientras estamos a la luz y cuando esta no está los que desaparecemos somos nosotros, no la sombra que se pierde en la gran oscuridad. En ciertas tribus del África occidental evitan atravesar un espacio abierto al mediodía por temor a “perder su sombra”, es decir, a verse sin ella. No obstante no experimentan el mismo temor cuando la oscuridad de la noche hace invisibles las sombras, ya que para ellos “de noche todas las sombras reposan en la sombra del gran dios y toman nuevo poder”. Tras la “recarga” nocturna, vuelven a aparecer fuertes y grandes por la mañana: es decir, que la luz del día se come la sombra en lugar de crearla. Ese yo, laminar, de la persona se identifica con su alma o potencia vital.

Pisar la sombra de una persona constituye una ofensa grave y se puede dar muerte a un hombre atravesando su sombra con un cuchillo. En los funerales hay que tener cuidado de no pillar la sombra de un vivo con la tapa del ataúd y enterrarla así con el cadáver. Todas estas creencias del folclore no debemos despreciarlas como supersticiosas: hay que aceptarlas como indicaciones de lo que el ojo humano percibe espontáneamente.

La sombra muestra la apariencia siniestra del yo oscuro, como Carl Gustav Jung dice: *la parte inferior y menos laudable de la persona*.⁴

Con la intención de realizar una serie de trabajos que muestren representaciones de la sombra como retrato, como huella del individuo, he elegido la pintura como medio de expresión para plasmar el rastro de la memoria que hay implícita en la sombra y de la que hablo en este trabajo. Pero al tratarse al fin y al cabo de captar en mayor o menor medida, fielmente, una huella real producida por el juego de luz y sombra y siendo este el principio de la fotografía, es imposible mantenerse al margen de este medio puesto que tienen elementos comunes con los

⁴ ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1998. (Pág. 350)

primeros mecanismos de reproducción, como la cámara oscura, utilizados por la pintura. Además de utilizar estos recursos como apoyo para la creación de las obras que presento, me he servido de ella para la realización de obras con otras técnicas de representación como la transferencia y la propia fotografía.

2.2. La mimesis.

Para explicar el concepto de mimesis en la pintura de sombras he de hacer referencia a otras ideas como por ejemplo el valor que se ha dado a la sombra, más allá del mimético, de signo con conexión física. La razón que ha llevado a afirmar que la sombra, más que ser una representación icónica del sujeto, encierra los rasgos fundamentales de la persona, únicos más allá de lo físico.

Es un vocablo latino que a su vez deriva del griego *mimeistkai* que se traduce como "imitación"; muy distinto de "representación" donde la principal diferencia se encuentra en la naturaleza de su mecánica. La mimesis es un sinónimo adecuado para *analogía*, en general se habla de mimesis cuando existe un parecido más exacto con su original.

La sombra cumple esta función pudiéndose considerar como una huella dactilar, única del cuerpo que la proyecta, siempre y cuando tengamos en cuenta que dos cuerpos bajo la misma luz no proyectan la misma sombra y que esta sea la premisa de la que partamos. Por lo tanto está relacionada directamente con la identidad. Como ya señaló Bernini y cuya opinión recoge Chantelou en su *Diario*⁵:

Por la noche, si se coloca una vela detrás de alguien de modo que su sombra de en la pared, se reconocerá a la persona en esa sombra, pudiéndose decir con razón que no hay nadie que

⁵ CHANTELOU, P., *Journal du Voyage du Cavalier Bernini en France*, París, 1930. (Pág. 124)

tenga la cabeza sobre los hombros de la misma manera que otro, y así todo lo demás; que la primera cosa que debe mirar para la semejanza quien hace un retrato es lo general de la persona, antes que lo particular.

La sombra es una muestra de nuestro yo, que nos define en esencia y que al mismo tiempo es otro. En la cultura occidental se la ha dotado de una carga negativa a este doble que nos representa. Supongo que es debido a la influencia que ejerció las creencias cristiano-religiosas en la cultura pagana. La sombra remite a lo incierto de los orígenes, donde el recuerdo, lo real se desvanece en las sombras del tiempo. Sin embargo para el nuevo pensamiento que aparece en el Renacimiento y que cambió occidente, la pintura de sombra pasa a ser un medio de simbolización y figuración. Se representa según los principios de la representación en perspectiva, se utiliza como medio para la creación de volúmenes, para simbolizar una presencia real... y aunque también puede desempeñar en su representación lo negativo, es partir de este momento cuando se vuelve a tomar la idea de la que partía en sus comienzos, en las leyendas, la de un doble, un sustituto de lo real pero esta vez la carga negativa recae en la forma de percibir esta representación, en la incertidumbre que crea el ver representado a un ser sin expresión, inanimado, como un ser viviente. Esto provoca que veamos algo siniestro o por lo menos inquietante en la representación-sombra.

3. La identidad.

Una sombra es una representación detallada, concreta y particular de la persona a la que pertenece. Esta representación explica al espectador la identidad y el comportamiento de la persona en un momento concreto. Esto es posible gracias a la memoria, que nos distingue de otro, puesto que en ella se encuentra el conjunto de valores concretos que nos caracterizan y que cobran forma a partir de una representación (sombra), que mediante una reacción sinestésica produce la asociación y con ella el reconocimiento.

La identidad se proyecta con la sombra como un reflejo de nosotros mismos en otro ser y que a la vez es parte de nosotros. Puesto que dos cuerpos bajo la misma luz no proyectan la misma sombra podemos decir que esta actúa como una huella dactilar, como un retrato no solo de nuestro físico sino también de nuestra alma, de nuestro “aire” que nos envuelve y nos hace reconocibles.

Rudolf Arnheim en *Arte y percepción visual*⁶, dice de la percepción visual: *...un rostro humano, lo mismo que el cuerpo entero es apprehendido como un esquema global de componentes esenciales, dentro del cual se pueden encajar más detalles.*

El esquema global de una persona que se encuentra implícito en su proyección sombra, encierra los datos necesarios, los que tenemos almacenados en la memoria, para distinguir a esta. Al igual que nos pasaría al ver a alguien conocido en la penumbra o a contraluz, ya sea por su pose, por su forma de andar o por la relación de las formas que son para nosotros únicas de esta persona. Lo que hace que la percepción objetiva cree un vínculo con la con la percepción sensitiva hasta tal punto que podemos reconstruir los datos necesarios para completar la imagen e incluso descubrir su estado anímico. Esto no quiere decir que nuestra percepción visual no tenga en cuenta los detalles, sino que estos son una

⁶ ARNHEIM, Rudolf, op. cit. (Pág. 59).

información especificativa de una imagen, pero no explicativa. Como ejemplo de esto pondré la situación de encontrarnos con alguien conocido que no vemos desde hace mucho tiempo, es posible que lo veamos diferente aunque no irreconocible. No sabremos acertar que ha cambiado dentro del esquema global al que nos referimos, ya sea que haya engordado o el corte de pelo, lo importante es que inconscientemente recreamos y modificamos el esquema que tenemos de esa persona para reconocerlo.

Con la observación de la sombra pasa igual, hacemos una reconstrucción de la persona a partir de su proyección, recreamos una figura, un volumen desde una representación bidimensional que para nosotros encierra una serie de datos que no sólo se refieren a lo físico sino también a lo afectivo.

Gombrich dice a raíz de la importancia de los vestigios de la memoria en el reconocimiento visual que:

*Cuanta mayor importancia biológica tenga para nosotros un objeto, mas sintonizados estaremos a reconocerlo, y más tolerantes serán nuestros criterios de correspondencia formal.*⁷

Así debemos tener en cuenta que para reconocer al sujeto representado por la sombra es importante que tengamos retenidos en la memoria sus rasgos. El esquema esencial que hace que reconozcamos a alguien en la penumbra o a otro por su pose o forma de andar. Es la totalidad que recoge las poses, los gestos concretos de una persona lo que hace que para el espectador sea reconocible.

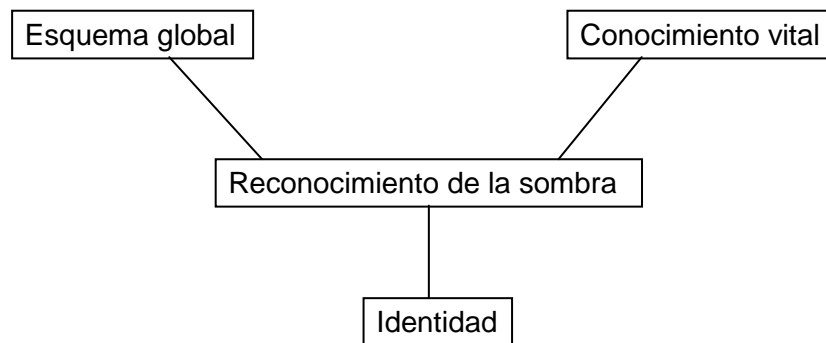
Lo que me lleva a plantear el siguiente esquema, que aunque sencillo y evidente resume de la forma más concreta posible el procedimiento en el que me baso para afirmar que hay una transferencia de identidad a la proyección sombra y que esta es reconocible por el espectador más allá de los significados simbólicos que otorgamos a dicha representación. La sombra viene a encerrar la idea de una mimesis

⁷ ARNHEIM, Rudolf, op. cit. (Pág. 66 y 67).

perfecta por contener el esquema global de la persona, por las sensaciones que despierta en el espectador y por que la tradición o la inconsciente mirada de las personas le han atribuido la capacidad de estar ligado al alma.

Estructura y Esencia

- La percepción visual.
Rudolf Arnheim
- Importancia de la memoria en el reconocimiento visual.
Ernst H. Gombrich



Victor I. Stoichita propone otra visión sobre la apreciación de la sombra en el cuadro por parte del espectador, dice en su libro *Breve historia de la sombra*:

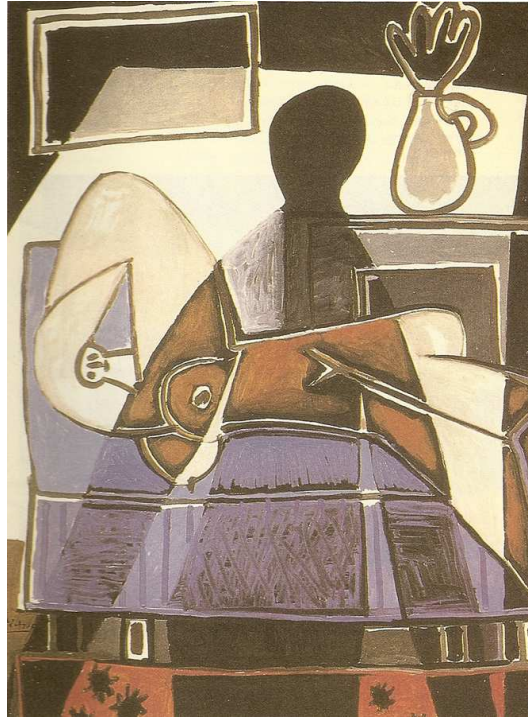
Sobre el cuadro a punto de nacer, la sombra de la mano es sólo una presencia pasajera. Una invitación a espectador a imaginar la huella del autor inscrita directamente en el acto de la creación, como un signo evanescente que esta flotando precisamente como la presencia pasajera de una sombra.⁸

Para el la sombra proyectada en el cuadro por el espectador es la que falta para completar la imagen, como el dice la que le da “brillo”, y esta hace a su vez de sustituta de la del creador pudiendo, de esta forma, hacer posible que la sombra del receptor reemplace a la del artista en el momento de la creación, pues es esta la primera sombra del cuadro.

⁸ STOICHITA, Victor I., op. cit. (Pág. 95).

Sería así un vínculo entre artista y espectador, un diálogo. Nuestra sombra se apropia de la identidad del autor.

5. Pablo Picasso.
La sombra sobre la mujer, 1953.
Óleo sobre lienzo,
130,8 x 97,8 cm.
Art Gallery of
Notario, Toronto.



6. André Kertész.
León y sombra,
1949.

4. Retórica visual. La sinécdoque.

La Sinécdoque es una forma específica de Metonimia en la que se muestra una parte del objeto, persona... para aludir a la totalidad, nos muestran un pedazo de un algo que sobre entendemos.

