



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

MÁSTER OFICIAL EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

TIPOLOGÍA DE PROYECTOS 5.1

LA SOMBRA: METÁFORA DE LA IDENTIDAD

PRESENTADO POR: CRISTINA BERNADOR MARÍ

DIRIGIDO POR: JOSÉ GALINDO

VALENCIA, SEPTIEMBRE 2011

Mi agradecimiento más sincero a Pepe Galindo, mi tutor, por su buen hacer y su paciencia.

A la constante ayuda desinteresada de buenos amigos como Daniel Olmo, Inma Yllera y José Miguel Arocas.

Y a ti, a tu sombra que no se marchó, E.B.

Cristina Bernador

INTRODUCCIÓN	6
1. UN MARCO TEÓRICO EN LA APARICIÓN DE LA SOMBRA	
1.1 Distinciones entre las Culturas Oriental y Occidental	11
1.2 Pilares del pensamiento Occidental: Plinio y Platón y el origen de la pintura	13
2. UNA HISTORIA DE LA SOMBRA	
2.1. Carácter naturalista de la sombra en el arte occidental	16
2.1.1. Renacimiento y Barroco: la forma como proyección	17
2.1.2. Romanticismo, Simbolismo y Expresionismo: la visión Subjetiva	20
2.2. La Modernidad: ruptura y cambios	24
3. EL YO Y EL OTRO, EN BUSCA DE NUEVAS CONCEPCIONES	
3.1. El sujeto como objeto, el Yo y el Otro	27
3.2 La sombra	30
3.3. La identidad	32
3.4 La visión y percepción del mundo visible	35
3.5 La Fotografía, el Cine y la sombra prolongada	37
4. ARTISTAS RELACIONADOS	41
.Goya	42
.Munch	44
.De Chirico	46
.Bacon	48

5. RECURSOS PLÁSTICOS Y NARRATIVOS EN LAS OBRAS	51
5.1 Elementos Estructurales y compositivos	53
5.2 Significado e interpretación	55
6. CATÁLOGO DE OBRAS	61
7. CONCLUSIÓN	72
8. BIBLIOGRAFÍA	75

INTRODUCCIÓN

(...) *Gigante Jack, doctor en sombrología. Trato a las personas aquejadas de duelo administrándoles un trozo de mi sombra. Con la sombra se puede combatir el dolor y la muerte.*¹

Mathias Malzieu.

Con esta cita al libro de Mathias Malzieu, *La alargada sombra del amor*, se empieza a desarrollar el tema de este proyecto: la sombra y el carácter introspectivo que lleva implícito.

Siendo como es la sombra un ente inmaterial, resulta difícil no referirse a ella de una manera subjetiva. La implicación con esta parte de la personalidad que trasciende la realidad concreta, se halla más próxima al mundo sensible y al terreno de los sentimientos.

La sombra: metáfora de la identidad, es una investigación teórico-práctica, finalizada entre los años 2010 y 2011, que se inserta en el Proyecto Final de Máster en Producción Artística. La matrícula al Máster se realizó en el curso 2008-2009, pero por motivos familiares no se pudo presentar en ese año académico. Este Máster es ofertado por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia y según la normativa que rige el Máster, nuestro trabajo se inserta dentro de la tipología 5.1, referido a la realización de un proyecto expositivo propio de carácter inédito.

Las motivaciones que nos han llevado al desarrollo de este proyecto han sido de orden funcional a la par que emocional. En una primera fase de conformación del presente trabajo, nuestros intereses atendían a la relación que se establece entre nuestro “yo” y el reflejo sobre cualquier superficie especular. Todo inicio tiene su origen en algo anterior a sí. En este caso, el proyecto se gesta como un replanteamiento del tema inicial.

¹ MALZIEU, Mathias, *La alargada sombra del amor*, Mondadori, S.A., Barcelona, 2010, Epílogo.

Surge una necesidad de reflexión y confrontación con uno mismo, con aquella parte del inconsciente reflejo de esta parte oscura y profunda que se revela como sombra, iniciando un proceso de exploración cargado de connotaciones emocionales. Finalmente, tal reflexión se materializará desde la voluntad de iniciar un conjunto de obras en las que se establecerá una vía de comunicación con nuestra naturaleza íntima y su representación plástica de una manera metafórica

El proyecto nace a partir de la hipótesis de que pese a que la gran mayoría de referentes bibliográficos examinados atribuyen a la sombra un carácter predominantemente negativo, dada su naturaleza enigmática, consideramos que ésta contribuye a una mayor creatividad y ofrece la posibilidad de representar algo tan intangible como los sentimientos. Nos referimos a ella como a ese cuerpo desmaterializado que nos pertenece, que es nuestro compañero de viaje; un viaje a las profundidades, a nuestra *naturaleza otra*.² De ahí el título que lleva el Proyecto finalmente: *La sombra: metáfora de la identidad*.

Antes de entrar en la estructura de cada bloque conviene trazar de una manera breve cuáles son los objetivos de este proyecto enfocados a la justificación de la hipótesis inicial. Estos se centran en la búsqueda de analogías y particularidades del desarrollo histórico de la sombra y la pintura; enlazar la teoría con la práctica artística, demostrar que los objetos que se representan en los cuadros presentados al proyecto, están relacionados entre sí mediante la simbología, las imágenes y la percepción

Ya que a la sombra se la relaciona con la esfera de los sentimientos, los objetivos específicos en la representación pictórica pretenden:

² HERNÁNDEZ, Miguel A., Op.cit. pág. 69. "Otra", porque pertenece al mundo de lo invisible, lo que se halla fuera de la realidad y lo percibido.

1. Dualidad: la conjugación entre la realidad de las imágenes y la subjetividad en su interpretación.
2. Práctica artística: realizar una serie de pinturas en las que el simbolismo sea un sustrato de toda la información recopilada.

La Metodología utilizada en el Proyecto, dada la naturaleza práctica de éste, consiste en la realización de una serie de cuadros pero con el sustento de una parte teórica que le dé más rigor al trabajo. Para el desarrollo teórico ha sido fundamental la lectura de libros como *La perspectiva como forma simbólica*, Erwin Panofsky, en el que se expone que la perspectiva no está sometida simplemente a las leyes matemáticas, que existe una atmósfera manifiesta entre los objetos.; *Arte y Percepción visual* de Rudolf Arnheim, que estructura de una manera simple el orden visual, el equilibrio y especulación sobre la luz y el papel de las sombras; así como el catálogo de *La sombra y Breve Historia de la sombra* de Víctor Stoichita, en el que hace un recorrido histórico, con ejemplos en cada uno de los movimientos artísticos, señalando las peculiaridades en el conocimiento de la sombra como parte compleja de la experiencia. En la parte práctica se ha seguido un desarrollo “clásico”: la idea como el primer contacto ante el lienzo en blanco que domina toda la superficie y los elementos estructurales que componen la obra. La simbología en las obras trata dos aspectos: el evidente, el mundo de los objetos y las imágenes, y lo invisible: la sombra como un elemento conector entre ambos.

La estructura del proyecto como hemos señalado, contiene dos partes: la teórica y la práctica. Dividimos la parte teórica en cuatro capítulos donde se analizan todas las cuestiones que tienen que ver con su nacimiento histórico como parte de la pintura, su introducción en el espacio con una serie de referencias claves como la Filosofía y la perspectiva hasta su conquista en el terreno conceptual. Y llegados al capítulo cinco analizaremos la obra personal desde un punto de vista

estructural y simbólico.

En el primer capítulo, *Un marco teórico en la aparición de la sombra*, se relacionan los pilares del pensamiento occidental con la invención de la sombra como parte de la pintura, así como las diferencias sustanciales entre las culturas occidental y oriental al respecto del fenómeno perceptivo de la sombra y su interpretación. El propósito es abordar de un modo general su nacimiento y desarrollo histórico, haciendo hincapié en la evolución de su interpretación, lo que nos llevará a la comprensión de la separación que sufre este elemento incorpóreo del cuerpo que la alberga.

Este “nacimiento” se atribuye a un hecho mitológico en donde destacan dos fábulas que, a pesar de ser antagónicas, marcan el nacimiento simbólico de la pintura y con ello la aparición de la sombra con criterios distintos sobre el significado de la misma.

El segundo capítulo *Una historia de la sombra*, recorre el uso de la sombra desde su concepción naturalista hasta llegar a las vanguardias y su nuevo enfoque subjetivista. El mundo de las imágenes conduce a la especulación sobre la dimensión de la interpretación (realidad, ficción o una combinación de ambas).

El tercer capítulo *El yo y el Otro, en busca de nuevas concepciones*, refleja la búsqueda del sujeto hacia la interpretación intrínseca de la sombra, en la que ésta ya no es algo secundario que necesita de la relación con la luz.

Es innegable que la sombra es provocada por la luz, pero la sombra significa algo más que esa parte “negativa“. Es una relación entre el propio sujeto que se observa y analiza, que se prolonga y se autodefine. El nuevo planteamiento estético acerca de la sombra y el reflejo (superficie especular) permitirán la búsqueda de una naturaleza más íntima en la proyección de lo que somos y lo que creemos ser con el

desarrollo de la técnica y la óptica.

En el cuarto capítulo, *Artistas relacionados*, se estudian las distintas formas de representación de la sombra realizadas por diferentes pintores que tienen un nexo en común: la angustia existencial. Salvando las distancias artísticas y temporales de cada uno de ellos, Goya, De Chirico, Munch y Bacon utilizan la oscuridad y la sombra como proyección de sentimientos que materializan los fantasmas interiores que se prolongan en las zonas oscuras o en un elemento incorpóreo e incluso pesado en la composición de la obra, como es el caso de Bacon.

Por último, el capítulo *Recursos plásticos y narrativos en las obras*, pretende, desde un análisis simbólico y compositivo, establecer una relación en cuanto al significado de las imágenes. La mayor parte de los objetos que aparecen en la composición son objetos reconocibles, pero descontextualizados y aumentados o disminuidos de tamaño según el significado simbólico que se le pretende dar a la obra. Se crean situaciones extrañas en cuanto a su relación entre los objetos y la sombra, lo que provoca una situación enigmática que ayuda a esta recreación en la que ella misma se convierte en metáfora y protagonista.

1. UN MARCO TEÓRICO PARA LA APARICIÓN DE LA SOMBRA.

1.1 Distinciones entre la Cultura Occidental y la Oriental.

Los contrastes sociales, geográficos y culturales de ambas culturas, la oriental y la occidental, han impreso una visión del arte con diferentes discrepancias y peculiaridades en la representación.

El arte oriental, en contraste con el arte occidental, carece de sombras basadas en las leyes de la perspectiva las cuales se basan en cálculos geométricos. El volumen es representado mediante el modelado de luces y sombras, mientras que en la pintura china, no se contempla el uso de la perspectiva como un elemento que dispone el espacio.

Observamos esta diferencia entre ambas representaciones: mientras que en la Fig.1 escritura e imagen conforman un paisaje, ésta no busca la plasticidad de las sombras, sino un dibujo meticuloso y detallista en la que por medio de trazos se alude a la forma. *Al abrirse el rollo asistimos a una sucesión de escenas con distintos puntos de fuga y el espectador se ve invitado a recorrer el paisaje adentrándose por sus valles (...).*³ Por el contrario en la representación de la Fig.2, hay una fuerte luz superior central proveniente del sol que, según Platón, es fuente de conocimiento y del bien, iluminando el paisaje en el que se distinguen los planos en una rotunda perspectiva aérea.

³ A.A.V.V., *Historia General del Arte, Pintura VI*, Ediciones del Prado, pág. 80.

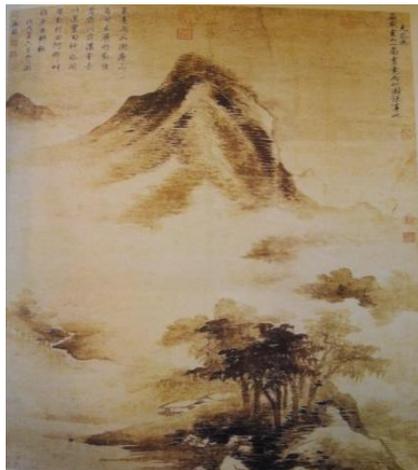


Fig.1, Kao K'ó-Kung (atribuido)
Paisaje después de la lluvia,
h.1300.



Fig.2, William Turner, *Llamberis,* 1799-1800.

En Occidente el concepto de marco-ventana está muy arraigado mientras que en la pintura oriental los artistas valoran los espacios vacíos considerando a la pintura como un medio en el que poder expresar sentimientos o nociones abstractos. Al artista oriental se le adjudica el mismo papel que a un poeta pues para estos no existe un marco que limite la obra.

La base artista de la cultura oriental procede de unas profundas raíces religiosas, por lo que la representación de la sombra queda sujeta a disposiciones e ideas espirituales. Es significativo para comprender la mentalidad y expresión plástica de los orientales el ensayo de Tanizaki, *El Elogio de la sombra*, de 1933. Éste construye una reflexión poética sobre las sombras: *lo bello no es una sustancia en sí, sino un juego de claroscuros producidos por la yuxtaposición de las diferentes sustancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la sombra.*⁴ Llama la atención que pese a estar “occidentalizado” el autor tache a los occidentales de un uso abusivo de la luz. Prefiere, como buen japonés, los infinitos matices de la sombra: *Me gustaría ampliar el alero de ese*

⁴ TANIZAKI, Junichiro., *El Elogio de la sombra*, Siruela, S.A., 1994-2008, pág. 69.

edificio llamado “literatura”, oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo⁵.

1.2. Pilares del pensamiento occidental: Plinio y Platón y el nacimiento de la pintura.

Para el pensamiento griego, la mitología es un sistema de proyección sobre un fondo de irrealidad donde se destacan los problemas y valores humanos. Por ello, el nacimiento de la pintura es atribuido a un hecho mitológico. La sombra surge de este “nacimiento” del que existen varias interpretaciones. Las fábulas de Plinio y Platón relacionan la sombra de una manera antagónica: las apariencias y el conocimiento.

El *Mito de Plinio* fundamenta el origen de la pintura en el que la sombra asume un papel de huella o memoria de algo que no está físicamente, dotándola así de un carácter místico. Según Plinio, el mito del alfarero Butades se basa en el intento de conservar mediante el trazo del perfil de la sombra proyectada, la ausencia del ser que la proyecta. La obra de Joseph Wright, *La doncella corintia* (Fig.3), es una interpretación de las muchas que existen sobre este hecho mitológico.



Fig.3, Joseph Wright, *La doncella corintia*, 1782-1784.

⁵Ibidem., pág. 95.

A diferencia de Plinio, Platón describe la relación que se establece entre las sombras proyectadas y la ignorancia del ser humano al interpretarlas como algo real. En *El mito de la caverna*, las sombras de la gente proyectadas en la pared de la cueva les lleva a tomar como cierto la existencia de otros seres, no reconociendo sus propias sombras, siendo así presos de la ignorancia y el desconocimiento hacia la realidad que les rodea. Esta realidad, según Platón, son la filosofía, las matemáticas, el pensamiento discursivo, las ideas superiores y la inteligencia. La cuestión relativa al origen del conocimiento es abordada por Platón en forma de enigma a resolver:

¿Cómo conocer lo que no se conoce?, en el diálogo que lleva su nombre, Menón pregunta a Sócrates:

¿Cómo buscarás(...) lo que no sabes en absoluto qué es(...)- Ya sé lo que quieres decir Menón (...) es aquello de que el hombre no puede buscar nada, ni lo que conoce. Lo que se conoce no se busca, pues si se lo conoce nada debe buscarse; lo que no se conoce, tampoco pues no se sabe qué es lo que se busca.- ¿No te parece, Sócrates, que se trata de un argumento correcto? -No para mí,- ¿Puedes decir por qué no?⁶

Platón denuncia las apariencias y el desconocimiento que conlleva la representación de la sombra al tratarse de una substancia. *Vimos que objetó contra el cambio lo que el artista puede igualar o imitar, recordó a sus contemporáneos, es sólo “apariencia”, su mundo es el de la ilusión, el de los espejos que engañan a la mirada. Pero en cuanto que es un imitador de ese delicado mundo de los sentidos, nos aleja de la verdad y se le debe expulsar del estado.⁷*

El conocimiento racional es el que posibilita la desvinculación del

⁶ NUÑO, Juan., *El pensamiento de Platón*, Fondo de cultura económica de España, S.L., Barcelona, 1873-2008, pág. 98.

⁷ GOMBRICH, E.H., *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidos, New York, reimpresso 2008, pág. 99.

mundo sensible o místico, el de las apariencias. Así pues, el conocimiento está relacionado con el mundo visible y con la visión, desvinculándose del mundo “sensible,” dónde *el alma despertaría de su sueño sombrío merced a algunos indicios del mundo inteligible, perceptibles en las sombras mismas, como reflejos o copias de ese mundo. (...) un mundo inteligible liberado de sombras que oscurezcan su aspecto, su engranaje, sus “articulaciones”*.⁸

⁸ TRÍAS, Eugenio, *La filosofía y su sombra*, Destino S.A., 1994-2008, págs. 129-131.

2. UNA HISTORIA DE LA SOMBRA

2.1. Carácter Naturalista de la sombra en el arte occidental.

Desde la síntesis en la obra de Giotto* y el espacio plástico renacentista, hasta la búsqueda de las condiciones físicas de la luz y el color con los impresionistas, se puede decir que la pintura occidental tiene un carácter naturalista.



Fig.4, Giotto, *La Estigmatización*, Fresco, 1319-1328.

Es a partir del Renacimiento cuando los pintores tratan de recrear imágenes que se asemejen a la transcripción de la realidad. Las luces y las sombras se observan para definir las formas, la posición espacial y la relación entre los objetos en un ambiente natural y de una manera realista y objetiva. El distanciamiento con esta práctica pictórica requiere una ruptura con las reglas establecidas: (...) *El cometido de captar la realidad había dejado de tener vigencia como fascinum, como engaño y*

* En las obras de Giotto se observa el efecto de tridimensionalidad e inclusión de sombras en los ropajes.

*elemento de deposición de la mirada.*⁹ La ilusión pretendía la prolongación de un objeto o figura en un espacio real. Los valores de la sombra permitirán el modelado y la profundidad bajo estas premisas constituyendo uno de los principios de la pintura tratada de una manera naturalista, mientras que con la independencia de la sombra del cuerpo que la arroja, se modifica la representación y la percepción de una manera subjetiva conformando una nueva realidad.

2.1.1. Renacimiento y Barroco: la forma como proyección

La palabra Renacimiento tiene un significado explícito: representa un renovado interés por la cultura clásica griega. Es un renacer de las artes donde los asuntos representados se liberan de los vínculos del concepto de existencia cristiana. La belleza y las proporciones perfectas de la cultura clásica son fuente de inspiración para los artistas del Renacimiento produciéndose una reactivación intelectual y cultural.

La influencia de Brunelleschi y el estudio de Leon Battista Alberti en el desarrollo de la perspectiva como ciencia sirve a los artistas del Renacimiento como método en la proyección de sombras. Estos se plantean la necesidad de plasmar la redondez de los objetos por medio del sombreado como un medio de modelación del volumen en un espacio bidimensional. La filosofía, las matemáticas, la perspectiva y, por tanto, la proyección de la sombra son las herramientas con las que se construye una nueva representación geométrica del espacio. La tabla de Piero della Francesca (Fig.5), *La ciudad ideal*, es un bello ejemplo del logro de la perspectiva geométrica.

⁹ HERNÁNDEZ, Miguel. A., *La So (M) bra de lo Real: El arte como vomitorio*, Col.lecció Novatores, 2006, pág. 50.



Fig.5, Piero della Francesca, *La ciudad ideal*, 1470.

Es relevante el tratado de E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, para la comprensión de la misma, no sólo como fórmula matemática, sino con una función simbólica. Sin las matemáticas exactas, la sombra adquiere una función alegórica respecto al resto de objetos que ocupan la escena. Panofsky, apostilla al respecto de la invención y la realidad en la proyección de la perspectiva: *Nuestra conciencia tiene tan en cuenta la contraposición entre apariencia perspectiva y realidad objetiva, que realiza una sobrecompensación de las modificaciones perspectivas.*¹⁰

Por el contrario, en el Barroco, a diferencia del Renacimiento, se observan unos valores lumínicos que *abrirán paso a una visión más compleja de efectos espaciales captando el aire que se interpone en los objetos.*¹¹ A la armoniosa valoración de las luces y sombras de la representación renacentista le sucede la intensidad del claroscuro donde las sombras se integran en las formas.

¹⁰ PANOFSKY, Erwin., *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets editores, S.A., Barcelona, 1973-2008, pág. 111.

¹¹ A.A.V.V., *Historia General del Arte, Pintura III*, Ediciones del Prado, pág. 65.



Fig.6 Rembrandt, *La Bañista*, 1654.



Fig.7, Caravaggio, *La Muerte de la Virgen*, 1606.

Formalmente el Barroco se distingue del Renacimiento por el claroscuro, los puntos de fuga y la perspectiva. Las sombras no sólo forman parte del modelado, sino que se integran con la forma, distinguiéndose de la idealización del Renacimiento. El claroscuro produce un efecto dramático llevando la luz a su máxima expresión de ensalzamiento de las formas.

El romántico Henry Fusseli, diría de Caravaggio: *(A Caravaggio) la oscuridad le dio luz; a su triste celda la luz sólo llegaba cual remiso y débil rayo, o como los relámpagos en una noche tormentosa. Supo enaltecer las formas más vulgares mediante luz y sombras ideales y formidable brío.*¹²

¹² *Ibidem.*, pág. 65.

2.1.2. Romanticismo, Simbolismo y Expresionismo: la visión subjetiva

Movimientos como el Romanticismo, el Simbolismo y el Expresionismo introducen en la escena pictórica el misterio, la imaginación y la expresión de los sentimientos moviéndose en torno al “yo” y al “otro” ligados a la individualidad del sujeto. Éste se enfrenta a una crisis de valor (el cristianismo), y otro racional (la ilustración) lo que le lleva a buscar en su propio interior

En el Romanticismo el yo como sujeto se convierte en el centro de reflexión, no sólo desde la individualidad, sino como subjetividad de un colectivo. Los artistas parten de sus emociones y sentimientos más íntimos, expresándose de una manera más libre sobre el estado de ánimo y predominando el color sobre la forma. Pretenden explicar el entorno en el que viven desde su propio yo, proyectándose hacia mundos creados por su imaginación mediante una organización plástica de fuertes contrastes entre luces y sombras, aludiendo a la sombra como algo negativo por carecer de cuerpo y realidad.