En el género del retrato, el rostro se toma, por norma general, para aludir a la totalidad del sujeto, esto constituye una sinécdoque tan institucionalizada en nuestra cultura que apenas podemos advertir sorpresa o desvío retórico alguno. Pero este recupera su fuerza retórica cuando elude la elección del rostro eligiendo otra parte significativa del individuo para referirse a él (antonomásicas). Como hacen Mike y Doug Starn con el retrato que realizan del fotógrafo Mark Morrisroe, donde escogen como elemento significativo, su sombra, para hacer referencia a su identidad, consiguiendo un desvío del retrato convencional.

7. Mike y Doug Starn,
Mark Morrisroe.1985-
1986



Esto implica en cuanto a la retórica de la imagen un desvío llamado sinécdoque antonomásica en el que se representa la sombra arrojada por el todo del cuerpo. Y no una elipsis, como se suele confundir puesto que al suprimir el cuerpo la sombra no nos habla de que falta la persona que la proyecta sino que está y no lo vemos. Ocurre entonces que al darle protagonismo a nuestro doble y desaparecer de escena, la sombra en su ejercicio mimético se revela a que se la compare con el referente,

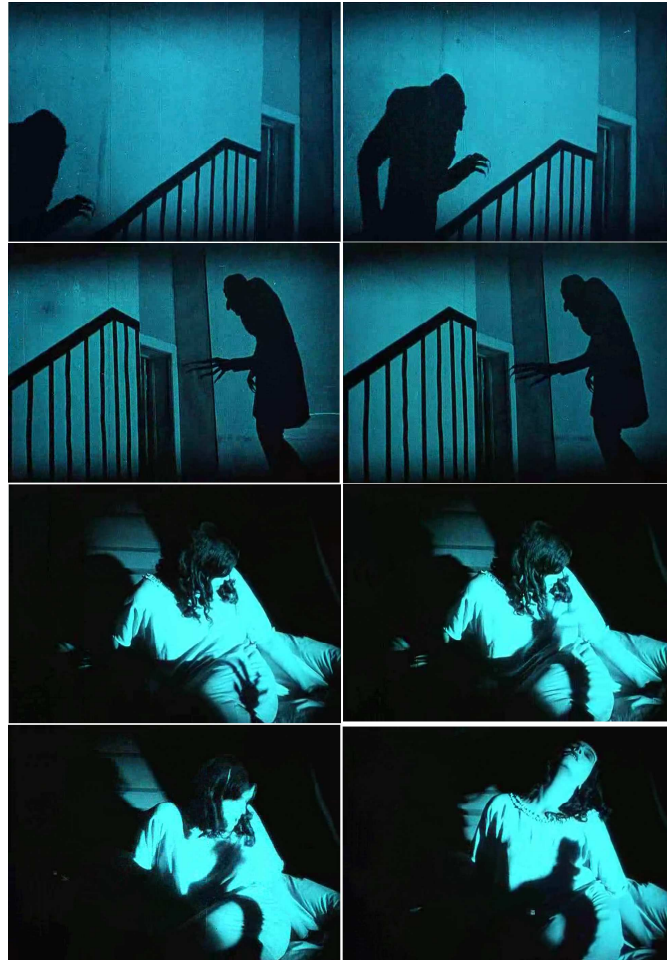
convirtiéndose en algo equivalente al original, pero creando la incertidumbre de estar frente a lo desconocido, lo insondable.

Como en el retrato, la fotografía y la pintura figurativa son también, en cierta forma, una sinécdoque puesto que es una parte seleccionada de la realidad que muestra está por el todo al que se refiere.

El cine que en sus inicios produjo extrañeza por los primeros planos en los que aparecían cabezas cortadas, es por su parte el mejor ejemplo para hablar de la sinécdoque. En el hay una sucesión de sinécdoques, cada fotograma es una sinécdoque de una secuencia o toma, esta a su vez una sinécdoque de la totalidad de la película y esta de toda la historia de los personajes que no llega a abarcar la película.

El mejor ejemplo que podemos destacar de esto es la película *Nosferatu* de Friedrich Murnau, en ella cada encuadre, cada fotograma se concibe de forma que por analogía remite a toda la película. Además en *Nosferatu* se da un paso más en la representación de la parte por el todo cuando presenta la secuencia en la que el vampiro sube las escaleras y solo vemos su sombra proyectada en la pared. Esto nos hace plantearnos si es la sombra o el mismo el que realiza la acción. Pero teniendo en cuenta que la tradición no dice con los vampiros no tienen sombra, llegamos a la conclusión de que la sombra es *Nosferatu*, no obstante el director lo aclara en la siguiente toma donde la sombra proyectada sobre la muchacha llega hasta su corazón estrujándolo y causándole la muerte. Y por último él muere al amanecer, con las primeras luces el cuerpo de *Nosferatu* desaparece. Aquí vemos como la sombra no solo se apropia de la identidad del personaje sino que Friedrich Murnau hace de ella el personaje en sí.

8 . Friedrich
Murnau.
Secuencia de la
película
Nosferatu, 1921-
1922.



Es innegable que en la contemplación de la sombra se produce un fenómeno de evocación que actúa a través de nuestra percepción visual y que nos lleva a otra figura retórica imposible de desvincular de la imagen sombra, la sinestesia. La evocación de la persona representada nos lleva a experimentar sensaciones pertenecientes a un sentido por medio de otro. La contemplación de la sombra o cualquier otra estampación corporal evoca en nosotros una sensación táctil, si atendemos a lo que dice Corrado Maltese⁹ en su libro *Semiología del mensaje objetual*, 1972:

el recorrido de una punta sobre nuestra piel traza una línea imaginaria en nuestra mente, y el recorrido de una punta arañando una superficie traza un rasguño imaginario en la piel.

⁹ MALTESE, Corrado, *Semiología del mensaje objetual*, Alberto Corazón, Madrid, 1975. (Pág. 98)

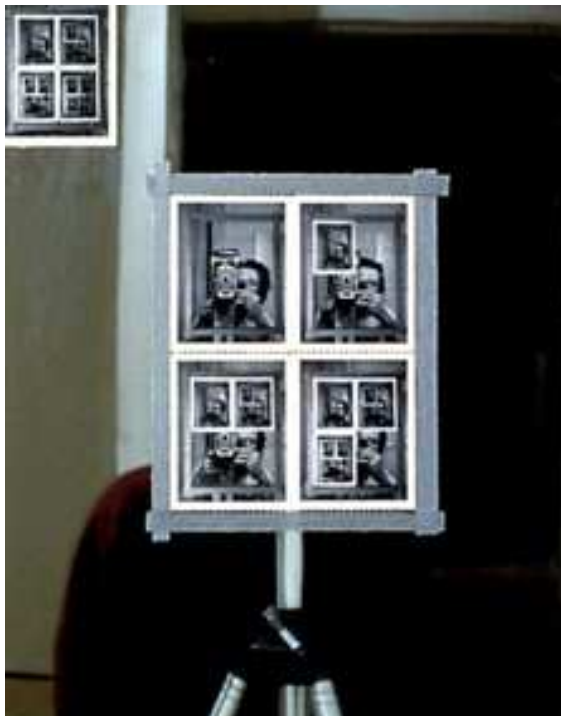
5. La memoria.

Al igual que pasa en la obra de Michael Snow, *Autorization*, 1969, donde la posición del autor es sustituida por el espectador con una correlatividad en la situación y una evocación implícita en la obra del momento pasado, de una acción concreta, donde recoge todo el proceso de fotografiado de la escena como si se tratara de una secuencia. En obras como *La sombra sobre la mujer*. 1953, de Pablo Picasso o *León y sombra*. 1949 (Pág. 15), de André Kertész, donde la sombra que se proyecta sobre el cuadro, que procede de un cuerpo fuera de campo, es inevitablemente asimilada por el espectador como propia. Y por lo tanto, al referirse a un momento concreto del pasado en el que este espacio era ocupado por el propio artista en el momento de elaboración de la obra, hay una sustitución del artista por el espectador.

Un acercamiento del momento de la creación al de la contemplación. Donde el cuadro es el vínculo, el medio para evocar en primera persona una situación lejana en el tiempo e incluso ajena a nosotros mismos. La sombra tiene el poder de hacer incluirte en el cuadro, puesto que ocupa el lugar que debería de ocupar pero al contemplarla, al infiltrarte en la escena, sigue estando presente la sensación de voyeur, de intruso, viendo lo que el artista vería, ocupando su sitio y no estar ahí. Nos apropiamos de un recuerdo que no es nuestro, interiorizamos una vivencia por medio de la huella que ha dejado el artista en la obra y que esta no es otra que su sombra, nuestra sombra.

Pese a que esta idea ya la he citado antes en relación a la identidad, tiene también relación con la memoria por el vínculo que se crea con la imagen, con el recuerdo que encierra como si nos hiciera partícipe de un secreto, como si pudiésemos ver a través de un agujero, de sus ojos y trasportarnos en el tiempo. Se crea un puente al pasado a través de la representación sombra que indudablemente nos habla de su memoria.

9. Michael Snow,
Autorization, 1969.
Galería Nacional de
Canadá, Ottawa.



5.1. La huella.

La sombra es una huella en cuanto es una transcripción sintética del cuerpo del que procede, recogiendo fielmente el esquema o conjunto de valores que lo identifican. Sólo que esta huella es una proyección bidimensional producida por la ausencia de luz en el espacio que delimita el cuerpo y no directa como sería la de una huella en la arena en la que el pie ha entrado en contacto con la superficie sobre la que haciendo presión deja una impronta del cuerpo. Johann C. Lavater¹⁰ define la imagen-sombra de la siguiente forma:

La sombra de un hombre o de su rostro es la imagen más débil y más vacía que se pueda dar de una persona, pero si la fuente de luz se coloca a una distancia adecuada y el rostro se proyecta en una superficie completamente plana situada correctamente en paralelo, esta sombra será también la imagen

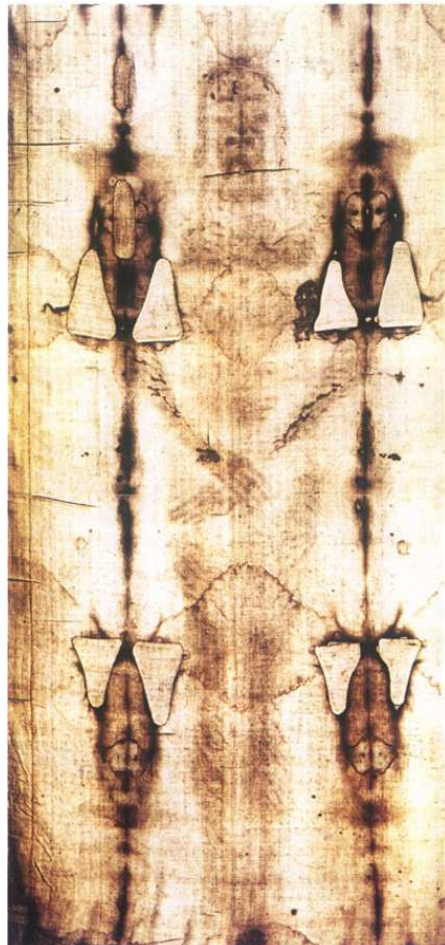
¹⁰ STOICHITA, Victor I. op. cit. (Pág. 162-163).

más verídica y más fiel que exista. Es la más débil de las imágenes, pues no representa nada positivo, es tan sólo el negativo, el simple contorno de un semirrostro. Pero al mismo tiempo es la más fiel de las imágenes pues constituye una huella directa de la naturaleza, huella que ni siquiera el más hábil de los dibujantes alcanzaría a trazar jamás a mano alzada del natural.

Pues ¿Qué es menos: la imagen de individuo de carne y hueso o su simple silueta? Y sin embargo ¿Cuánto no llega a decir? ¡Es poco oro, pero del más puro!

Un ejemplo de esto es la Sabana Santa de Turín que nos muestra un testimonio de una persona por el contacto directo con la tela, obteniendo como resultado una sombra-huella equiparable para los creyentes a una huella dactilar.

10. Sabana Santa de Turín. Catedral de San Juan Bautista.



Lo que queda impreso en esta es más que el rastro orgánico incrustado en las fibras. Es la prueba de la existencia de alguien, su sombra, una parte directa de él, que nos hace más cercana su presencia, casi una prueba física. Como señaló Susan Sontag¹¹ en referencia al aspecto indéxico de la fotografía, las sombras comparte también, este valor de “reliquia”.