La acuarela de Heinrich Wilhelm, *La gran sombra* (Fig.8), muestra una de las características de este movimiento: el carácter introspectivo. A la sombra se la asocia a esa parte íntima de la existencia. En esta acuarela el personaje aparece pensativo, como inmerso en sí mismo, mientras que su sombra se desliza por toda la habitación.



Fig.8, Heinrich Wilhelmn, *La gran sombra*, 1805.

Uno de los pintores que pese a estar ubicado en el Neoclasicismo, se le puede considerar precursor del Romanticismo es Henry Fuseli. En su obra se advierte cierto carácter teatral. En *La Pesadilla nocturna* (Fig.9), predomina lo fantástico con una fuerte carga simbólica en las luces y las sombras escenificando un ambiente *siniestro*.¹³ Monstruos y fantasmas que representan una exploración de lo irracional. *La oscuridad sirve para representar la existencia aterradora de cosas que se escapan al alcance de nuestros sentidos, y a pesar de ello ejercen su poder sobre nosotros.*¹⁴



Fig.9, Fuseli, *La pesadilla nocturna*, 1781.

Los artistas simbolistas, al contrario que los románticos, exteriorizan el yo estableciendo correspondencias entre los objetos y las sensaciones. Mediante la invención de dispositivos técnicos, el hombre investiga la óptica, el espacio y los efectos visuales, lo que le va a permitir adentrarse en *el interior corporal*.¹⁵ La imagen ya no constituye sólo lo que representa, sino que esconde significados diversos que

¹³ *Lo siniestro, como el propio Freud apuntó, es el lugar donde más cerca está la estética del psicoanálisis, de ahí que se haya argumentado en más de una ocasión que Freud lo trata como una categoría estética del mismo calado, por ejemplo que lo sublime.* Op.cit., Hernández, Miguel A., pág. 107.

¹⁴ ARNHEIM, Op. cit., pág. 328.

¹⁵ *La mirada penetraba más allá de la superficie, hacia el interior corporal, superando así también otro supuesto renacentista el que atendía a la solidez y la impenetrabilidad óptica de las cosas.* RAMÍREZ, J.A., *El Objeto y el Aura (Des) Orden Visual del Arte Moderno*, Akal, 2009, pág. 20.

aluden a lo que no se ve, a lo espiritual, surgiendo así el mundo de las sombras.

También los estudios de Freud se aplican a la búsqueda del interior del propio sujeto. *La búsqueda de interiorización, de espiritualización de la percepción, se alía con la voluntad de otorgar al sentimiento, a la intuición y al sueño el mismo valor cognoscitivo que a los órganos sensoriales.*¹⁶

Con la obra de Munch nos acercamos al expresionismo, movimiento en el que predomina la temática del análisis del sujeto desde un punto de vista existencial y psicológico frente a la realidad. Este pintor hace uso de la sombra como una manifestación plástica de la angustia.

*Me daba miedo mi propia sombra*¹⁷

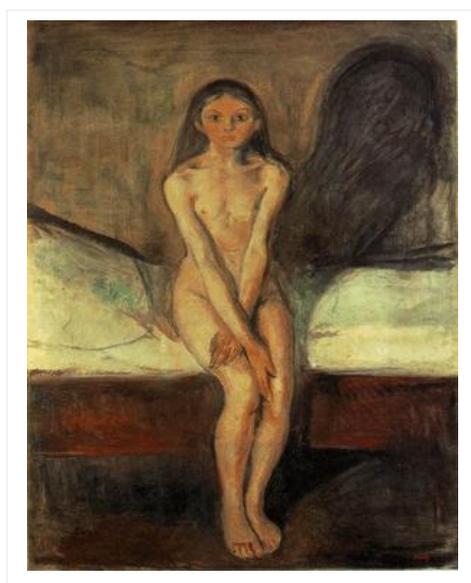


Fig.10, Edvard Munch, *La Pubertad*, 1894.

Durante la primera fase expresionista, más que hablar de la sombra, se podría adjudicar el sentido de *lo sombrío*.¹⁸ Las guerras y entreguerras en que se ven envueltos los artistas provoca en ellos un

¹⁶ A.A.V.V., *El impresionismo y los inicios de la Pintura Moderna*, Planeta D'Agostini, S.A., Barcelona, pág. 12.

¹⁷ www.herrerros.com.ar/melanco/munch.htm

¹⁸ *La Sombra*, comisariado por Víctor Stoichita, Museo Thyssen Bornemisza, Fundación Caja Madrid, del 10 de febrero al 17 de Mayo del 2009, pág. 52.

sentimiento de gran impotencia ante la realidad de la muerte, encontrando una vía expresiva para impactar al espectador apelando a los sentimientos de éste, alterando las leyes de la perspectiva y las proporciones, deformando de una manera explícita los sufrimientos de la humanidad con el ingrediente de la angustia.

El espejo y la sombra forman parte del imaginario simbólico de la realidad angustiosa. Así pues, uno de los temas recurrentes en el Expresionismo es el de la figura o grupo ante un espejo. *El modelo retratado en el espejo, motivo tratado a menudo por la pintura francesa de los siglos XIX y XX en imágenes de valor positivo, es en cambio protagonista de escenas que transmiten angustia y desolación entre los pintores expresionistas. En Muchacha ante el espejo (Fig.11), de Kirchner, la imagen que aparece ante el espejo no se corresponde con la ubicación de la figura, ya que ésta se materializa desenfocada, carente de belleza y de vida de un sujeto que se presenta de este modo, totalmente vacío de su identidad.*¹⁹

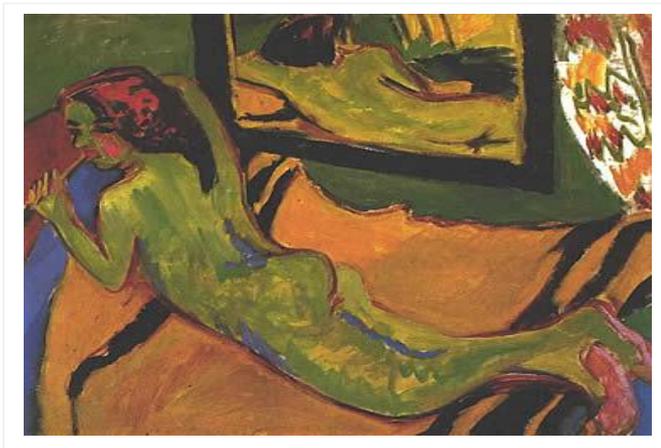
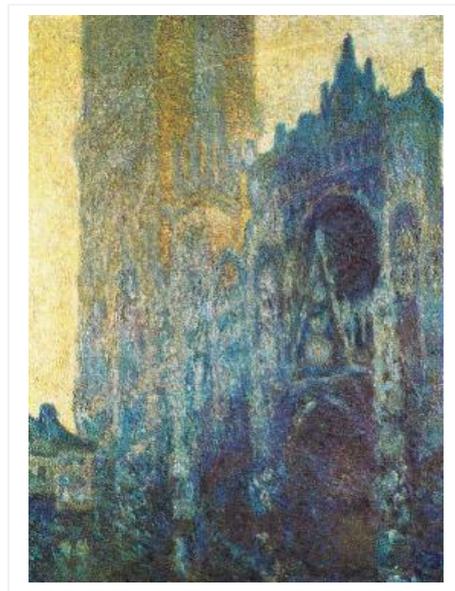
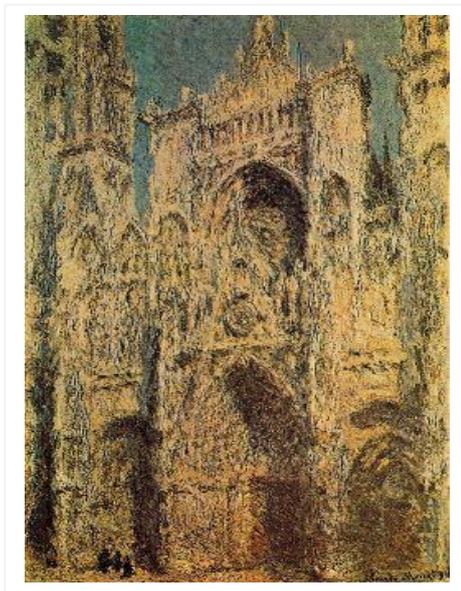


Fig.11 Kirchner, *Muchacha ante el espejo*, 1912.

¹⁹ A.A.V.V., *El impresionismo y los inicios de la pintura moderna*, Op.cit. pág. 17.

2.2. La Modernidad: ruptura y cambios

La Modernidad se caracteriza por su espíritu revolucionario. El paradigma artístico consiste en que a la pintura se le atribuye la misma importancia que al tema. Esta actitud de comienzos del siglo XX, en el que la imagen y su proceso de formación constituyen el tema principal de la pintura, representa *el proceso mismo de percepción*²⁰ y no lo que se observa. Los medios pictóricos y el proceso creativo propician que la pintura se aleje cada vez más de la representación figurativa y, como consecuencia, el estudio de la luz y las sombras ya no forman parte representativa de la obra. La luz es estudiada según la manera en la que incide sobre un objeto, resultado del análisis científico del color y su condición, por lo que desaparece la carga narrativa en la representación de la luz y la sombra. En la serie de Monet sobre la Catedral de Rouen (Figs.12, 13), se aprecia un interés por la luz de una manera científica.



Figs.12, 13 Claude Monet, *La Catedral de Rouen*, 1892-1894.

²⁰ BOCCOLA, Op.cit., pág. 127.

“La luz no existe para el pintor”, escribió Cézanne a Bonnard. Ya en nuestro siglo, el estilo cromático de los fauves eliminó a menudo el problema omitiendo todo sombreado y componiendo con matices saturados.²¹

Prácticamente desaparecen de escena las sombras en el Cubismo, el cual pone de relieve la bidimensionalidad del plano pictórico por medio de una construcción geométrica del espacio rechazando valores como escorzo, modelado o claroscuro, a diferencia de la pintura ilusionista. Habrá que esperar a la pintura metafísica del italiano Giorgio de Chirico para dar a la sombra mayor protagonismo. En la serie sobre *Las plazas de Italia* se presenta a la sombra como un componente onírico, aspecto que los surrealistas tomarán como referente.²²

En el surrealismo, las sombras, además de pertenecer al inconsciente y al mundo de los sueños también adoptan formas microscópicas de la naturaleza como vemos en la obra de Tanguy, *Ni las leyendas ni cifras* (Fig.14). Éste traza una relación entre las sombras y las formas “ectoplásmicas”, (...) *da a entender que en la primera edad del mundo, la diferencia ente formas y objetos se basaban en la proyección de formas por parte de sombras y no al revés.*²³

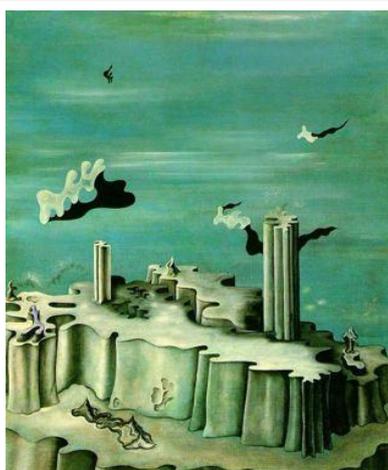


Fig.14, Yves Tanguy, *Ni las leyendas ni cifras*, 1930.

²¹ARNHEIM, Op.cit., pág. 321.

²² El movimiento Surrealista proclama la superioridad del inconsciente, desvinculándose de toda realidad objetiva y librándose así de una interpretación realista de la imagen y el concepto heredado del Renacimiento.

²³ LA SOMBRA, Op.cit., pág. 59.

La Modernidad rompe con todas las reglas ilusionistas anteriores. Se quiebra el fundamento de la pintura como imitación, como “ventana” al mundo que determina una visión ideal de éste. La óptica representará el nuevo modelo de conocimiento: el “archivo visual”.²⁴ Conceptos como espacio, movimiento y tiempo, implican un giro de la práctica pictórica hacia la nueva representación visual y enfoque técnico, por lo que la propia experiencia del pintor provocará una ruptura con la pintura ilusionista.

²⁴ *“La ley de lo que puede ser visto”- según Foucault- formado en la interpenetración de la técnica, del poder, la subjetividad y el saber, que se caracterizará por el surgimiento de un nuevo estatus de la observación tras el abandono paulatino del modelo cognitivo de la cámara oscura (...), HERNÁNDEZ Miguel., A, Op.cit., pág. 98.*

3. EL YO Y EL OTRO, EN BUSCA DE NUEVAS CONCEPCIONES.

3.1. El sujeto como objeto, el yo y el otro

Con el estudio de la materia, la teoría de la relatividad de Einstein, los conceptos del subconsciente de Freud, la concepción del hombre de Darwin, etc., se va desmitificando el origen religioso del ser humano. Es la Antropología la que investiga el comportamiento del ser humano como sujeto poseedor de conocimiento que usa símbolos para aprender a interpretar. El sujeto es un ser que razona y se prolonga más allá de lo interno, (los sentimientos) y lo externo, (las apariencias).

El conocimiento y la razón son los que intervienen en nuestro proceso de percepción hacia la lectura de una obra. Decía Goya acerca de la razón: *La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida a ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas*, (Manuscrito del Museo del Prado)



Fig.15, Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, Capricho 43.

El sujeto, en un ejercicio de exploración íntima, se reinterpreta en una relación con su propia imagen. Este sujeto que percibe es al mismo tiempo percibido. El yo y el otro son términos del psicoanálisis relacionados con la identidad.

Ante una superficie especular, bien sea el agua, el espejo u otras superficies reflectantes, podemos acceder a una identificación con la figura del “doble”, del yo que nos repite, adentrándonos en un mundo “narcisista” donde el sujeto se estudia a sí mismo y nos conduce por tanto a la idea de complejidad y multiplicación de espacios. En cambio, la sombra va asociada a la figura del “otro”. Entidad conectada a la proyección íntima, a nuestra esencia, a nuestro yo interno.

*En el contexto de una reduplicación donde la fábula de Plinio desvela todas sus implicaciones, una vez que se ha producido el cambio profundo que lleva a la demonización de la sombra, la representación occidental va a explotarla al máximo para visualizar lo negativo.*²⁵ Tanto en la pintura como en la literatura es recurrente el tema del doble, del espejo y la sombra. Óscar Wilde, en *El Retrato de Dorian Gray*, profundiza en las miserias del propio ser, en la figura del “otro”, *de su propia imagen del espanto.*²⁶ Otro relato en el que se asocia a la sombra con el alma y a ésta con el pacto con el diablo²⁷ es *La Maravillosa Historia de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso. En esta fábula Peter, el protagonista, cambia su sombra por riquezas, siendo después rechazado por la sociedad al carecer de ésta. El grabado de George Cruikshank (Fig.16) señala gráficamente el momento en que el diablo se apropia de la sombra del personaje. En el libro se puede observar la importancia que se le da a la sombra. Destacamos este fragmento que

²⁵ STOICHITA, Víctor., *Breve Historia de la sombra*, Ediciones Siruela, S.A., 1999, 2006, pág. 143.

²⁶ ORTIZ, Áurea & PIQUERAS, María Jesús., *La pintura en el cine, Cuestiones de representación visual*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., de todas las ediciones en castellano, Barcelona, 1995, pág. 180.

²⁷ Encontramos el tema del “pacto con el diablo” en las novelas góticas en escritores como Charles Robert Maturin o E.T.A. Hoffmann, en los que se une lo real y lo fantástico.

argumenta la importancia de ésta en el relato:

Peter, el protagonista, rechazado por la sociedad pide a un pintor que le pinte una sombra, a lo que éste le responde:

El sustituto de sombra que yo le podría pintar – repuso el maestro- sería de una naturaleza tal que la perdería al más mínimo movimiento, especialmente en el caso de alguien que ha tenido tan poco apego a la sombra con la que nació, como se desprende de su relato. Lo razonable y seguro que puede hacer alguien que no tiene sombra es no exponerse al sol.²⁸



Fig.16, George Cruikshank, *El hombre gris se apropia de la sombra*, grabado, 1827.

²⁸ VON CHAMISSO, Adelbert., *La Maravillosa Historia de Peter Schemilh*, Bruguera, S.A., Barcelona, 1982, pág. 89.

3.2 La sombra

Para denominar la estructura de la sombra se ha de localizar la fuente de luz que la determina, definiendo así la forma y posición espacial de los objetos. Físicamente hay tres elementos que constituyen la sombra: una fuente de luz, un objeto y una silueta que presenta la forma del objeto. La luz modifica el sentido de la escena dotándola de gran dramatismo, de expectación o temor en el caso de la sombra arrojada si se desprende del objeto que la produce. Esta masa etérea que es la sombra es comprendida y representada como resultado de la ocultación de la luz y por tanto como algo negativo

Existen historias y supersticiones sobre la sombra en diferentes culturas, todas ellas con carácter negativo. Arnheim describe en *Arte y percepción visual* ejemplos gráficos sobre el simbolismo y demás credulidades acerca de la sombra en otras culturas. *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 algunas tribus del África occidental evitan atravesar un espacio abierto al mediodía por temor a “perder su sombra”, es decir, a verse sin ella.*²⁹ Observamos que la palabra “sombra” siempre tiene un sentido negativo, trátase de otras culturas o la propia. Sin ir más lejos, en francés la palabra “ombre”, posee el significado de fantasma, apariencia irreal o presencia que en la mayoría de los casos implica una amenaza. Una de las figuras que está asociada a la sombra, a la noche y a algo maldito, es el vampiro. Esta figura *se desvela en el reflejo, en su apariencia. La sombra es lo otro de la apariencia. Su parte maldita.*³⁰

Tanto la literatura, la pintura, como el cine, explotarán esta figura del vampiro o el diablo que se apropia de las almas encarnando al mal como

²⁹ ARNHEIM, Op.cit., pág. 323.

³⁰ HERNÁNDEZ, Miguel A, Op. cit., pág. 70.

entidad y perteneciendo al mundo de las sombras. El mito del vampiro probablemente proviene *de la necesidad de personificar la “sombra” que representa los instintos o impulsos humanos más reprimidos.*³¹ Uno de los ejemplos en los que podemos apreciar el tema es la obra *Amor y dolor* de Munch (Fig.17).



Fig.17, Edvard Munch, *Amor y dolor*, 1894.

*Algunos críticos han querido ver en la obra una alusión u homenaje a las prostitutas que formaban parte de la vida cotidiana del artista. Otros, sin embargo, ven una especie de metáfora sobre la temprana muerte de la hermana del pintor, un hecho que dejó una honda huella en su vida.*³²

Volviendo a *La Maravillosa Historia de Peter Schemihl* de Von Chamisso, observamos que a la sombra se la asume como parte del alma del sujeto. En la citada obra, el pacto con el diablo le hace carecer de sombra, por lo que el personaje ha de ir escondiéndose del sol por temor a no proyectar su sombra. Peter, el protagonista, observa una sombra solitaria y decide apropiarse de ella: *di un tremendo salto sobre ella, pero choqué tan dura como inesperadamente contra una resistencia*

³¹ Algunos estudiosos sugieren que el mito del vampiro, sobre todo el que se popularizó en Europa después del siglo XVII, se debe en parte a la necesidad de explicar en medio de una atmósfera de pánico colectivo, las epidemias causadas por enfermedades que asolaron Europa, antes de que la ciencia lograra explicarlas racionalmente. www.wikipedia.org

³² Juan Antonio González Fuentes, 24 de septiembre del 2008, www.ojosdepapel.org

*corpórea y desde lo invisible recibí la paliza más insólita que un hombre haya sufrido jamás.*³³

Esta estética “siniestra” se desarrollará principalmente en el cine expresionista alemán. En este tipo de cine, la sombra como prolongación del ser, es presagio de algo siniestro que se percibe en el ambiente, por lo que mantiene al público expectante. La sombra forma parte de una articulación entre lo que vemos y lo que no vemos de una manera simbólica, *el mundo visible y el invisible, (...) un ejercicio sostenido de eficacia simbólica (hacer cosas con la articulación de lo que vemos y lo que no vemos, con luces y sombras).*³⁴

3.3 La identidad

*SOMBRA: se toma por enemigo quimérico. ¿Combatimos aún nuestra propia sombra? Se dice de nuestras sospechas y de nuestros pensamientos.*³⁵

La sombra como identidad o metáfora del sujeto nos interesa particularmente porque trata no sólo de una apariencia exterior del mundo visible, sino de la interpretación de un fenómeno físico como el de la luz y la proyección de la sombra abierto a diferentes interpretaciones. Representar esa parte oscura, simboliza mostrar esa compañera de la luz que es la sombra y dotarla de significado *per sé*. Para la mayoría de autores, al igual que opina Jean-Claude Lemagny en su obra *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte, la sombra es pura apariencia, no existe sin el componente de la luz: la naturaleza conoce una sustancia luz*

³³ VON CHAMISSO, Op.cit. pág. 134.

³⁴ LA SOMBRA, Op.cit. pág. 81.

³⁵ Esta definición nos habla de una interiorización de la sombra en cuanto proyección personal, en cuanto zona oscura del alma, donde nace la negatividad interior. STOICHITA, Víctor., Op.cit. pág. 144.

pero la sombra carece de cuerpo y realidad. Es pura falta, para nosotros no es más que la presencia de una ausencia³⁶

Ya desde el *Mito de Plinio*, como anunciábamos al principio del trabajo, la sombra es representada en valor de una ausencia, pura apariencia de algo invisible que alude al desconocimiento de la realidad. Pero esta percepción de la sombra como esa sustancia invisible que necesita de la luz para su desarrollo en el espacio cambia en el cine.

Algunos artistas contemporáneos como Chema López (Albacete, 1969), utilizan el recurso de la sombra (Fig.18), señalando esta parte siniestra en su proyección y haciendo referencia cramente al cine, al fotomontaje, en este caso a Hitchcock.



Fig.18, Chema López, *La vergüenza*, 2006.



Fig.19, Fotograma de la película *Los pájaros* de Alfred Hitchcock, 1963.

³⁶ LEMAGNY, Jean-Claude, *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*, La marca editora, 208, pág. 227.