La cualidad de “reliquia” radica en la conexión física con el objeto/persona haciendo de esta forma que quede confirmada su existencia. Las reliquias aseguran la existencia de Jesucristo para la fe cristiana, que se ve así reforzada en su creencia. Con la sombra experimentamos una sensación parecida. Nos demuestra la existencia de un cuerpo que no vemos, nuestra lógica lo concibe así. Y si esta sombra pertenece a alguien conocido, nos aclara aparte su identidad.

Pero a diferencia de las huellas por estampación la sombra se provoca por irradiación habiendo una distancia entre el cuerpo que se interpone en la fuente de irradiación y el plano donde se proyecta su silueta. Sobre el aspecto de huella que desempeña la sombra, Ignacio Pérez-Jofre, aclara este concepto de la siguiente forma:

La imagen que se ha producido por contacto mantiene una relación de presencia con el objeto; pero esa relación se percibe precisamente a través de la ausencia, de la sustitución mental del referente por el signo. Por otro lado, el parecido de la sombra fijada con el objeto que la ha proyectado es lo que permite al espectador reconocer el carácter de huella que la imagen posee; el aspecto indéxico del signo visual necesita del icono para poder comunicar su mensaje, es decir, para existir, igual que el icono necesita una relación indéxica para ser producido.¹²

¹¹ PÉREZ-JOFRE Santesmases, Ignacio, *Huellas y sombras*, Do Castro, ACoruña. 2001. (Pág. 25).

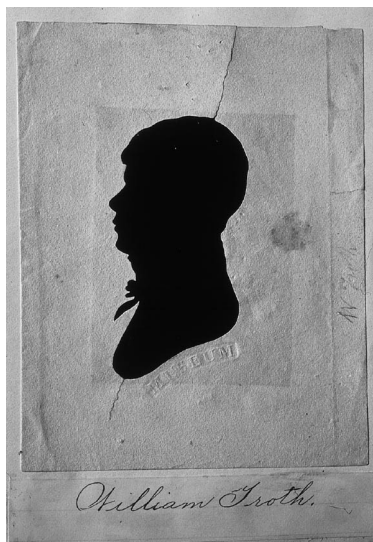
¹² PÉREZ-JOFRE Santesmases, op.cit. (Pág. 118).

5.2. La imagen para evocar la realidad.

Este apartado necesariamente está estrechamente vinculado al anterior en cuanto a que la realidad que se evoque sea en relación al reconocimiento de una persona, y por otro lado también debo hacer referencia a su relación con la fotografía, debido a que esta es el mejor medio y el que mejor recoge el sentido evocativo de la imagen, de la sombra, sobre todo porque a fin de cuentas no deja de ser un medio para retener las huellas de sombras.

La proyección de sombras fue en un tiempo el medio utilizado, por los retratistas, para captar la identidad del retratado, recoger sus rasgos generales que lo hacen único para proyectarlos en el tiempo, reteniendo su huella, embalsamando su aura en la imagen.

Ahora tenemos como medio la fotografía que recoge de manera objetiva la realidad, pero esta cumple la misma función que la sombra y su misma lectura.



11. *William Groth(?)*.
Peale Museum,
Baltimore, Maryland.
1802–10



12. Juan Manuel Gómez
Pavón. Alfred
Hitchcock, 1985.
Serigrafía.

Ya en 1786 se utilizaban maquinarias que facilitarían la tarea de realizar siluetas de sombras. Un ejercicio bastante extendido, que tiene sus raíces en el Renacimiento y que consiguieron despertar en la burguesía el interés por la iconografía. Hoy día esta iconografía a partir de sombras es un recurso sencillo que ha sido reversionado por los diferentes tipos de expresión artística pero que sigue obedeciendo al mismo principio. Siluetear una sombra implica dibujar la identidad del poseedor de la sombra.

Como ya hemos dicho la sombra reúne los datos generales que son percibibles por nuestra mente y que retenemos en la memoria como un esquema esencial de la persona. ¿Quién no reconoce la sombra de Alfred Hitchcock? Esta se ha convertido en un icono fácilmente identificable, pero además al ver su sombra es como verlo a él, tiene el mismo valor que la persona. Le atribuimos al elemento identificador una serie de connotaciones que superan lo puramente perceptivo llegando a producir sensaciones sensoriales, ligadas en un sentido sinestésico a la sombra, a la fotografía y por continuidad a la persona. La presencia latente en su proyección. Ignacio Pérez-Jofre añade sobre este concepto, que:

Cuando se quiere centrar la atención en este hecho básico, se recurre a un presupuesto lógico: una cosa implica su contraria. Para sugerir la presencia de un objeto, mostramos de manera evidente su ausencia: el «ya no está» implica «ha estado». En este giro mental se señala la capacidad del objeto de estar en un sitio, su capacidad de presencia, por encima de otros atributos particulares.¹³

¹³ PÉREZ-JOFRE Santesmases, Ignacio, op. cit. (Pág. 117).

La fotografía, como hemos señalado, funciona de igual modo que estos primeros retratos. La opinión que se recoge de Henri Vanlier¹⁴ al respecto es:

como huella luminosa, la foto es la presencia íntima de algo, de una persona, de un lugar, de un objeto

Consiste, al fin y al cabo, en realizar una representación esencial de su identidad, convirtiendo al cuerpo, a la silueta y sus partes en lo que define más certeramente a la persona-referente.

La sombra actúa como una huella en cuanto que es un signo estampado por un cuerpo de forma que por separado aun evoca a este por conexión o contigüidad. Por lo que hace presente al cuerpo al que se refiere, al igual que las huellas en la arena nos evocan a la persona que pasó caminando. Es por esto por lo que el filósofo Jacques Derrida dirá que la huella y todo signo es la presencia de una ausencia.

Es en la fotografía donde más claramente podemos advertir este concepto de evocación.

La fotografía tiene la capacidad de congelar el tiempo, retiene los rostros, los cuerpos, como disecados consiguiendo vencer al tiempo y eternizándolos. El proceso es sencillo, consiste en retener en una película fotosensible la luz reflejada por un cuerpo. Una huella de luces y sombras que quedan adheridas a esta superficie, como pasa con la estampación.

Y por este motivo, el de ser huella física del que estuvo ahí en un momento determinado, se convierten un símbolo que ha sido utilizado, en su tradición, para evocar al ausente, al difunto llegando incluso a reemplazar a este. Son la presencia de una ausencia.

Ejemplos de esto los tenemos en todas las fotos que colocadas en las lápidas de los cementerios, tratan de fijar la imagen del que fue, que ahora desaparece. Tratamos de sustituir su imagen real con la una imagen que nos evoca su mejor recuerdo.

¹⁴ VANLIER, Henri, *Philosophie de la photographie*, Jeunesse et Arts Plastiques, Bruselas 1981. (Pág 53).

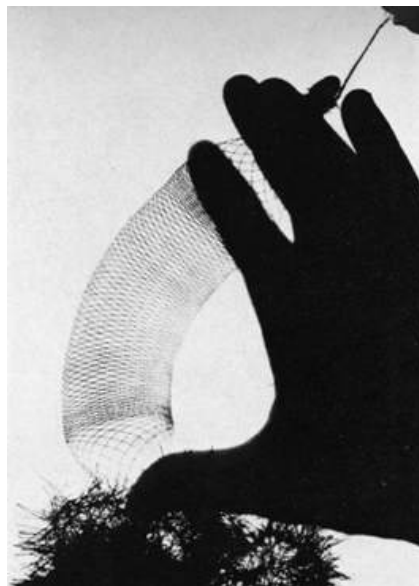
Dentro de la fotografía habría que destacar principalmente al Fotograma. Este se hace sin cámara. Colocando un objeto sobre un papel fotosensible y al exponer este a la luz, el papel recoge las sombras que darán lugar a la imagen el resto se quemara por la acción de la luz. Este proceso reduce al mínimo de complejidad la capacidad de capturar huellas lumínicas. Una acción directa como la estampación pero más real.

Christian Boltanski habla de este concepto, de la fotografía como detonante de la evocación, pero desde el punto de vista de la fotografía como objeto ligado física y atemporalmente a lo que representa. Pone como ejemplo una de sus obras, en la que colocaba unas prendas de ropa en el suelo de la sala, y comparándola con la fotografía añade:

*Lo que tienen en común es que son simultáneamente ausencia y presencia. Son a la vez un objeto y un souvenir (o memoria) de un sujeto.*¹⁵

Lo que crea una relación en cuanto a que la realidad que representa se transforma en signo, en que la presencia pasa a ser ausencia, una evocación de lo que se representa. Un distanciamiento con el referente que se representa. Una mirada al pasado reflejada en el presente de la fotografía.

13. Man Ray.
Rayograma, 1921-22



¹⁵ BOLTANSKI, Christian, texto cat. *Reconstitution*, Christian Boltanski, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1990. (Pág 27).

6. Christian Boltanski, Jasper Johns, Eulalia Valldosera, Yves Klein, André Kertesz...

Christian Boltanski

Christian Boltanski nació en París en 1944, de madre cristiana y padre judío lo que indudablemente marcó la línea espiritual de su obra. La huella del holocausto esta fija en su memoria por lo que en su obra se nos ofrece un espectáculo visual y sensitivo a través de objetos, sombras fantasmagóricas y fotografías anónimas que están condenadas al olvido y de las que el se sirve para hablarnos de las huellas de la memoria.

Sus trabajos están compuestos principalmente por ropas usadas de gente ausente, fotografías borrosas de víctimas del nazismo, cajas de hojalata que convierte en relicarios sagrados y un conjunto de grandes sombras que salen de teatrillos y pequeños objetos. Todo le sirve para evocar la presencia, muestras que atestiguan una ausencia, recuerdos de vidas que ejemplifican lo efímero de nuestro paso por el mundo.

La memoria es una preocupación constante en su obra, que según él nos reencuentra con nosotros mismos, pero sobre todo le sirve para hablar de la muerte de una forma sutil sin tener que utilizar grandes medios, tan sólo sombras que despiertan nuestros sentidos, nuestra percepción. No obstante en su obra *Sombras*¹⁶, 1985, le impulsó otro objetivo que el mismo confesó, pero que no podemos desestimar por la relación que tiene con todo lo anteriormente expuesto.

Pongo muchas cosas en relación. Primeramente me recuerda a la muerte. Luego hay una relación inmediata con la fotografía. La palabra significa en griego «escribo con luz». La sombra es pues una fotografía primitiva. Una vez hice una exposición en el

¹⁶ STOICHITA, Victor I., op. cit. (Pág. 209-210)

Centro Pompidou con fotografías gigantes. La exposición debía ir más tarde a Bonn y a Zúrich pero los pesados marcos eran muy incómodos de transportar. Tenía ganas de trabajar con cosas más ligeras que pudiera meterme en el bolsillo. Me di cuenta que podía obtener una gran sombra con tan sólo la proyección de una minúscula marioneta. Al fin podía viajar con poco equipaje y trabajar con imágenes inmateriales. Por supuesto, estaba también la caverna de Platón, pero esto lo supe más tarde, lo reconozco.

*Pero la sombra es además el engaño mismo. ¿No decimos «asustarse de la propia sombra»? La sombra es superchería, es una minúscula figurilla de cartón, pero aparenta ser tan grande como un león. La sombra es la representación, dentro de nosotros, de un *deus ex machina*. Es en este sentido en el que la sombra me interesa, puesto que es el teatro mismo en el sentido de artificio. [...] además lo que me gusta en las sombras es su carácter efímero. De un momento a otro puede desaparecer: cuando el reflector o la vela se apaga, ya no queda nada.*



14. Christian Boltanski. *Las sombras*, 1986.



15. Christian Boltanski. *Sombras en movimiento*. 1986.

Podemos ver en las palabras de C. Boltanski las motivaciones que le mueven a experimentar con sombras, nos habla de la inversión respecto a la fotografía, que hace referencia al origen de la pintura y el simbolismo funerario, pero sobre todo hace alusión a la capacidad de cosificar la propia imagen, la proyección. Hacer posible que la sombra sea como un objeto que se pueda guardar en el bolsillo y hacer uso de ella cuando sea necesario, cosa que ya hemos visto en la aventuras de Peter Schlemihl y lo que ello implica.