Otro de los artistas que utiliza la sombra como una metáfora de que “nada es lo que parece” y transforma la identidad de un objeto entre la realidad y lo aparente es Chema Mádoz (Madrid, 1958). Éste juega con el objeto y su sombra, con el reflejo y con el doble, transformando nuestra percepción de los objetos cotidianos mediante la fotografía como instrumento para crear contradicciones visuales. *A través de paradojas y metáforas puedo poner de relieve lo frágil que es el concepto que tenemos de realidad. Con unas manipulaciones elementales, muy simples, podemos pasar de un nivel de la realidad a otro.*³⁷



Fig.20, Chema Mádoz, *escalera espejo*, 1999.



Fig.21 Chema Mádoz, *Cuchara tenedor*, realizada-entre 1997-1999.

³⁷ Entrevista a Chema Mádoz, Martes 21 de febrero del 2006 en ELMUNDO.es

3.4. La visión y percepción del mundo visible

*Alberti fue quien primero sugirió la idea de considerar un cuadro como una ventana por la que miramos el mundo visible.*³⁸

A diferencia de la mitología, la óptica representa el conocimiento y la ciencia. La técnica, la subjetividad y el saber representan el nuevo modelo de conocimiento. A la óptica se la compara con la visión, el ojo y la cámara oscura.

*El ojo es como la cámara, un mecanismo para hacer imágenes. La mente se encuentra detrás del ojo, traduciendo esas imágenes en conocimiento.*³⁹ Al ojo se le compara con la cámara oscura, pero con el descubrimiento en el siglo XIX de la óptica se pone de manifiesto que el ojo podía ser manipulado. Es evidente que el mundo real no es el que recibimos de la visión. *Entre lo percibido y la realidad ya no había relación. Los cambios en el estatus de la visión hacían, así, tomar conciencia de que entre lo que se ve y la verdad de lo visible había una distancia insalvable*⁴⁰ Como señala Gombrich al respecto de la ambigüedad, *ni la invención de la perspectiva ni el desarrollo del claroscuro bastarían por sí mismas para crear una imagen del mundo visual sin ambigüedad y fácilmente legible.*⁴¹

El mundo visible (visión) permite un conocimiento de la realidad objetiva, mientras que lo invisible se asocia al mundo de las sombras. Comprendemos que las sombras sean un resultado de una proyección de la luz, *estamos físicamente contruidos para suponer que la luz viene por encima del nivel del ojo en vez de por debajo y ocurre lo mismo en el*

³⁸ GOMBRICH, Op.cit., pág. 253.

³⁹ *La imagen proyectada demostraba que podía accederse al conocimiento del mundo, de manera natural y lógica, como un cuadro.* BELL, Julián., *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*, Galaxia Gutenberg, 1998, págs. 58-60.

⁴⁰ HERNÁNDEZ, Miguel A., Op.cit., pág. 99.

⁴¹ GOMBRICH, Op.cit., pág. 99.

caso de la sombra,⁴² por lo que referirnos a ésta como un ser independiente y con vida propia se nos hace extraño. El uso de los cuerpos transparentes crea ambigüedades que anulan el efecto de la distancia. Esta cualidad de la transparencia ha sido empleada por los cubistas, que pretendían anular el concepto renacentista de espacio perspectivo, interponiendo objetos y formas equivocando su espacio perceptivo al traslucir la forma que ocultaban.

Una acepción parecida a la sombra es la transparencia.⁴³ Ésta es entendida como un material transparente que deja pasar la luz visible y es influida por el entorno y su relación con las formas. En la obra de Picasso, *La sombra sobre la mujer* (Fig.22), nos podríamos plantear si la figura oscura es una sombra o bien un reflejo de la persona que está delante de la superficie del cuadro invadiéndola. Algo parecido nos muestra la imagen fotográfica (Fig.40) donde la persona que se supone está tomando la fotografía es reflejada en la otra persona, superponiendo su sombra a ésta e invadiendo el espacio íntimo.

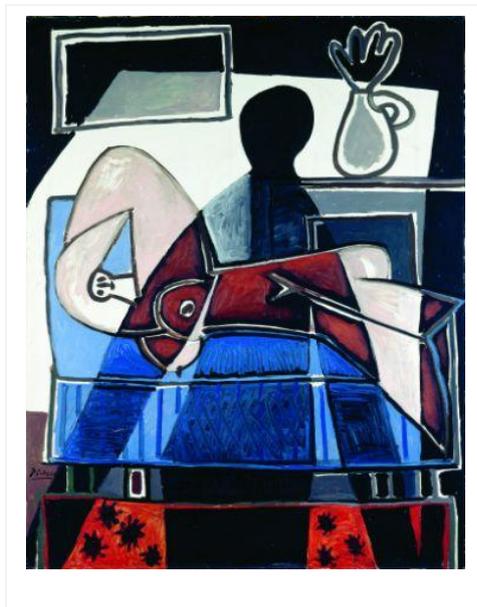


Fig. 22, Picasso, *La sombra sobre la mujer*, 1953.

⁴² BAXANDALL, Op.cit. pág. 52.

⁴³ *La transparencia a pesar de verse traslapados los objetos visuales, el objeto ocluido sigue siendo visible por detrás del ocluidor.* ARNHEIM, Op.cit. pág. 260.

Dice Francisco Calvo Serraller en relación al cuadro de Picasso:

Como corresponde a este tipo de escena, se trata de un interior, lo que vincula mucho a Picasso al mundo de los nabis, como Vuillard, Bonnard o Valloton, por no hablar ya de Matisse, pero le pone un toque siniestro al asunto, no sólo por la irradiación de su sombra espectral, que cubre como una nube jupiterina al sensual y entregado desnudo de esta especie de Dánae, sino porque irrumpe la tenebrosa efigie invadiendo el espacio íntimo como si se tratase de la solapada presencia de un criminal.⁴⁴

El proceso selectivo de mirar, percibir y determinar lo que estamos viendo, considerando la percepción visual, ignora algunos valores como la atmósfera y cualquier complejidad perspectiva causada por la distancia del espectador a la fuente de luz. Esta observación se refiere a todo análisis interpretativo influido por el entorno que nos condiciona, existiendo una discrepancia entre información y respuesta determinando nuestra visión mediante la experiencia.

3.5. La fotografía, el cine y la sombra prolongada

Tanto la fotografía como el cine provienen del uso de la cámara oscura y el conocimiento de la óptica. Desde la utilización de la “caja oscura”, que calcaba la imagen exterior proyectada en el fondo del aparato, hasta el invento de la cámara fotográfica, se produce una revolución en la percepción del espacio y el movimiento no observados hasta entonces.

El movimiento es experimentado en una serie de fotografías

⁴⁴ Artículo publicado en ELPAIS.COM a fecha 14/02/2009 por Francisco Calvo Serraller.

realizadas por Muybridge ⁴⁵ que derivaría en el invento del cinematógrafo. Fotografía y cine van conexos. Esta característica que poseen en común ambos medios es lo que les aparta de la pintura, aunque ambas se alimentan de ella. Destacamos uno de los ejemplos más recientes en los que el cine ha llevado a la pantalla las pautas lumínicas y compositivas de la pintura: *La joven de la perla*,⁴⁶ producción de Robert Webber del año 2003.



Fig.23, Johannes Vermeer, *La joven de la perla*, 1665-1667.



Fig.24, Imagen extraída de *La joven de la perla*, película del 2003.

Dice el director cinematográfico Víctor Erice acerca del uso de la luz y las influencias del cine en la pintura y viceversa: *a lo largo de este siglo, los pintores y los cineastas no han dejado de observarse, quizás porque han tenido, y siguen teniendo, más de un sueño en común -entre otros, capturar la luz-, pero, sobre todo, porque su trabajo obedece, como señaló André Bazin, a un mismo impulso mítico: la necesidad original de superar el tiempo mediante la perennidad de la forma; el deseo,*

⁴⁵ Muybridge (1830-1904) comenzó a investigar la locomoción animal en 1872 con el fin de averiguar el movimiento real de las patas de un caballo al trote. Las patas de los caballos no se movían como los pintores las habían representado, sino como las cámaras en hilera colocadas por Muybridge demostraban. RAMÍREZ, J.A., *Medios de masas e Historia del Arte*, Ediciones Cátedra, S.A., 1981, pág. 137. Bacon utiliza estos descubrimientos en sus obras

⁴⁶ Película basada en la vida y obra del pintor neerlandés Johannes Vermeer. La película es rodada en Delft, localidad donde nació y vivió el pintor..

*totalmente psicológico, de reemplazar el mundo exterior por su doble.*⁴⁷

El cine expresionista alemán⁴⁸ se sirve de la sombra como ente no palpable con tintes negativos por su cualidad de intangible, lo que la hace más terrorífica. Películas como *El gabinete del Dr. Caligari*, (Fig.25) 1920, de Robert Wiene o *Nosferatu* (Fig.26) 1922, de Murnau, son clave en el desarrollo de este recurso expresivo donde las sombras narran la complejidad, deformación y el carácter sombrío en los que se enmarca al ser humano. En este medio se llega al simbolismo a través de los decorados, las luces y las sombras una óptica deformada de la realidad.



Fig.25, fragmento de la película, *El Gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919.



Fig.26, fragmento de la película *Nosferatu* del director Murnau, 1922.

También en la fotografía es bastante habitual utilizar el recurso de la sombra. La fotografía es un medio técnico que interpreta la realidad desde el punto de vista del sujeto que se halla tras la cámara. La imagen refleja un instante, por lo que el tiempo se detiene y la huella de lo retratado queda impreso en la memoria, en el recuerdo. *Lo evocado no es solamente el mundo exterior sino el mundo interior de las imágenes, la*

⁴⁷ Víctor Erice, www.clubcultura.com

⁴⁸ La importancia de las sombras en el cine expresionista alemán. *El contraste entre luz y sombra está muy calculado. Permite resaltar la intención dramática de la acción, destaca las cualidades o estados anímicos de los personajes. Es tan importante que incluso la llegan a pintar sobre los decorados para tener un control sobre ella. Contribuye decisivamente a la creación de una sensación e intriga, de "terror", de miedo, a la creación de espacios claustrofóbicos.* www.claqueta.es

*imaginación y la fantasía.*⁴⁹

Artistas como Lee Friedlander (Fig.27), recurren de forma bastante habitual tanto a reflejos como a sombras con un mismo objetivo: *introducir el contracampo, el espacio del observador, en el campo de la imagen.*⁵⁰ (...) *Las fotografías no se limitan a verter la realidad de modo realista. Es la realidad la que se somete a escrutinio y evaluación según su fidelidad a las fotografías. En vez de limitarse a registrar la realidad, las fotografías se han transformado en norma para la apariencia que las cosas nos presentan).*⁵¹



Fig.27, Lee Friedlander, *Canton Ohio*, 1980.

⁴⁹ LEMAGNY, Jean-Claude., Op.cit., pág. 28.

⁵⁰ LA SOMBRA, Op.cit., pág. 67.

⁵¹ Ibídem, pág. 97.

4. ARTISTAS RELACIONADOS:

Como hemos podido comprobar a lo largo de toda la parte teórica, la tradición pictórica occidental reinterpreta constantemente el tema de la sombra. En este caso se han estudiado determinados pintores que si bien están situados en distintas épocas y por lo tanto en distintos contextos sociológicos y culturales, tienen en común una necesidad de expresar una emoción intensa por medio del arte. Estos artistas son tomados como referentes y no otros, porque reúnen unas características plásticas y formales que se consideran afines al objeto de este proyecto. Sus obras poseen en común un marcado carácter expresionista. Se destacarán las similitudes de estos artistas en cuanto a lo sombrío como parte del inconsciente, el mundo de lo invisible, la parte abstracta de los sentimientos donde nada es lo que parece.