Eulalia Valldosera

Eulalia Valldosera nació en Vilafranca del Penedès, un pueblo de la comarca de Barcelona, en 1963. Ingreso de la Universidad de Bellas Artes en 1981, donde sus trabajos sobre el inconsciente femenino no tienen mucha aceptación por parte del personal docente.

Una vez acabados sus estudios comienza a ejercer de profesora en una pequeña escuela de Artes y Oficios. Crea en ese tiempo un colectivo

llamado Al-Azar con el que investiga la aplicación de la pintura sobre la ropa y, creando performances y lo que llamaba “esculturas basura” para las presentaciones. En 1990 ingresa en la Rietveld Akademie de Ámsterdam donde comienza a desarrollar lo que sería su lenguaje artístico. Comienza a utilizar materiales de desecho, toma su propio cuerpo como modelo que junto con las sombras y un acertado empleo de la luz, le llevan a entender los materiales como medios energéticos. La luz se convierte en un medio para borrar las fronteras entre el cuerpo y el entorno. Como se puede ver en su instalación *Apariencias* en la que el cuerpo humano se entiende como los diferentes espacios de una casa.

16. Eulalia Valldosera.
Apariencias,
1992-1994.



Es desde Ámsterdam donde su obra comienza a tener repercusión en el ámbito artístico, consiguiendo su primera exposición individual en Barcelona en el 1991. Pero no será hasta el 2001 con su exposición en la fundación Antoni Tàpies, en la que realiza una retrospectiva de su obra, cuando alcance el total reconocimiento por parte de la comunidad artística de nuestro país.

El lenguaje artístico de Eulalia Valldosera se compone de un equilibrio entre la luz y las sombras y un cuidado sentido poético en los materiales residuales que utiliza en sus procedimientos plásticos. Sobre estos dice:

Siempre he hablado de los desechos. Cuando trabajo con colillas, cuando trabajo con sombras, no deja de ser parte de ese mundo de los ruidos, de los desechos. El trabajo en sí, la obra final, no deja de ser un desecho de un proceso mental, durante el cual, la energía se va perdiendo y acaba en un punto muerto que es la obra.



17. Eulalia Valldosera.
Saludando a su sombra, 1994.

Entre los elementos que utiliza esta el cuerpo, que muestra de forma fragmentada o distorsionada, están las sombras y las proyecciones, tanto físicas como mentales y toda una serie de objetos con los que nos lleva por el paso del tiempo y la experiencia humana de la pérdida.

Junto con estos materiales y la capacidad de enfatizar la atención en el proceso de trabajo en vez de en los objetos, consigue hacer de sus obras una metáfora de la fugacidad de la vida. En sus instalaciones

presenta espacios que acogen al espectador entre objetos, proyecciones y sombras que se confunden por medio de la luz, la penumbra y otros efectos, llevando a crear un vínculo donde podemos reflejarnos.

José Jiménez escribió sobre Eulalia Valldosera en un especial del periódico El Mundo que se publicó el 30/12/2000 llamado *Artistas para el siglo XXI*¹⁷:

En todas sus piezas resuena ese registro intangible, articulado en sombras y proyecciones, y en el que el empleo de los trucos ópticos, de materiales absorbentes como el algodón y, sobre todo, de los espejos, de distinto tamaño y calidad, desempeñan un papel decisivo. Pero, además, Eulalia Valldosera lleva la idea del espejo más allá del sentido material del vidrio pulimentado. Es el espejo del yo en el otro, en el desdoblamiento de la pareja. O en los objetos y sus sombras. En los cuerpos y sus proyecciones. Es un juego abierto, una trama articulada, que permite dar una coherencia profunda a su trabajo artístico: “la ilusión, espejo del inconsciente”; “la casa, espejo del cuerpo”; “los objetos, espejo de la memoria”; “el otro, espejo de mí mismo.

Con este juego de reflejos y proyecciones nos lleva a un mundo ficticio, a una ilusión que nosotros terminamos de crear y que difiere de la realidad. Lo que nos dice con esto es algo parecido a lo que ya explicaba Platón en su parábola de la caverna. Las sombras son una proyección delimitada de la realidad que nos muestra una verdad parcial y a veces confusa de lo que verdaderamente encierran. Es por ello que debemos aprender a discernir el mensaje oculto en las sombras.

Eulalia añade aplicando esta idea a su obra¹⁷:

Mis obras ocurren en la noche, tengo que crear la noche para que las obras puedan existir, para que las proyecciones se puedan apreciar Hay que atravesar esa luz artificial, que ha

¹⁷ EL MUNDO, *Artistas para el siglo XXI*, 30/12/2000.

aumentado tanto en nuestras ciudades que hace que ya no sepamos qué es la oscuridad. Hay que rasgar la falsa luz, viajar desde el día al ámbito del conocimiento, al fondo oscuro de la noche: La luz concede una seguridad, pero es una seguridad efímera, en la que no podemos confiar. Hay que vivir la noche, hay que cerrar los ojos.

La luz es el vehículo por el cual nos llegan las imágenes, el que las crea y a la vez es un concepto de la tradición espiritual, de la búsqueda psicológica. En su obra *Vela II* presentada a modo de cartel, una vela que trata de iluminar un texto que surge del vientre de una mujer, proyecta la sombra de una vela apagada sobre el mismo. Nos dice así que cualquier intento por iluminar, esclarecer implica a su vez una zona de sombra a la que no podemos acceder por los medios lógicos de que disponemos.

El cuerpo es como un archivo, en el que almacenamos experiencias, memoria que se transmite, que se proyecta con nuestra sombra. En su oscuridad hay una verdad que percibimos y que no podemos ver, acaso tan sólo intuir.

18. Eulalia
Valldosera.
Vela II, 2003.



Tanto Eulalia Valldosera como C. Boltanski, o el resto de artistas que cito en esta parte del trabajo, utilizan un tipo de representación artística mediante la cual la proyección, el reflejo, la sombra y el sentido simbólico de objetos o espacios nos transmiten presencias intangibles que nos llevan a experimentar una sensación de incertidumbre.

Yves Klein

Yves Klein, hijo de una familia vinculada al arte, nació en Niza el 28 de Abril de 1928. Su primera aparición en el mundo artístico la hace en el Salón des Réalités Nouvelles en el 1955, con su cuadro monocromo *Expresión del universo de color naranja plomo*, donde se puede apreciar la influencia de la filosofía zen que adquirió en el tiempo que estudió judo en Tokio, en el instituto Kōdōkan. Esta filosofía busca la armonía entre mente y cuerpo, el desarrollo de la capacidad de percepción y la búsqueda de un estado de vacío.

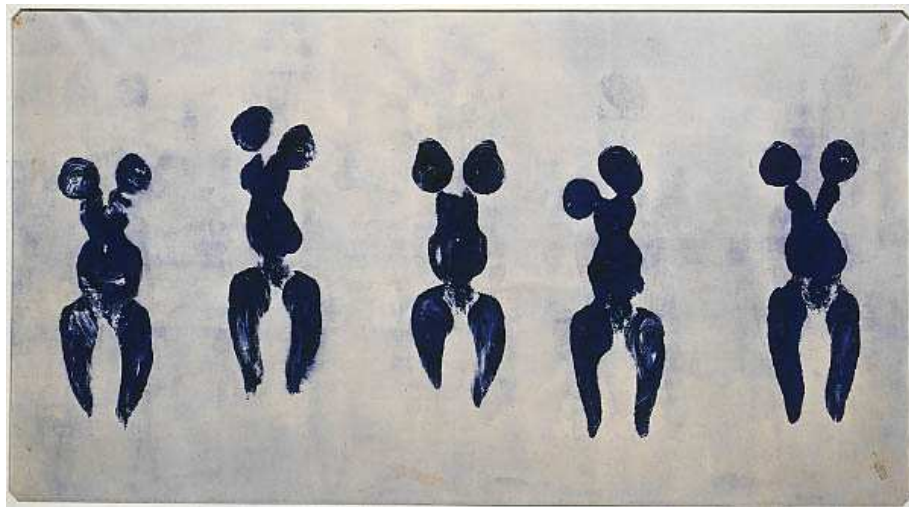
Este cuadro no fue admitido por el certamen con la excusa de que un solo color no es suficiente para construir la pintura. Tras esto presentó *El vacío* en 1958, donde mostraba el espacio completamente vacío con la única intervención de la bebida azul que entregaba a los espectadores.

Con este trabajo consiguió vender espacios a cambio de oro, respaldado con la idea de que al adquirir un espacio vacío, en su silencio y sobriedad alcanzas a comprender que tal pureza sólo es intercambiable por la pureza del oro. Restableciendo de esta forma el orden natural.

Otro ingrediente de su universo artístico es el color azul al que dota de una gran importancia. Para Yves Klein representa los aspectos más abstractos de la naturaleza, como el mar o el cielo. Hasta el punto de patentar su propio color azul, el *Azul Klein internacional*, en el 1960, que tenía la cualidad de mantener la luminosidad del pigmento original. Según Klein su extensión en la tela traducía el infinito estelar.

Sus pinturas monocromas, sus acciones y sus esculturas presentadas en Milán, Londres o Dusseldorf hicieron de él un artista reconocido internacionalmente.

Utilizaba un rodillo para borrar todo rastro de intervención en sus pinturas consiguiendo unas figuras, que flotando en el lienzo parecían cobrar vida, unos espacios infinitos que abarcaban toda la extensión de la tela. Una manera de hacer que sería su seña de identidad.



19. Yves Klein. *Antropometría*, 1960

20. Yves Klein.
Monocromia IKB 3,
1962. Centro
Pompidou, París.



Durante los siete años que duró su carrera artística, recordemos que murió a los 34 años, pudimos ver en su obra monocromías en naranja, amarillo, verde, rojo, negro y blanco, las serie de monocromías en azul, esculturas de esponja, relieves, antropometrías, monocromías doradas y sus trabajos experimentales con fuego y elementos naturales. Y todo ello sirviéndose de un mínimo de materiales con los que hacernos llegar una expansión sensorial que nos haga adentrarnos en el espacio infinito creado por el color y percibir con una mayor sensibilidad las imágenes inateriales que refleja en su obra. Con ella da forma a un proceso de fijación de lo intangible, a cosificar la huella del proceso, del momento creativo. Un lugar en le que espectador intensifique su propia sensibilidad y quede expuesto a la realidad.

La intención de Yves Klein en cuanto a su obra era que esta quedara como una huella de su paso, una imagen de ausencia. Como el mismo dijo:

Mis pinturas son las cenizas de mi arte

Cuanto hemos visto de Klein es importante para hacernos una idea en el ámbito en el que se movía, pero sobre todo, de cara a este trabajo, debemos destacar el proceso con el que llevo a cabo la serie de obras llamadas *Antropometrías* por los conceptos que expone y las ideas que se desarrollan a partir de estas.

En esta serie de obras, las Antropometrías, presenta al cuerpo humano como una proyección parcial que flotando sobre un espacio inmaterial, infinito cercioran la existencia del cuerpo que las crea.

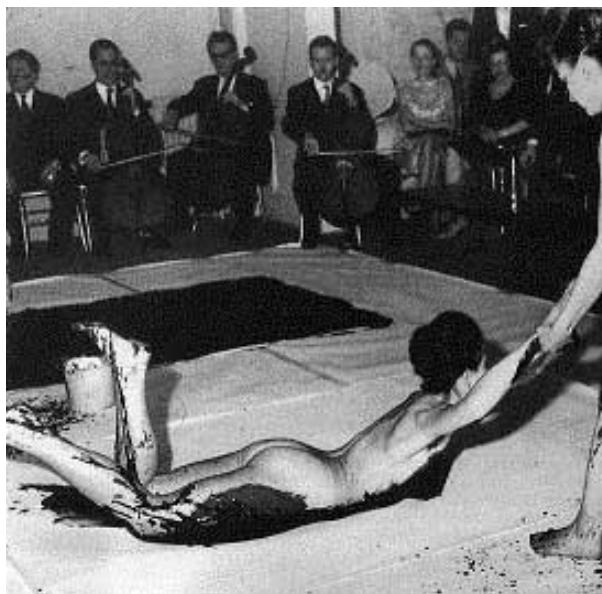
Los cuerpos eran cubiertos con pintura azul (*IKB*), y bajo las instrucciones de Klein se estampaban sobre el gran lienzo colgado en la pared dejando la impronta del cuerpo desnudo, usados como pinceles. Remiten forzosamente, estas imágenes, a todo el proceso de representación que abarca la historia del arte, desde las primitivas estampaciones corporales

en la roca, al ritual de las representaciones de la identidad y el recuerdo por medio de las transcripciones de sombras, desde las connotaciones religiosas, espirituales de la imagen reliquia, como la sabana santa o el Velo de la Verónica, hasta los juegos de sociedad en los que por medio de mecanismos captaban la silueta del modelo como fragmentos fisiognómicos de la persona. E indiscutiblemente la huella con toda su carga simbólica. En palabras de Y. Klein¹⁸:

El observador es confrontado no solo con cuerpos que son aproximadamente de su mismo tamaño si no con un proceso que insiste en que el cuerpo real estuvo ahí.

Las *Antropometrías* fueron presentadas públicamente el 9 de Marzo de 1960 en la Galerie Internationale d'Art Contemporaine. Para la presentación realizó una performance llamada *Sinfonía Monótona-Silencio*, que consistía en restregar sobre lienzos situados en el suelo o la pared mientras un grupo de música de cámara interpretaba una sintonía compuesta por el Klein que consistía en una sola nota mantenida durante unos diez minutos seguida de otros diez de silencio. Esta se repetía durante todo el proceso de creación.

21. Yves Klein.
Sinfonía monótona-silencio, 1960.
Galerie Internacional
d'Art
Contemporaine.



¹⁸ PÉREZ-JOFRE Santesmases, Ignacio, op. cit. (Pág. 21).



22. Yves Klein.
Antropometría;
Princesa Helena, 1960.

Con esta acción Klein introducía la figura humana dentro de su abstracta representación del cosmos.

Ulf Linde se refiere a las pinturas de Klein como *Presencias de ausencias, la relación física de un hecho espiritual*¹⁹. Esta imagen poética y paradójica se puede interpretar con dos sentidos dependiendo del sentido que le atribuyamos a la palabra “ausencia”.

En el primero de los casos si tomamos como la cualidad de no estar, la anterior frase dota a la ausencia de un valor físico, como si esta fuera un cuerpo. Pero si la consideramos como metonimia, la ausencia está describiendo a lo que esta ausente, entonces se refiere a la evocación de la presencia de la persona ausente. Esta se evidencia en el rastro, la huella que evidencia una ausencia casi física, lo que no esta, lo que estuvo.

¹⁹ Ulf Linde. *Presence of absence*, Cat. Impresiones de Yves Klein. Galerie Bonnier, Lausana 1964.

Oliver Berggruen historiador y comisario de la reciente exposición retrospectiva sobre el artista realizada en el museo Guggenheim de Bilbao, comenta sobre el artista que apareció en un momento en el que el arte se encuentra en una encrucijada de muchos movimientos y tendencias diferentes para convertirse en unos de los pioneros del arte conceptual.

Otro de los artistas, en mi opinión, que se convierte en otro de estos pioneros, coetáneo a Yves Klein, es Jasper Johns.

Jasper Johns

Jasper Johns nace en Augusta (Georgia) en 1930. Sus estudios los realiza en La Universidad de Carolina del Sur y más tarde en Nueva York (1947-1949), en la escuela de arte comercial.

Al igual que Y. Klein también tiene influencia de la filosofía japonesa aunque mal débil, como puede apreciarse en algunas de sus obras. Es posible que esto se deba a su relación con el músico John Cage, cuyo interés por el budismo zen es bien conocido, que a su estancia en Japón durante el periodo que estuvo destinado allí con el ejército durante La Segunda Guerra Mundial.

A su vuelta en 1952 se instala en Nueva York donde trabaja de escaparatista. Allí conocerá a Robert Rauschenberg, con el que compartirá su trayectoria artística y a Johns Cage que le introducirá en la escena artística neoyorquina e internacional.

Se instala en el Downtown de Manhattan cerca del estudio de Rauschenberg, ambos encaminan sus carreras a lo que sería sus lenguajes definitivos. Hasta 1955 año en el que pinta su primera bandera americana, no se sabe mucho de sus primeros trabajos, ya que los destruyó. En esta primera bandera se puede apreciar la calidad táctil por medio de la sugerente textura creada por el uso de la encáustica, técnica que rescata de la tradición pictórica. Esta técnica esta unido a la obra de Jasper Johns, será su seña de identidad junto con las banderas y sus

dianas. Tanto Rauschenberg como Johns comienzan en 1958 a introducir en sus trabajos objetos aunque con un trasfondo diferente. Mientras que uno sigue unas directrices más cercanas al dadaísmo, Johns tiene más relación con los collages cubistas. Los objetos consiguen integrarse en los lienzos gracias a un buen empleo del contraste de color y la textura.

En su obra lo principal es el uso de las capacidades pictóricas del material, sus calidades, ya sea un objeto, letras o números lo que actúe como elemento central de la composición. Se manifiesta así la herencia del expresionismo abstracto, de autores como Rothko con el que a mi parecer guarda mucha similitud en cuanto al tratamiento del color con el que ambos presentan espacios indefinidos, universos de color de ricos matices.



23. Jasper Johns. *Bandera en campo naranja*, 1957.



24. Mark Rothko. *Naranja sobre amarillo*, 1956.

En 1957 participa en la exposición colectiva en el Jewish Museum que le dará reconocimiento, es allí donde conoce a Leo Castelli quien le organizará al año siguiente su primera exposición individual. Tras esto su carrera alcanza una gran proyección, expone en la Bienal de Venecia, el MOMA le compra varias obras, participa en decorados y escenografías para happenings con Alan Kaprow, creador de esta forma de arte, y también en las coreografías de Merce Cunningham. Esto junto al éxito de Rauschenberg en Venecia, le lleva a abrir las fronteras al arte norteamericano en Europa, hasta alcanza su consagración con el primer premio de la Bienal de Venecia de 1988 con su serie *Las cuatro estaciones*, que lo convierte en uno de los grandes artistas del siglo XX.

Este trabajo junto a la serie de dibujos realizados entre 1962 y 1973 llamada *Skin*, son los que, sin dejar de lado el resto de obras de Jasper Johns, han aportado a este trabajo, mi proyecto un nuevo enfoque, sobre todo desde el punto de vista práctico, por su forma de plasmar el cuerpo, la forma de fijar la proyección, la sombra de la persona. Un método de trabajo a un nivel más físico y cercano para el artista que no controla totalmente el resultado pero que a la vez esta sujeto a la verdad de la imagen, de la huella real e inalterable de lo que es. Un ejercicio pictórico cercano a la fotografía y a la estampación a la vez.

La técnica empleada es más compleja que la utilizada por Yves Klein, que embadurnaba los cuerpos con los que realizaba una estampación directa. Johns también se estampaba contra el papel que utilizaba de soporte pero la imagen no se producía exclusivamente con esta estampación, no era el resultado directo e inmediato sino que era parte de un proceso indirecto, como el fotográfico que recupera por el proceso del revelado la imagen latente que se encuentra en el papel fotosensible, el procedimiento artístico de estas obras pasa por un proceso parecido ya que el cuerpo estampado esta previamente embadurnado en aceite lo que deja un registro de la estampación en el papel pero este no es visible aun, lo rescata frotando con carbón la

superficie lo que hace que se cree un tono más compacto y profundo en las zonas donde se produjo el contacto, donde queda su huella en aceite. Lo que consigue sacar a la luz la imagen es la acción de frotar posteriormente, aunque la imagen ya se encuentre en el papel en el momento de la estampación, es la realización de todo el proceso la que culmina la transposición del cuerpo físico, volumétrico a la bidimensionalidad.

Nan Rosenthal dice sobre esta serie de trabajos, como recoge en su libro Ignacio Pérez-Jofre Santesmases²⁰:

es un ejemplo del interés que Johns ha mostrado, desde la época de sus trabajos con moldes de escayola de partes del cuerpo en 1955, por una imaginaria que es (en la terminología del filósofo del lenguaje americano Ch. S. Peirce) a la vez icónica e indéxica. Este tipo de imágenes funciona a la vez representando su objeto y por virtud de una conexión casual...

Jasper Johns consigue resolver el problema, que se planteaban otros artistas de su generación, de plasmar una figura tridimensional sin tener que recurrir a los artificios de la perspectiva. La estampación le da la posibilidad de realizar una transposición objetiva del elemento tridimensional puesto que no entra como medio la interpretación del artista a la hora de realizar la imagen, aquí es el mismo referente el que realiza la transcripción.

25. Jasper Johns. *Skin con poema de O'Hara*, 1963-1965. Nacional Gallery of Art, Washington.



²⁰ PÉREZ-JOFRE Santesmases, Ignacio, op. cit. (Pág. 21-23).

Con la acción de estampar la cara, como vemos en la imagen, rodándola sobre el plano y plasmando así su total extensión, consigue crear una figura que en su primera lectura es deforme, en realidad si la observamos con paciencia reconstruimos la imagen tridimensional puesto que esta recoge la realidad de esta figura acercándose a los postulados cubistas en cuanto a plasmar las cosas no como las vemos, sino como son realmente.

Hay un paralelismo entre la obra, como ya he señalado anteriormente, de Jasper Johns y Yves Klein al menos en el desarrollo conceptual de su expresión artística. Ambos comparten un desarrollo cronológico similar.

Klein nace en 1928, dos años después lo hará Johns; los dos tienen una influencia filosófica zen aunque por diferentes motivos. Mientras que uno viaja a Japón para estudiar judo y enriquecerse de una cultura que le atrae, Johns debe su estancia en Japón a La Segunda Guerra Mundial, pero aunque sutil su influencia nipona viene de mano de su contacto con John Cage. Ambos comenzaron su carrera artística con su primera exposición en el año 1955 y en 1958 dieron un cambio, un paso más en su modo de representación, Klein por su parte presenta su obra *El vacío* que supuso un cambio en cuanto al modo de representación, traspasa lo meramente pictórico para dar paso a nuevas formas en las que la carga conceptual cobra mayor importancia. Por parte de Johns también abandona la exclusividad de la pintura para comenzar a introducir objetos en sus pinturas. Aunque el objeto para Jasper Johns sea tratado de la misma forma que trataría a la pintura, como un elemento más dentro del cuadro, y que no abandone en realidad esta forma de expresión, siendo casi la exclusiva. Si que, en mi opinión, supone un antes y un después en la forma de plantearse su trabajo. Por último, y es lo que más me interesa, en 1960 cuando Yves Klein presenta sus *Antropometrías* en la Galerie Internationale d'Art Contemporaine de París, podemos suponer que Jasper Johns tiene conocimiento de estas obras y su metodología, ya

que dos años más tarde comenzó a trabajar en su serie *Skin* (1962-1973) influenciado quizás, entre otras cosas, por estas pinturas. Esto es de suponer puesto que a estas alturas Johns ya se había adentrado en la escena artística europea. Viaja a Europa 1961 y al año siguiente expone en París.

En la década de los 80 recibe un encargo para ilustrar una edición de poemas de Wallace Stevens, un conocido poeta y ensayista. Incluye como portada de esta un huecograbado basado en un cuadro que no hacía mucho había acabado, titulado *Verano*, 1985. De este mismo cuadro, poco mas tarde, desarrollaría una serie titulada *Las cuatro estaciones*, un trabajo que le llevaría a ganar el primer premio de la Bienal de Venecia de 1988. En ellos las sombras proyectadas, a veces cortadas por el margen de los cuadros, nos habla de un fuera de campo de un espacio fuera del representado donde se encuentra una figura, una presencia que advertimos en la ausencia que plasma la obra.