Cabría señalar aquí que, aunque De Chirico se aleja de la interpretación “expresiva” de estos sentimientos de angustia y malestar existencial, en sus obras se observa cierta calma y melancolía, sentimientos que aparentemente nada tienen que ver con los demás artistas mencionados. Pero existe un lugar común a todos ellos: la sombra como elemento expresivo.



Fig.28, Goya, Fragmento *Viejo y vieja tomando sopa*, 1819-1823.



Fig.29, Munch, *El grito*, 1893.



Fig.30, Bacon, *Cabeza VI*, 1949.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Goya es un cronista de su tiempo,⁵² ejerció gran libertad en la factura y creación de sus obras, pero sobre todo en sus *Pinturas Negras* es donde el artista se muestra más libre y su registro formal más expresivo. Estas pinturas pobladas de fantasmas, brujas y animales extraños son producto de su imaginación: imágenes nocturnas u oscuras en las que se muestra la ausencia de luz, la parte oscura de la mente, el subconsciente. Todo este “ambiente” genera una sensación de pesimismo, de enigma y espacio irreal. La expresión de los rostros grotescos, muestra lo feo y lo terrible y no la belleza de la pintura clásica. En estas obras, Goya, *explora a hombres y mujeres desde la piel a la entraña oscura. Pintar excelso y terrorífico. Descender impertérrito al Averno de la humanidad. Crear todo un universo de formas, materias, colores, seres de carne y hueso, monstruos, aquelarres, fiestas, manicomios (...).*⁵³



Fig.31, Goya, *Viejo y vieja tomando sopa*, 1819-1823.

⁵² Cronista en cuanto que retrata la “verdad”, la de la corte, la de su pueblo, la suya propia. Su proximidad a la muerte excita en él la espontaneidad creadora, el gusto y la urgencia de expresarlo. La invención y claridad de sus “Caprichos” reflejan esta verdad de una manera satírica. A.A.V.V., *Historia General del Arte*, Ediciones del Prado, 1996, págs. 78-80.

⁵³ A.A.V.V., *Ibíd.*, pág. 54.

Saturno devorando a sus hijos es un tema mitológico que se halla entre sus *Pinturas Negras*. Uno de los grandes artistas del Barroco, Rubens, retrata la misma escena. Mientras que este retrata a las figuras con apariencia humana, el Saturno de Goya es un ser monstruoso, la imagen *terrible de la existencia que, hincada en lo inconsciente hace de la vida una amenaza constante, una búsqueda visceral de imposible seguridad (...). Una prodigiosa metamorfosis* del espíritu.*⁵⁴



Fig.32, Peter Paul Rubens, *Saturno devorando a su hijos*, 1636/37.



Fig.33, Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijos*,

⁵⁴ A.A.V.V., Op.cit. pág., 80.

* Metamorfosis, haciendo referencia a los poemas del poeta romano Ovidio en los que se describían las pasiones de los Dioses.

Edvard Munch (1863-1944)

El tema recurrente de la sombra en el Romanticismo como identidad de la persona es anuncio de algo oscuro y siniestro. Si bien Munch tiene influencias de la pintura francesa de Gauguin y del grupo de Pont- Aven, sus raíces devienen del espíritu romántico de la tradición alemana.

Munch realiza una serie de autorretratos en los que se analiza. Parte de imágenes fotográficas porque le parecen un instrumento ideal de auto observación, de análisis introspectivo. Éste cree que la fotografía “*atrapa el alma*”.⁵⁵ En los autorretratos (Figs.34, 35), Munch pinta las sombras en torno al sujeto para *hacer emerger de la imagen algo interior, subrayar una tensión emocional que revele el potencial expresivo de la representación*.⁵⁶

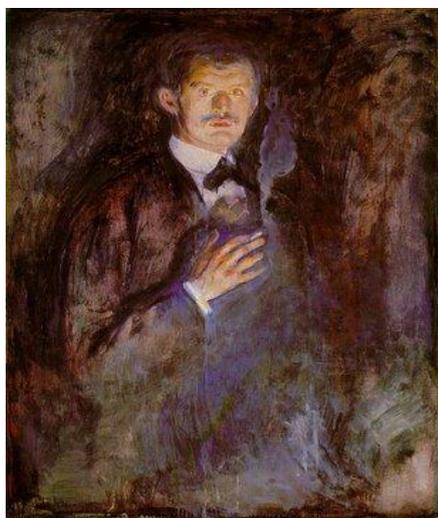


Fig.34, Edvard Munch, *Autorretrato con cigarrillo*, 1895,



Fig.35, Edvard Munch, *Autorretrato en el infierno*, 1895.

⁵⁵ A.A.V.V., *El Impresionismo y los inicios de la pintura moderna: Munch*, Planeta D'Agostini, S.A., Barcelona, pág. 15.

⁵⁶ *Ibíd*em, pág. 12.

La sombra en la obra de Munch siempre es reflejo de algo siniestro vinculado a los padecimientos sufridos por las pérdidas familiares; una especie de autobiografía donde se hacen patentes sus miedos en forma de sombra. En *Claro de luna* (Fig.36), *la mujer es aplastada por la iluminación y por la ausencia de perspectiva contra una valla blanca que la separa de su sombra, parece obligada por un interlocutor invisible a escoger entre lo conocido, la casa que ocupa la mitad del fondo, y lo desconocido, la oscuridad inescrutable que ocupa la otra mitad. Sin embargo, la silueta de su cuerpo y la sombra que hay sobre ella declaran su íntima pertenencia al peligroso mundo de la noche.*⁵⁷



Fig.36, Edvard Munch, *Claro de luna*, 1893.

⁵⁷ Op.cit. pág. 35.

Giorgio De Chirico (1888-1978)

La llamada Pintura Metafísica comienza en 1910 con un cuadro de Chirico, *Enigma de una tarde de otoño* (Fig.37),

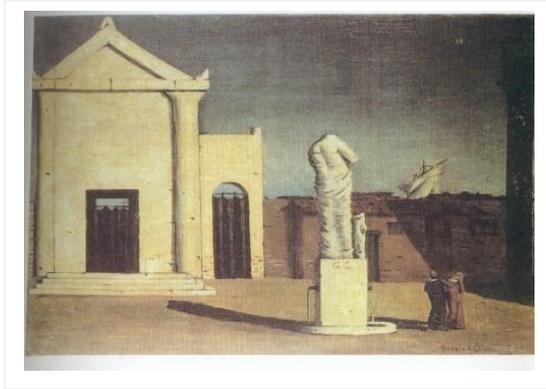


Fig.37, De Chirico, *Enigma de una tarde de otoño*, 1910.

Las representaciones de De Chirico tienen un componente misterioso, en el que la sombra aparece sin estar presente el objeto que la proyecta, obsérvese en las obras Figs. 38, 39. Su pintura respira un aire nostálgico. De Chirico se *apropia del infinito de la soledad, del tiempo excepcional, del misterio y del enigma, de las calles desiertas, de las plazas calladas donde domina como una sombra el monumento ecuestre.*⁵⁸

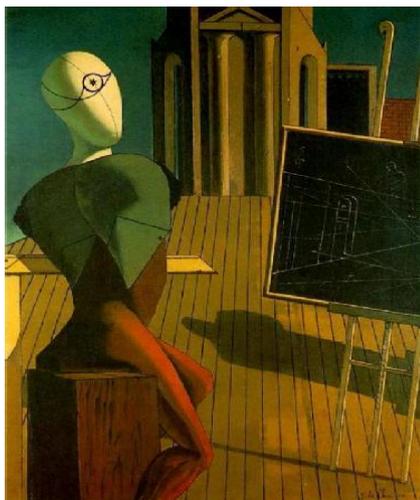


Fig.38, De Chirico, *El Profeta*, 1915.

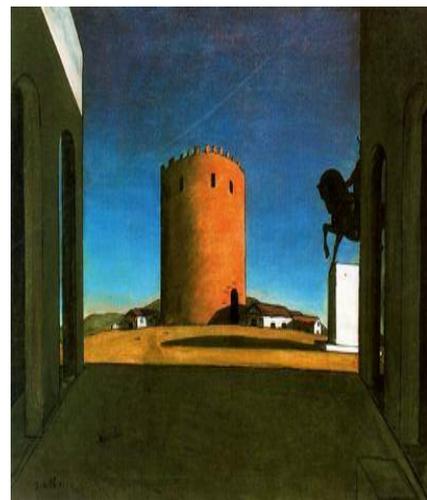


Fig.39, De Chirico, *La Torre roja*, 1913.

⁵⁸ A.A.V.V., *El impresionismo y los inicios de la pintura moderna, De Chirico*, Planeta D'Agostini, S.A., Barcelona, pág. 9.

*Todo objeto – escribió de Chirico – tiene dos aspectos: el aspecto común, que es el que generalmente vemos y que todos ven, y el aspecto fantasmal y metafísico, que solo ven raras personas en momentos de clarividencia y meditación metafísica. Una obra de arte tiene que contar algo que no aparece en su forma visible.*⁵⁹

Es frecuente encontrar en la obra de Giorgio De Chirico objetos ilógicos que aparentemente no tienen conexión al igual que pasa en los sueños. *No es falta de lógica con la que se relacionan los elementos lo que provoca ese ambiente de desolación, sino la absoluta ausencia de vida. No es la naturaleza estatuaria o mecánica de sus personajes lo que les aleja del hombre, sino la carencia de un rostro con el que reflejar las emociones. Sus cuadros son espacios poblados de fantasmas.*⁶⁰

El descubrimiento del sueño, de la psique y del yo, permitirá al surrealismo⁶¹ *resolver la paradoja y “materializar” en forma de realidad lo que de misterioso y oscuro podía esconderse más allá de lo que se ve, es decir en la “caverna” del alma moderna.*⁶²

⁵⁹ tobarrayo.wordpress.com, Publicado el 15 de enero, 2007 por tobarrayo.

⁶⁰ MARTÍNEZ Amalia., *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock. Arte del siglo XX* Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, pág. 93..

⁶¹ *Bretón (creador del primer Manifiesto del Surrealismo, 1924) realizó una fusión entre Marx y Freud haciendo del inconsciente una fuerza revolucionaria*, MARTÍNEZ, Amalia, *Ibidem.*, pág. 92.

⁶² A.A.V.V., *Magritte*, Planeta D'Agostini, pág. 24.

Francis Bacon (1909-1974)

Al igual que Goya, Bacon es un artista inclasificable. Él mismo no se sentía cómodo en ninguna denominación estilística. Aún así, su pincelada y violencia en los gestos se hallan próximas a la representación expresionista. En Bacon, la representación del sentido de la existencia provoca una fuerte carga expresiva en la pincelada y en los temas. En su obra queda patente lo grotesco del ser humano: la carne y lo interno, las máscaras o retratos. Sus retratos son una especie de escáner en el que traspasa el umbral de la apariencia, de lo externo, recurriendo cada vez más a la interiorización del personaje

Pese a su desvinculación con cualquier tipo de “estilo”, Bacon admira y se sirve de artistas como Grünewald, Rembrandt, Velázquez o el propio Goya al que reinterpreta. En *Pintura* (Fig.41), la carne abierta nos remite a *El buey desollado* de Rembrandt (Fig.40).