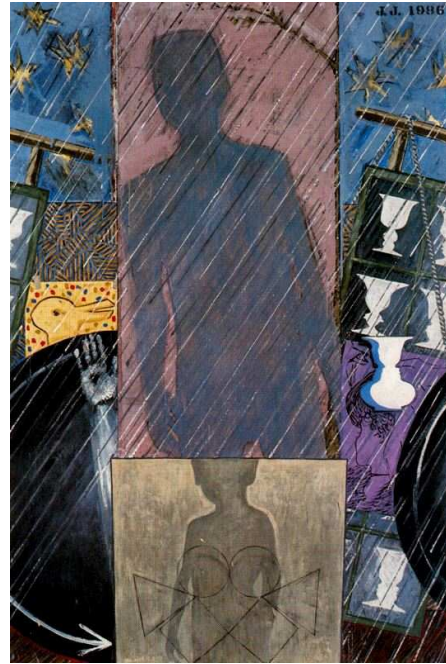
26. Jasper Johns. *Verano*, 1985. Colección Philip Johnson



27. Jasper Johns. *Otoño*, 1986. Propiedad del artista.



28. Jasper Johns.
Inverno, 1987.
Propiedad particular.



29. Jasper Johns. *Primavera*,
1986. Colección Newhouse Jr.
New York.

Creo importante llamar la atención sobre la técnica utilizada por Johns en la realización de estas obras como en la empleada en la serie *Skin*. Las dos consisten en un mismo ejercicio, el de retener en el lienzo la identidad, la presencia del autor. En las cuatro estaciones proyecta su sombra de la forma tradicional, ya comentada en este trabajo, con la que se dio “el origen de la pintura”. Con ayuda de una fuente de luz y repasando el contorno de su sombra la retiene dentro de en un espacio cargado de elementos simbólicos y referencias a su obra. Sobre estas obras Ignacio Pérez-Jofre dice en su libro *Huellas y sombras*²¹:

Jasper Johns ha usado las sombras proyectadas para incorporar personajes en sus cuadros de la serie Las Estaciones; en su caso, el aspecto de mimesis se ve debilitado a favor de la sensación de presencia (...) La proyección de sombras como origen de la pintura satisface una concepción

²¹ Ignacio Pérez-Jofre Santesmases. op. cit. (Pág. 111).

platónica del mundo, estableciendo un paralelismo entre este proceso y el mito de la caverna, que explica los objetos como sombras de las ideas; así el arte pasa a ser apariencia de una apariencia, pintura sombra de una sombra.

Mientras en la serie *Skin* realiza el mismo trabajo pero enfocado de otro modo, recoge su proyección materializando la sombra por medio de la estampación y cambiando los elementos identificatorios por un registro objetivo de los diferentes puntos de vista de la cara. Confirmando sí la identidad, representando lo que es, en vez de lo que ves.

Esta misma función la cumple la fotografía. Con ella plasmamos en papel la imagen real de un momento concreto e irrepetible, como ya comentamos anteriormente. Por ello he creído necesario incluir a un fotógrafo en esta pequeña recopilación de artistas influyentes en el trabajo pictórico que acompaña a este proyecto. He elegido a André Kertesz por la sencillez que muestra en sus fotografías en las que las escenas cotidianas, los elementos comunes y las sombras cargan de una intensa poética visual.

André Kertesz

André kertesz nació en 1894 en Budapest y pese a su interés por la fotografía no será hasta 1912 cuando consiga su primera cámara (ICA 4.5x6) con la que realiza sus primeras fotos de escenas urbanas. Deja aparcada la fotografía durante el tiempo que fue destinado a los Balcanes en la Primera Guerra Mundial, con el ejército Austro-Húngaro, pero al ser herido la retoma fotografiando a sus compañeros de hospital. La mayoría de estas imágenes se perderían durante la revolución húngara de 1918. Se traslada a vivir a París, frecuenta el *Café de Dôme*, conocido por ser el lugar donde se reunía la vanguardia artística de la época, como pasara en España en el ámbito literario con el *Café Gijón*, allí toma

imágenes de Leger, Chagall, Mondrian, Brancussi,... y trabaja como fotógrafo ilustrador para diferentes revistas.

30. André Kertesz.
Mondrian, 1926.



En 1927 realiza su primera exposición en la galería Au Sacre de Printemps. En ella presenta una serie de escenas callejeras y imágenes reflejadas que combinadas con su espontaneidad y el acertado uso de la luz y la sombra crean un universo poético de vidas sencillas, de silencios y soledades. Su obra influye en otros artistas como Brassai, aunque este siempre desmintiera que Kertesz le enseñara a fotografiar la noche para su proyecto *París de Noche*, 1932; su serie *Distorsiones* publicada en la revista *Sourire* en 1933 supone un antes y después en la fotografía surrealista. Y aunque se tardara mucho en reconocerlo su obra ejerció una influencia notable tanto en el fotoperiodismo como en la fotografía artística.

Se traslada a Nueva York y acaba nacionalizándose estadounidense en 1944. Pero es mucho más tarde cuando su obra se da a conocer con la exposición individual que realiza en el MOMA.

También trabajo la imagen abstracta creada a partir de tomar como referente los edificios de la ciudad y sus calles, que fotografiaba desde su

piso, en ellas las personas cuando aparecen son relegadas a un segundo plano, sombras anónimas que deambulan por calles, que cumplen la misma función dentro de la imagen que el resto de componentes.

31. André Kertész.
Washington square.
1968.



Su fotografía, de apariencia sencilla, captura la poesía urbana apoyándose en una rigurosa composición, en una gran calidad técnica y estética. Trato de retener imágenes de escenas cotidianas, como reflejos en un espejo, objetivos y reales, testigos de un presente que inmortalizó.

En sus fotografías parece detenerse el tiempo, todo lento e íntimo. Momentos que habían pasado inadvertidos son capturados para el recuerdo. Reflejos y sombras evidencian a las personas que no vemos. Un ejemplo de esto es un autorretrato que realizó en 1927 y que me indujo a realizar una revisión de su obra. En él sólo aparece su sombra de perfil con la misma cámara con la que realiza la fotografía. De esta forma se representa congelando el momento creador, como ya hicieran otros artistas plásticos, haciendo que el espectador presencie ese momento en primera persona.



32. André Kertész.
Autorretrato, 1927.

Susan Sontag sobre la capacidad que tiene la fotografía de transmitir una presencia, comenta:

*Una fotografía es a la vez una pseudo-presencia y una señal de ausencia*²²

²² SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Madrid, 2007.

7. Proceso creativo.

Como ya he comentado el punto de partida que he tomado en este trabajo se encuentra en la leyenda del origen de la pintura referida por Plinio, el viejo. Recordemos que la joven, para conservar viva en su memoria la imagen del enamorado, traza una silueta a partir de su sombra. De esta forma conservaba su presencia, como si hubiese conseguido retener una parte de él.

Para llevar acabo este proyecto me propongo seguir el mismo método de trabajo que la muchacha de la leyenda, transcribir las huellas desde sus propietarios a un soporte intentando recrear el proceso, casi mágico, de embalsamar la esencia de la persona

Así, tomando esta leyenda como ejemplo, me propongo “cazar” sombras anónimas y propias con la intención de dar forma a una colección de presencias que se resisten a ser olvidadas. Presencias de personas que se retienen en la memoria, que están tan presentes que solo necesitas de una sombra para poderlas ver.

En realidad la idea de este proyecto nació hace un año en la asignatura Retrato y Retórica impartida por Rosa María Martínez-Artero, profesora de la Facultad de Bellas Artes San Carlos de Valencia. En ella inicié lo que me llevaría a plantearme este tema de trabajo. Tanto a nivel creativo como conceptual.

En aquel momento el trabajo lo enfoqué desde la creación de retratos incompletos o parciales que apoyados en la imagen-sombra describían el volumen oculto y daban forma al espacio donde se encontraban las figuras. Mostrar de esta forma, que pese a la fuerza que tiene la figura humana dentro de una composición tan sobria, es la figura-sombra la que te da una imagen real, desmintiendo lo que ves y mostrándote como es. Con este sencillo planteamiento comencé mi andadura en el estudio de la imagen-sombra y lo modos de representación.



Rosa, 2005.
126.5 x 1.13.5 cm.
Óleo sobre lino.



Silvia, 2005.
146.3 x 89 cm.
Óleo sobre lino.

El desarrollo de este trabajo me llevo a suprimir completamente la figura humana, puesto que esta ya no era necesaria. En la sombra encontraba la identidad, el recuerdo, el espacio y el momento.

Me propuse realizar más adelante un trabajo en esta línea que diese la oportunidad al espectador a realizar una recreación volumétrica de lo que viese en la imagen bidimensional.

El primer intento fue un autorretrato en el que utilicé mi sombra directamente como si fuese un reflejo en el espejo que tienes ante ti, por lo que la escala es 1:1. Era solamente una prueba para comprobar el efecto que podía provocar al situarse una persona frente al cuadro y se apropiara de una sombra que no era suya.

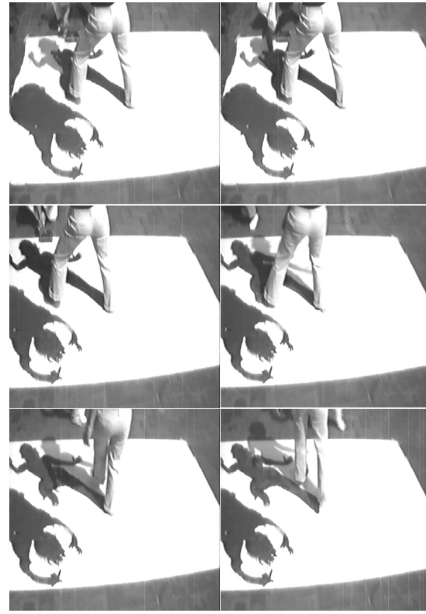
Por ultimo realicé en ese mismo año una acción que consistía en transcribir a una tela situada en el suelo las sombras proyectadas sobre ella. Emulando de esta forma el momento de capturar la sombra, Y aunque este trabajo se saliera de los objetivos de la asignatura y fuese concebido a partir de los contenidos que estudie en ella. Era indispensable para mí dar un paso más en esta dirección pues es de esta forma como realicé el primer trabajo de este proyecto y a la vez lo que me hizo iniciarme en el.

Este trabajo iba acompañado de un video que recogía el momento de realización de la pintura. Se mostraría junto con la tela situada esta en el suelo. Así el espectador podría realizar una doble función. Apropiarse, como en el trabajo anterior, de sombras anónimas situándose frente a ella y recrear mentalmente la posición de las figuras, la disposición en el espacio y por medio de esta reconstrucción asistir a un momento pasado que permanece en el tiempo gracias a las sombras-huella.

El resultado que obtuve de esta experiencia fue que nuestra percepción necesita de elementos en los que identificarse y proyectarnos para poder hacer este ejercicio deductivo y sensitivo. Ya que al presentar la misma tela en vertical la lectura era muy distinta. No había relación con la pintura, que presentaba una serie de figuras flotando en un espacio indefinido.



Autorretrato de mi Sombra, 2005.
38 x 46 cm.
Acrílico sobre lienzo.



Secuencia de la acción
Pintando sombras, 2005-06



Resultado de la acción *Pintando Sombras*, 2006.
272 x 176 cm.
Acrílico y nogalina sobre lienzo.

Tras este primer acercamiento a la imagen-sombra, me planteé continuar en esta línea que me parecía sugerente y apropiada para ampliarla en un proyecto que realmente le diera consistencia al trabajo. Evidentemente debía haber trabajo práctico pues es imposible hablar de lo que no se ha experimentado. Además de que una de las intenciones de este proyecto es crear nuevas imágenes plásticas, realizando una evolución creativa con el hilo conductor de la sombra.

Es por eso que me parece importante exponer en este punto los diferentes procesos de trabajo que he experimentado y la evolución de la obra realizada.

A partir de este momento, ante la realización del proyecto Master mi línea de trabajo (práctico) tomo dos vertientes diferentes pero que se compenetraban,

Por un lado comencé a realizar fotografías, en un principio por tener referentes con los que trabajar, pero que más tarde pasaron a ser obras por si mismas. Realicé una serie de transferencias con unas pocas de estas imágenes que utilice en diferentes composiciones. Y por ultimo una serie de trabajos exclusivamente fotográficos.

Y en la otra vertiente me entregué a un trabajo más pictórico donde poder realizar la recreación del mito del origen de la pintura, que ya he expuesto antes. Y tratar de experimentar dentro de los nuevos conceptos que he ido adquiriendo. Una de las metas que me he marcado ha sido la de hacer de la sombra una huella física, para ello el estudio de los métodos de trabajo de Yves Klein y Jasper Johns han sido cruciales, puesto que me han aportado dos formas de fijar la huella distintas. Una directa y otra indirecta, más cercana al revelado fotográfico.

En este punto mi obra pasa de ser un trabajo de silueteado y pintado de sombras a proyectarlas en la tela. Jugar con los elementos necesarios para la creación de este tipo de obras y su diferente orden. Los elementos a los que me refiero son: la superficie, en la que fijaré la sombra, el cuerpo que va a ser fijado, o arrebatado su sombra y el medio para hacerlo posible.

En el caso de la estampación el medio se encuentra en el cuerpo, entre este y la superficie. Así por medio de una presión conseguimos un registro del cuerpo ya sea directamente como en el caso de Klein o indirectamente como Johns.

Y en el caso del silueteado, el medio es la fuente de irradiación, la luz. El cuerpo aquí se encuentra entre el foco de luz y la superficie. Esta irradiación lumínica provoca una falsa proyección de la sombra. Y digo falsa porque en realidad la sombra no se proyecta, esta función la realiza la luz que es la que viaja desde su fuente hasta la superficie. Esto provoca que la luz proyectada dibuje el contorno del cuerpo que se interpone en el espacio.

Los planteamientos que llevaron a Boltanski a realizar su serie de sombras, utilizando materiales pobres o pequeños para la obtención de grandes imágenes. Me llevaron a buscar medios más fáciles de producción y transporte. La idea de poder llevar cómodamente encima una serie de sombras que pudiese desplegar y recoger sin problemas desembocó en una serie de telas sin bastidor, sólo con dos varillas rígidas en lo extremos, que funcionarían como grandes pergaminos que solo es necesario volver a enrollar para transportarlos. También probé el lugar opuesto, introduciendo objetos en el cuadro. Para, de esta forma, crear un contexto que implique una presencia que esta ausente. Un espacio vacío en el que percibimos al sujeto por el elemento sombra.

El resultado es una colección de registros en diferentes formatos que hablan de los mismos temas. La memoria, la presencia, la identidad y la sombra.

7.1. Técnicas.

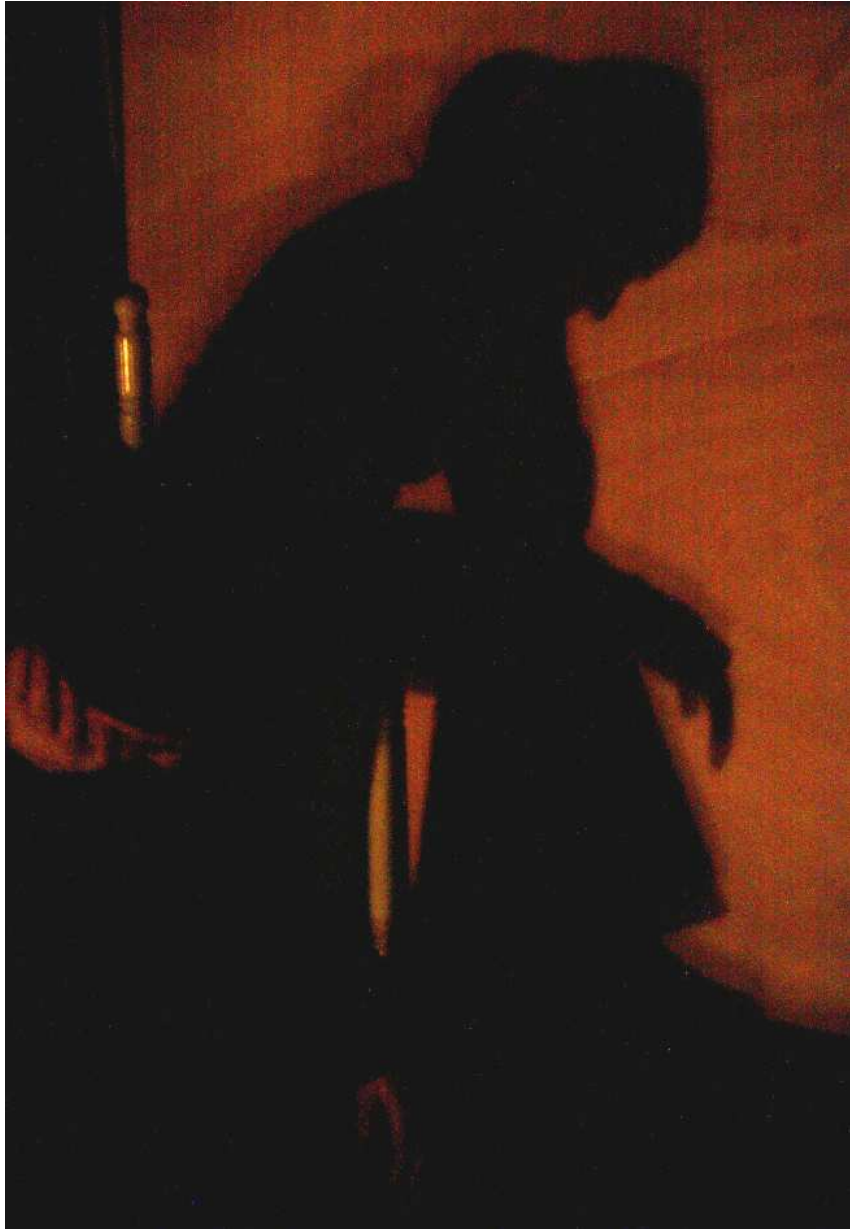
Puesto que los trabajos realizados son de naturaleza diferente, he llevado a cabo diferentes técnicas para la creación de las obras.

Para que sea más fácil de explicar los diferentes procesos, he agrupado las diferentes propuestas por la técnica empleada en ellos. Tratando de realizar un recorrido desde los procesos mecánicos, más objetivos a los de una interpretación más libre y experimental.

En este primer grupo de trabajos esta formado exclusivamente por los trabajos fotográficos, en ellos he empleado tanto cámara reflex como digital, con negativos en color como en blanco y negro.

Esta parte del trabajo surge a raíz de la necesidad de documentar el proceso empleado en la realización de las obras pictóricas, lo que me llevó a buscar otras formas de retener lo que se ve. De retener las sombras. Como el resultado paralelo a un desarrollo que iba en el plano de lo pictórico. En un principio el realizar fotografías me permitía tener un referente de la sombra aun cuando esta desapareciera. Y su principal función consistía en un apoyo para poder ajustar mejor las calidades tonales de los cuadros. Más tarde, al comprobar el efecto que tiene la sombra por si sola y compararla con las imágenes de fotografías antiguas, pude ver el que ambas poseen una cualidad de reliquia, de evocación involuntaria que lleva implícita la propia imagen. La sombra al igual que estas fotografías te transportan al pasado, a algo que parece ya olvidado.







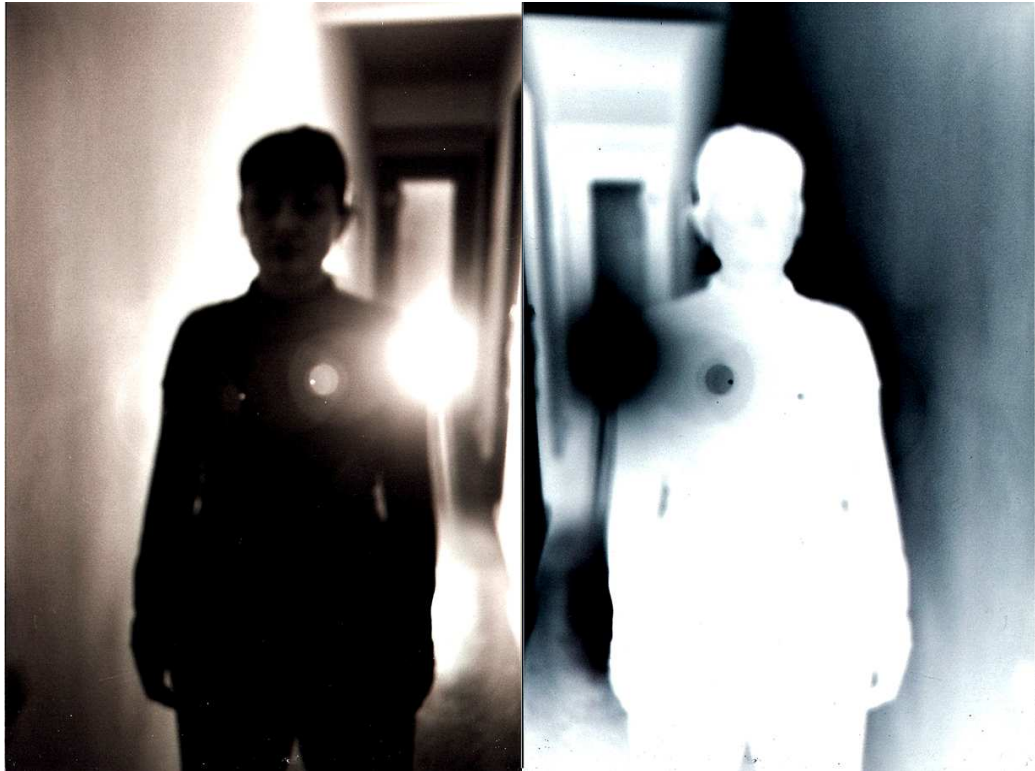












Las técnicas empleadas para la realización de los cuadros que presento, en cuanto al material, han sido diferentes; Encáustica, Acrílico, tinta china y nogalina. Pero el proceso empleado en su elaboración, básicamente ha sido el mismo. Desarrollando diferentes formas de fijar la imagen-sombra en la superficie del cuadro.

Para ello, con la ayuda de un foco proyecté la luz sobre el cuerpo que se interponía a la tela y dibuje el contorno producido por esta proyección. Siempre realizando fotografías de estas sombras para poder ver más tarde, desde un punto de vista más formal, como actuaban las diferentes tonalidades dentro del color sombra y como con el resto de la superficie. Trato de esta forma retener la mayor cantidad de datos del momento real.

Con este método de trabajo hago referencia a las fábulas que hablan del origen de la pintura en la sombra, al intento de retener la presencia del ser querido, a la idea de sustituto y por lo tanto también a la evocación.

En el terreno de lo pictórico, también he experimentado, en una pequeña serie de sombras-huella, siguiendo las propuestas de Yves Klein y Jasper Johns, que como ya he dicho anteriormente, tienen un punto en común, pero un modo de hacer un mismo trabajo por medios distintos. Mientras que en uno el cuerpo hace las veces de pincel obteniendo una estampación directa, el otro realiza una estampación indirecta al conseguir que se haga visible la imagen tras un último paso, frotando con carbón en la zona impregnada de aceite tras la estampación.

Aunque he utilizado el mismo proceder de Johns, he introducido un cambio en ese último paso. He sustituido el carboncillo y la mancha oscura resultante por tinta china, así las zonas con aceite funcionan como una zona de reserva frente a la tinta. El resultado obtenido es unas imágenes visuales más cercanas al negativo o la fotocopia de un objeto que a la estampación. Creía conveniente conseguir este aspecto puesto que el método empleado tiene semejanza con el revelado fotográfico.



Te esperé, 2006.

148 x 78 cm.

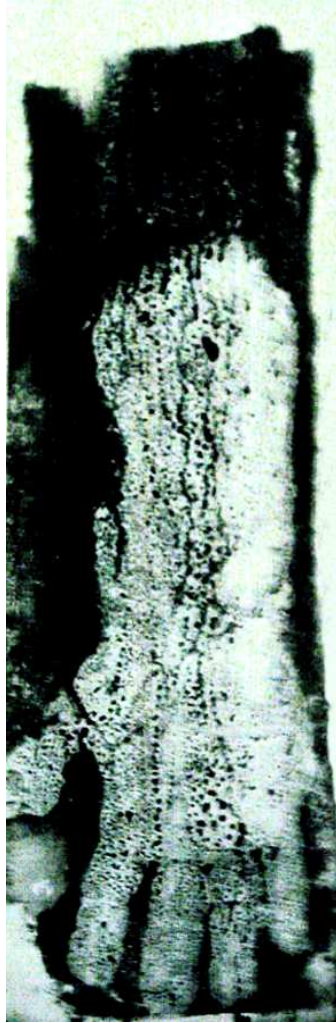
Acrílico sobre lienzo.