Fig.40, Rembrandt, *El buey desollado*, 1655.



Fig.41, Bacon, *Pintura*, 1946.

Bacon se rodea de multitud de fotografías para realizar sus obras porque las considera más manipulables y útiles para confeccionar

asociaciones más subjetivas. Para éste el arte es una forma de plasmar los sentimientos, una unión entre el mundo real y el mundo subjetivo: *Permite convertir el mundo subjetivo en real; reconocerse, en definitiva, como sujeto.*⁶³ En su obra se encuentra siempre la figura humana aislada en una *horrorosa desolación, desnuda, agria y hermética.*⁶⁴

La sombra también aparece en sus obras como una presencia que invade el campo de la imagen, sin estar presente el objeto que la arroja, como vemos en (Figs.42, 43) o simbolizando algo siniestro como es el caso del acontecimiento de la muerte de su amante George Dyer. Este hecho queda reflejado mediante el recurso plástico de la sombra en forma de *murciélago*⁶⁵ aludiendo a la muerte (Fig.44).



Fig.42, Francis Bacon, *Painting*, 1950.

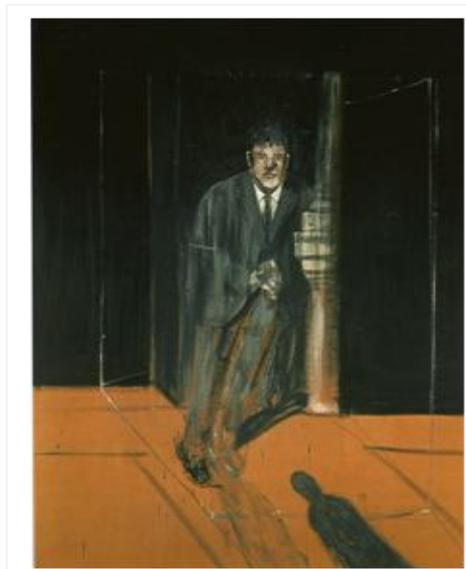


Fig.43, Bacon, *Retrato de Lucian Freud*, 1951.

⁶³ FICACCI, Luigi, *Bacon, Adentrándose bajo la superficie de las cosas*, Taschen, 2010, pág. 78.

⁶⁴ A.A.V.V., *Historia General del Arte*, Op.cit., pág. 11.

⁶⁵ *El Tríptico mayo-junio, 1973, es el más complejo; creó un esquema totalmente objetivo con la secuencia alterada, leyéndose de derecha a izquierda. De este modo Dyer, intenta vomitar alcohol y somníferos que había ingerido, tratando de anularse o vaciarse a sí mismo, sea gritando, defecando, eyaculando o vomitando; en el panel central, Dyer está marcado por la muerte, que se desliza por detrás de él como una sombra con forma de murciélago*, PEPPIAT, Michael., *Lo Sagrado y lo profano*, Kosme de Barañano, IVAM, 2003, pág. 52.



Fig. 44, Francis Bacon, *Tríptico mayo-junio*, 1973.

*(...) su obra se valora en función de la angustiada soledad de sus personajes omitiendo, en la mayoría de los casos, el asombroso hecho de que la grave distorsión no impide el reconocimiento de los modelos (...) los somete a su dominio para crear una nueva realidad, no para explicar la que la rodea.*⁶⁶

⁶⁶ MARTÍNEZ, Amalia., Op.cit., pág. 218.

5. RECURSOS PLÁSTICOS Y NARRATIVOS DE LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA

Tal y como señalábamos en la introducción, en los inicios del Proyecto Final de Máster, el cometido era realizar un trabajo teórico-práctico sobre el espejo y el reflejo. La idea era mostrarlo como un objeto de contemplación en el cual descubrir el espacio más allá de los límites del plano. Nos interesaba el espejo por su cualidad de “doble”, pero la proyección como sujeto, desde un punto de vista emocional quedaba en la superficie.

Se hicieron numerosas fotografías aprovechando la asignatura del Máster *Obra gráfica y espacio público* impartida por Dolores Pascual. Estas fotografías una vez trasladadas a la pintura perdían toda calidad narrativa. Obsérvese el diferente resultado entre ambas imágenes, Figs. 45 y 46.

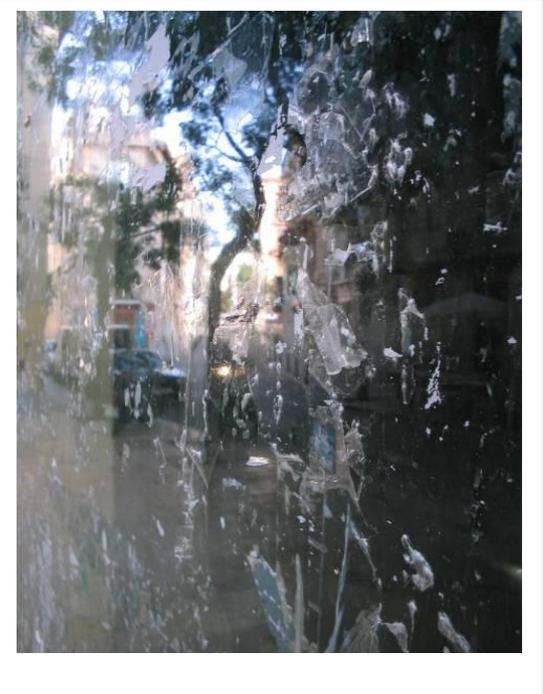
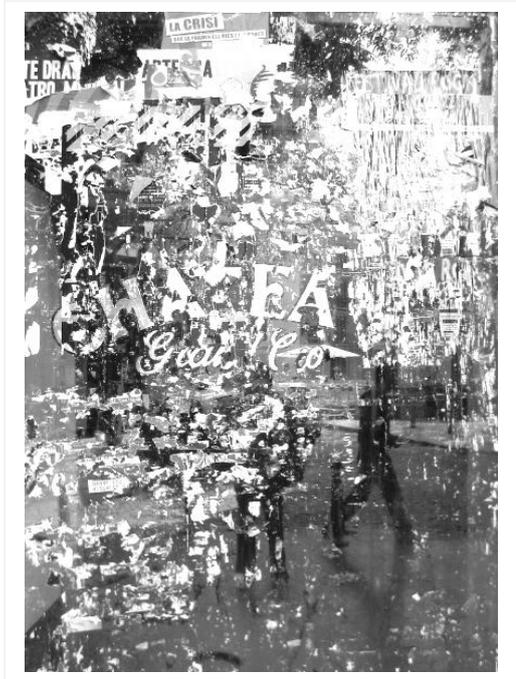


Fig.45, Fotografía de Valencia, 2009



Fig.46, S/T, Óleo sobre tabla, 93 x 62 cm, 2009.

Conjunto de fotografías realizadas en la asignatura “Obra gráfica y espacio público.”



5.1 Elementos estructurales y compositivos

Cuando hablamos de obras figurativas en las que existe una especie de nexo que las une por pertenecer a un ciclo, es necesario señalar los elementos compositivos que estructuran el conjunto de las obras. En la pintura figurativa, el título es un elemento narrativo más que nos ayuda a comprender mejor el argumento de la obra. En las obras presentadas al Proyecto Final de Máster, el título, así como la relación entre técnica y dimensiones, permiten su identificación dentro de un mismo patrón, el de serie. En la creación de toda obra plástica las influencias que recibimos son infinitas; a veces conscientes de ello, otras, por el peso de imágenes que quedan depositadas en nuestra memoria. Se alude a ésta porque rememora hechos o acontecimientos manifestándose como un elemento subjetivo y personal.

Esta serie presentada a la Tesina se configura a partir de una sucesión de elementos comunes: la caja y la sombra. Vamos a presentar en este primer punto de una manera breve los principales medios formales utilizados:

1. Composición
2. Materiales y técnicas
3. Color, percepción
4. Simbología (que se desarrolla en el 5.2)

Composición: En el conjunto de cuadros realizados no existe una pretensión formal de componer los objetos con un sentido clásico de perspectiva, pese a ser elementos figurativos. Existe una naturaleza enigmática e inquietante entre ellos, no objetiva, próxima a la estética surrealista (Fig.48), donde lo incongruente se aúna con la identificación realista de las imágenes que conforman la obra. No existe un esquema lógico ni real, por lo que los objetos se sitúan en el espacio según la relación de importancia simbólica en comparación al resto de ellos.



Fig.47, *Tiempo suspendido*, 2010.



Fig.48, Magritte, *El asesino amenazado*, 1954.

Materiales y técnicas: La utilización de una determinada materia y técnica condiciona el proceso de producción y el resultado final de la obra. Se ha pretendido que todos los cuadros siguieran unas mismas características por una razón de ser. Al ser la sombra un elemento etéreo e intangible se había de tratar la superficie y los objetos de una manera sutil, sin predominar la materia y la textura.

Las obras en su conjunto se han realizado sobre el mismo soporte, contrachapado de 5 mm. de espesor, montados sobre bastidor de 3 cm de ancho. La técnica utilizada, el óleo, ha sido la misma para todos los cuadros por su cualidad de transparencia.

El color es uno de los estímulos visuales en una obra. A diferencia de la materia no es una propiedad intrínseca, sino un conjunto de sensaciones, como afirma Juan Carlos Sanz en *El libro del color. Lo que denominamos color no tiene lugar en el mundo físico, sino en nuestro mundo psíquico.*⁶⁷

Las proporciones y el color influyen en el análisis de la obra, por lo que, en las obras que presentamos al Proyecto, la proporción entre las

⁶⁷ SANZ, Juan Carlos., *El libro del color*, Alianza Editorial, S.A., Madrid 1993, 2003, pág.20.

cajas (elemento simbólico que hace referencia al alma) y los demás objetos cobra una importancia relevante. En los cuadros no existen colores primarios puros; sino que, se utiliza una gama monocromática. Dentro de lo irreal de lo escenificado, esta gama, funciona como un elemento que da credibilidad al discurso. Esto sería una contradicción si tratasen de obras hiperrealistas, pero en el contexto en el que se sitúan y los objetivos que se pretenden -recordemos que era el conjugar lo real de las imágenes con la subjetividad y el simbolismo- que conlleva cada representación, el color nos ayuda en este proceso perceptivo.

5.2 Significado e interpretación

El orden simbólico se establece por la correlación general de lo material y lo espiritual (visible e invisible) y por el despliegue de las significaciones⁶⁸.

En Occidente el hombre ha interpretado la vida cósmica y la humana mediante fábulas para explicar los fenómenos naturales. El nacimiento simbólico de la pintura, como hemos podido constatar, es narrado como un hecho mitológico bajo la transcripción de una sombra; pero será en el Romanticismo alemán donde el hombre profundice en el inconsciente, en el mundo de los sueños y en la significación del símbolo.