Sombra-Huella I, 2007
220 x 69.5 cm.
Tinta china sobre tela.



Sombra-Huella II, 2007
112.3 x 69.5 cm.
Tinta china sobre tela.



Sombra-Huella III, 2007
49 x 14.5 cm.
Tinta china sobre tela.



Presencia, 2007
122 x 100 cm.
Encáustica sobre tabla.

En esta serie he realizado mas un trabajo de composición y experimentación que de registro de sombras, aunque esta siga siendo el referente fundamental.

Tomando unas pocas fotografías he realizado diferentes composiciones utilizando los mismos elementos, transfiriéndolos a tela o a papel indistintamente. Entre el papel utilizado he elegido el papel vegetal por ser menos opaco y así poder jugar en las composiciones con transparencias de la misma imagen. Para obtener un efecto de movimiento en la sombra o la sensación de que la sombra arroja otra sombra como si esta se materializara.

Para su realización es necesario utilizar la imagen fotocopiada con una fotocopidora analógica. Se coloca una cama de papel debajo del soporte que se vaya a utilizar, si este es frágil, como el papel vegetal, para evitar dañarlo con la presión. Sobre el soporte colocamos la imagen fotocopiada que queremos transferir humedecida por el reverso con disolvente universal que hará que el toner se desprenda del papel y pase a nuestro soporte. Para ello utilizaremos tanto una prensa vertical como un tórculo.

El resultado obtenido ha sido una colección de imágenes fragmentadas algunas, otras superpuestas y otras con pequeñas intervenciones con nogalina o tinta china. Por ultimo las he enmarcado con marcos desechados, que he encontrado. Creo que este elemento junto al aspecto visual de la transferencia no hace si no que potenciar su cualidad de recuerdo evocador. Como si dotase a la imagen de historia.

Con este trabajo muestro unos retratos que son representados por las sombras de las personas que fueron, como los restos que quedan de su memoria resistiéndose al olvido. Solo siluetas, manchas que encierran un secreto, un aliento de vida aletargado en sus sombras.



Sombra 6, 2007.
54 x 45.5 cm.
Transferencia sobre parafina y
papel vegetal.



Encuentros, 2007.
64.5 x 42.5 cm.
Transferencia en tela y
papel vegetal.



Sombra 9, 2007.
97 x 46.5 cm.
Transferencia sobre
papel.



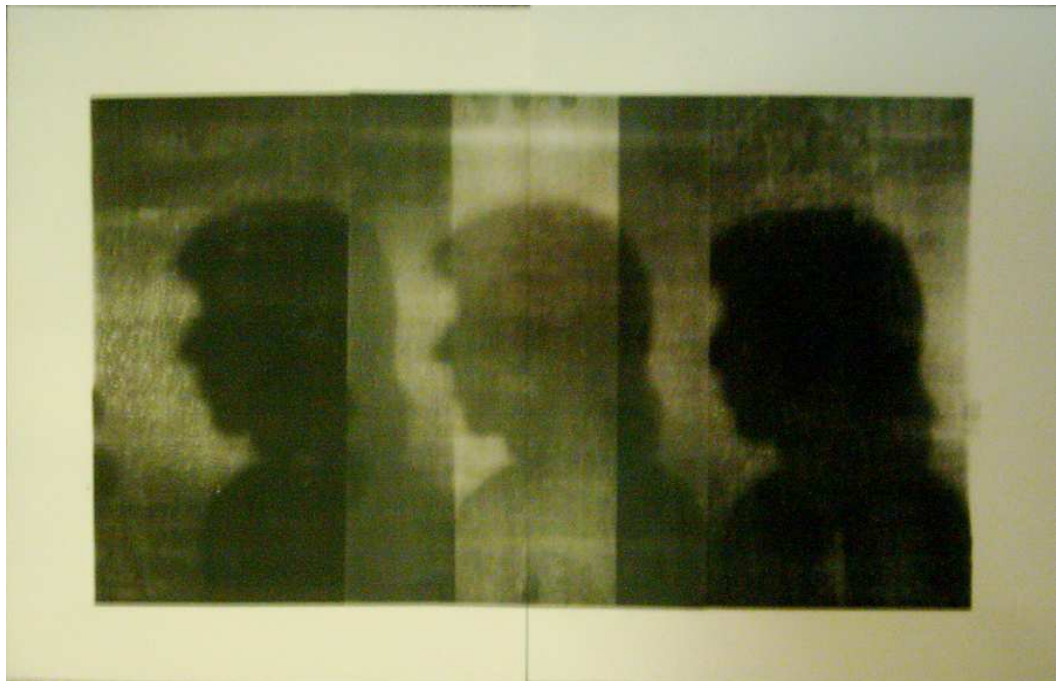
Sombra 1, 2007.
111 x 71 cm.
Transferencia sobre papel.



Sombra 4, 2007.
39 x 28.5 cm.
Transferencia sobre papel.



Carmen, 2007.
41.5 x 55 cm.
Transferencia sobre papel vegetal.



Siempre tú, 2007.
59.5 x 39.5 cm.
Transferencia sobre papel.



Sombra 6, 2007.
41.5 x 55 cm.
Transferencia sobre papel vegetal.



Sombra 3, 2007.
39 x 29.7 cm.
Transferencia sobre papel.



Sombra 2, 2007.
39 x 29.7 cm.
Transferencia sobre papel.

8. Conclusiones.

Cuando comencé este proyecto no podía imaginar el esfuerzo, satisfactorio al fin, que me supondría. Me ha llevado a conocer toda una serie de conceptos e ideas que son sólo la punta del iceberg y aun así son demasiadas para poder referirse a todas ellas en este trabajo. Lo que me ha hecho plantearme esta parte teórica con la idea de ser concreto, quizás en exceso, y pese a ello espero haber sido capaz de mostrar de forma clara unos conocimientos que he adquirido durante el proceso de gestación de este proyecto y que me han guiado en esta línea de trabajo.

La sombra no es sólo el producto de la acción de la luz sobre un cuerpo opaco, haciendo que proyecte su figura hacia una superficie. La sombra es una parte de nosotros, proyecta nuestro esquema físico general, nuestra identidad, contiene nuestra esencia, nuestro yo oculto, nuestras supersticiones y nuestros miedos. La sombra contiene innumerables connotaciones que se han transmitido en nuestra cultura y en nuestra forma de percibir nuestro entorno. La sombra es nuestra huella, nuestro recuerdo en el tiempo, es lo que dejamos o en lo que nos convertimos. La sombra remite a lo desconocido, cuando todo era oscuro y aun no se había creado el universo. Ese aspecto intangible, incalculable que nos crea incertidumbre y que al tiempo es algo que sin saber qué conocemos, con el que convivimos. Quizás sea porque a un nivel inconsciente y natural somos parte del universo y él se representa en nuestras sombras. Vivimos en la penumbra, rodeados de oscuridad agarrados a la poca luz que nos calienta, a la luz de nuestro conocimiento y con la certeza de que todo lo que realmente importa esta fuera de ella.

La sombra no solo sirvió para que entendiésemos como llevar al plano nuestras figuras, ni para ser el eje argumental de parábolas y leyendas. Sirve para reafirmar nuestra presencia, nuestro ser en el espacio y en el tiempo. Para resistirnos a esa mala costumbre que tenemos todos de caer en el olvido. Y es esto lo que más puedo destacar de lo que ha sido este proyecto para mí. La oportunidad de hacer algo con

un carácter de ritual, algo mágico. La posibilidad de inmortalizar lo más íntimo de la persona, su sombra. Quizás sea una conclusión no muy teórica o argumentada para un proyecto de master. pero por mucho que teorizamos sobre la luz, sobre la imagen, la percepción o los lenguajes de expresión plástica, no dejará de ser teorías que intentan poner palabras a nuestra forma de sentir lo que vemos, lo que nos provoca y como nos hace expresarlo. La sombra reúne todas esas cosas. Concreta, etérea, imparcial y llena de mil significados que le atribuimos sin saber porque. Para que luego al observarla nos demos cuenta de que sólo somos nosotros mismos.

9. Documentación.

Libros:

- STOICHITA, Victor I, *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999).
- Tanizaki. *Elogio de la sombra* (Siruela, 1930).
- PEREZ-JOFRE Santesmases, Ignacio, *Huellas y sombras*, Do Castro, A Coruña, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 1998.
- *Giuseppe Penone 1968-1998*. (CGAC 1999).
- CARRERE, A y SABORIT, J. *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós Ibérica, Barcelona 1986.
- AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- HESS, Barbara, *Johns*, Taschen. Köln. 2007.
- HOCKNEY, David, *Conocimiento secreto*, Destino, Barcelona, 2001.
- MALTESE, Corrado, *Semiología del mensaje objetual*, Alberto Corazón, Madrid, 1975.
- CHANTELOU, P., *Journal du Voyage du Cavalier Bernini en France*, París, 1930.
- VANLIER, Henri, *Philosophie de la photographie*, Jeunesse et Arts Plastiques, Bruselas 1981.
- BOLTANSKI, Christian, texto cat. *Reconstitution, Christian Boltanski*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 1990.
- LINDE, Ulf, *Presence of absence*, Cat. Impresiones de Yves Klein. Galerie Bonnier, Lausana, 1964
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Madrid, 2007.

Artistas:

- Christian Boltanski.
- Eulalia Valldosera.
- André Kertesz.
- yves Klein.
- Jasper Johns

Listado de Imágenes

1. Pintura rupestre. Cuevas de Altamira. Paleolítico.
2. El alma y la sombra sacando al día de la tumba, papiro de Neferoubenef, 1400 a. C., Museo del Louvre, Paris.
3. Eduard Daege, *La invención de la pintura*, 1832, óleo sobre lienzo, 72 x 48 cm, colección privada.
4. George Cruikshank, el hombre gris se apropia de la sombra de Peter Schlemihl, grabado, 1827.
5. Pablo Picasso. *La sombra sobre la mujer*, 1953. Óleo sobre lienzo, 130,8 x 97,8 cm. Art Gallery of Notario, Toronto.
6. André Kertesz. *León y sombra*, 1949.
7. Mike y Doug Starn, *Mark Morrisroe*, 1985-1986.
8. Friedrich Murnau. Secuencia de la película *Nosferatu*, 1921-1922.
9. Michael Snow, *Autorization*, 1969. Galería Nacional de Canadá, Ottawa.
10. Sabana Santa de Turín. Catedral de San Juan Bautista.
11. William Groth(?). Peale Museum, Baltimore, Maryland. 1802–10
12. Juan Manuel Gómes Pavón. Alfred Hitchcock, 1985. Serigrafía.
13. Man Ray. *Rayograma*, 1921-22
14. Christian Boltanski. *Las sombras*, 1986.
15. Christian Boltanski. *Sombras en movimiento*. 1986.
16. Eulalia Valldosera. *Apariencias*, 1992-1994.
17. Eulalia Valldosera. *Saludando a su sombra*, 1994.
18. Eulalia Valldosera. *Vela II*, 2003.

19. Yves Klein. *Antropometría*, 1960
20. Yves Klein. *Monocromía IKB 3*, 1962. Centro Pompidou, París.
21. Yves Klein. *Sinfonía monótona-silencio*, 1960. Glerie Internacional d'Art Contemporaine.
22. Yves Klein. *Antropometría; Princesa Helena*, 1960.
23. Jasper Johns. *Bandera en campo naranja*, 1957.
24. Mark Rothko. *Naranja sobre amarillo*, 1956.
25. Jasper Johns. *Las estaciones*, 1989.
26. Jasper Johns. *Verano*, 1985. Colección Philip Johnson
27. Jasper Johns. *Otoño*, 1986. Propiedad del artista.
28. Jasper Johns. *Inverno*, 1987. Propiedad particular.
29. Jasper Johns. *Primavera*, 1986. Colección Newhouse Jr. New York.
30. André Kertesz. *Mondrian*, 1926.
31. André Kertesz. *Washington square*. 1968.
32. André Kertesz. *Autorretrato*, 1927.

David Mourelle Nicolás
Valencia 5-11-2007

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'David Mourelle Nicolás', written horizontally across the page.