Partimos de la idea de que la obra de arte es una representación del conjunto de ideas y valores y que su significado dependerá del valor icónico que se le dé al objeto. En una obra figurativa, como es nuestro caso, la figuración representa formas similares a los objetos o los seres de la realidad del mundo físico, pero, con un componente simbólico e

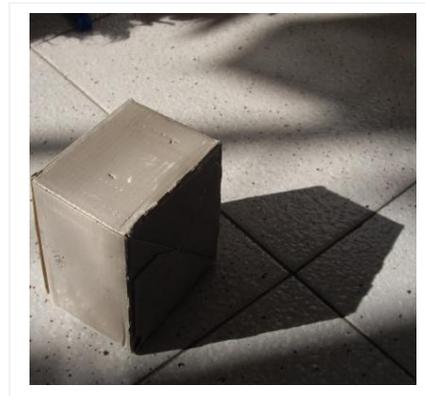
⁶⁸ CIRLOT, Juan Eduardo., *Diccionario de símbolos*, Labor, S.A., Barcelona, 1985, pág. 35.

incluso romántico. La estética de las obras realizadas se encuentra más próxima al simbolismo, en cuanto que, este movimiento privilegió el sueño, la angustia y el misterio. Exploró en definitiva sumergirse en las profundidades del alma.

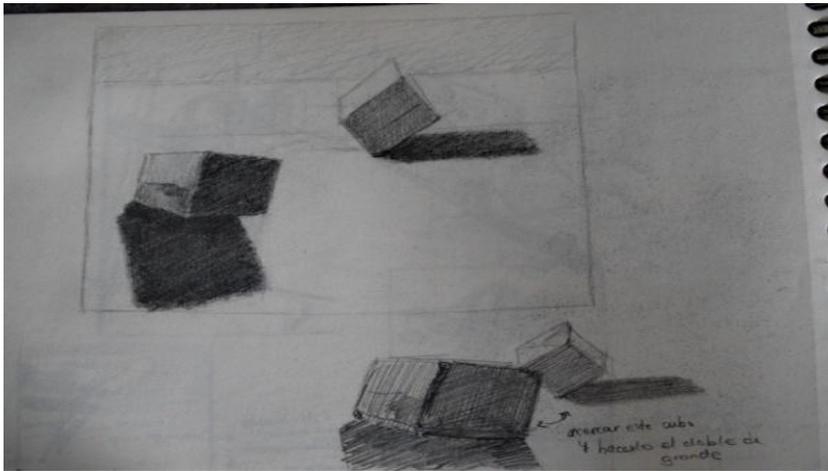
En cuanto a la metodología seguida en la elaboración de las obras esta es de consecución clásica: formal y simbólica. En un primer contacto previo a la superficie (cuadro), la idea subyace a la utilización de referentes fotográficos, bocetos que dan forma a ésta, la elección de técnica y formato más adecuada para nuestro discurso, y finalmente la simbología.

Pasos previos:

1. elección de referentes



2. bocetos



3.obra finalizada



Fig.49, *El peso metafórico de las sombras*, 2010.

Las obras desarrolladas en el proyecto, como se anuncia en el apartado anterior, se conforman principalmente de dos elementos icónicos comunes: la caja⁶⁹ y la sombra. Pasemos pues a analizar estos y otros elementos que aparecen en la pintura.

El objeto “caja” es representado como un instrumento que sirve de contenedor. En nuestro caso, contenedor de recuerdos por tratarse de una asociación entre caja y alma. Las cajas que aparecen en las pinturas son cajas de cartón; material que se caracteriza por ser endeble y frágil, pero al aumentarla de tamaño con respecto al resto de objetos o seres humanos, ésta cobra mayor consistencia. Obsérvese la relación entre la persona y la caja en Fig.50.



Fig.50, Fragmento, *Diálogo interno*, 2011.

El otro elemento icónico, la sombra, mana directamente de los objetos e incluso aparece en la escena sin un cuerpo que la contenga, lo que la dota de personalidad pese a ser intangible. Ésta existe en un plano fuera de lo invisible (Fig.51)

⁶⁹ En un sentido más amplio, desde la Antigüedad representan los recipientes cerrados todo aquello que puede contener secretos como El arca de la alianza o La caja de Pandora, CIRLOT, Juan Eduardo., *Ibidem.* pág. 48.



Fig.51, Fragmento, *La naturaleza de las sombras*, 2011

Existen pocos elementos en el espacio pictórico; de este modo, la mirada descansa al centrarse en estas zonas y es en ellas donde se respira cierta actitud de serenidad y contemplación. La sensación de espacio vacío es reforzado por las sombras proyectadas, la inexistencia de vida humana (o en la mayoría de los casos sólo una figura).sola e inmóvil inmersa en un vasto paisaje donde no existe nada más que el vacío. La perspectiva no sigue unos cánones clásicos de punto de fuga; ésta se utiliza como un elemento simbólico más en la representación, (Fig.52)



Fig.52, *Entrecrucijadas*, 2010.

Esta sensación de soledad tiene un claro referente en la poética de la obra del artista italiano Giorgio De Chirico, no tanto así en la de los otros artistas citados como Goya, Munch o Bacon. De Chirico, realiza unas construcciones inquietantes que se *prestan a ser utilizadas por*

*quienes desean proyectar su estado de ánimo sobre un entorno real, un estado de ánimo que no es sino lo irreal convertido en amenaza, y eso es lo que genera angustia.*⁷⁰

Esta serie realizada y presentada a la Tesina Final de Máster, ha sido la culminación de un ciclo. Los cuadros realizados han versado en torno a la sombra como referente autobiográfico y la simbología como parte de esta existencia angustiosa. Quizás estas palabras serían más apropiadas como conclusión, pero están aquí expuestas como remate o a colación del trabajo realizado y el porqué de todo lo argumentado en torno a la sombra como elemento subjetivo y el carácter emocional que lleva impreso toda la parte estructural.

⁷⁰ NOOTEBOOM, Cees., *El enigma de la luz*, El ojo del Tiempo, Siruela, 1007, pág. 66.

6. CATÁLOGO DE OBRAS



1.El peso metafórico de las sombras, óleo sobre tabla, 150 x 150 cm, 2010.



2, *De ilusiones, sueños y sombras*, óleo sobre tabla, 150 x 150 cm., 2010.



3, *El túnel*, óleo sobre tabla, 150 x 150 cm., 2010.



4. *Entrecrucijadas*, óleo sobre tabla, 150 x 120 cm, 2010.



5. *Las apariencias no engañan*, óleo sobre tabla, 150 x 150 cm., 2010.



6 *Tiempo suspendido*, óleo sobre tabla, 150 x 150 cm, 2010.



7, *Circuito cerrado*, óleo sobre tabla, 150 x 150 cm, 2010.



8, *El olvido*, óleo sobre tabla, 120 x 120 cm, 2011.



9, *La naturaleza de las sombras*, óleo sobre tabla, 2011.



10, *El salto*, óleo sobre tabla, 150 x 150 cm, 2011.



11, *De proyecciones cruzadas*, óleo sobre tabla, 150 x 150 cm, 2011.

7. CONCLUSIONES

El Proyecto comienza con una cita de Mathias Malzieu de su libro *La alargada sombra del amor* sobre el poder reparador que la sombra puede ejercer sobre los sentimientos. Esta cita hace referencia a la sombra como si se tratase de una presencia de una manera metafórica.

Partiendo de la idea inicial del tema del espejo como una proyección del otro “yo,” un acercamiento a la realidad objetiva, nos dispusimos a considerar que esta realidad no era tal, pues ésta siempre se construye desde la propia observación. La sombra, sin embargo, nos permite una exploración íntima desde la figura del “otro” que no es sino nuestro propio ser oculto; metáfora de aquella parte del ser que conecta con nuestra esencia y suple la ausencia, característica de la que carece el espejo.

Las conclusiones son la parte final de cualquier proceso de investigación o bien el cierre del tema presentado. Por tratarse de un proceso en el que ha estado basado en emociones -permítanme hablar en primera persona- tan íntimas e individuales, el sistema que se ha utilizado en el desarrollo de la tesina tiene un carácter más emotivo y trascendental, en cuanto, a la relación establecida entre la sombra y mi propio reflejo, por lo que la hipótesis que planteábamos sobre la reinversión del término “negativo” a “positivo” se ha logrado.

Como hemos podido comprobar, la sombra es interpretada por distintos autores como una entidad negativa. Esta forma incorpórea que es la sombra es asociada a la parte oscura y oculta del sujeto, a aquella parte donde no llega “la luz” de una manera metafórica; por tanto, es fuente de conocimiento y de desconocimiento, de realidad y de irrealidad. *La sombra, empero, es para la luz una compañera extraña: está presente*

*pero no existe por sí misma.*⁷¹ El ser humano es un individuo complejo que posee dos caras: la que muestra, que es la que intenta agradar, y la que se oculta, que hace referencia a lo negativo, a lo que no queremos mostrar. A esta condición “maldita” que posee la sombra Miguel A. Hernández se refiere como al “monstruo”.

*La sombra siempre resta. Porque la sombra remite a la luz, en su falta, su falta por una sobra, una sobra que se interpone entre la luz y la sombra. La sombra es la huella de la luz, pero también su sobra. Es lo que “no cabe” en la luz, lo que queda fuera de ella. (...) Es la sombra la que siempre revela al monstruo.*⁷²

Por eso nuestro objetivo principal, como apuntábamos en la hipótesis, era reinvertir el proceso; es decir, de una situación dolorosa otorgar a la sombra un papel casi de “ritual mágico”, al igual que hizo Francis Bacon en su obra *Tríptico mayo- junio* (Fig.44).

El contenido de la parte teórica ha pretendido demostrar que, si bien, la proyección de la sombra se basaba en leyes de la perspectiva como una forma de ordenar el mundo, con el subjetivismo, los pintores se desprenden de la carga “matemática” y se empieza a entender al artista como un ser que siente y que sufre, y a la pintura como el medio de expresarlo. Y es por ello, por lo que puntualizo, que las obras realizadas para este trabajo, han sido el resultado de una reflexión íntima y la manifestación plástica de ello. La naturaleza simbólica de los elementos figurativos junto a la sombra proyectada, manifiestan la identidad como elemento conector. Acerca del dolor y la percepción dice así Miguel A. Navarro en el libro *La So (M) bra de lo Real*, acerca del dolor y la percepción:

Aunque el dolor sea una sensación exclusivamente física, ésta va acompañada siempre de una reacción mental, de un sufrimiento. En

⁷¹ LEMAGNY, Jean-Claude., Op.cit., pág. 227.

⁷² HERNÁNDEZ, Miguel A., Op. cit., pág. 59.

*el mundo real no hay dolor sin sufrimiento, es decir, sin significado afectivo que traduzca el desplazamiento de un fenómeno fisiológico al centro de la conciencia moral del individuo. El dolor físico trastoca el ser del individuo: una información dolorosa implica una percepción personal*⁷³

Los objetivos específicos en la parte de producción pictórica, era realizar una serie de obras que conjugasen la dualidad de las imágenes descontextualizándolas de donde fueron extraídas para volver a reinterpretarlas. Los elementos figurativos y la prolongación de la sombra serían contemplados desde la relación entre lo visible y lo invisible, entre la apariencia externa y la interna, destacando que nada es lo que parece y que los sentimientos son muy complejos.

El trabajo ha servido para indagar en la propia identidad, una metáfora de esa parte del “alma” que se materializa convirtiéndose en sombra y transformarla en una sustancia positiva.

La pintura es una manifestación plástica de aquello que nos conecta con la naturaleza íntima logrando relacionar lo que somos, cómo lo vivimos y de qué manera nos proyectamos. Sabemos que el arte es una forma de expresión, que a priori el tema es lo de menos, pero que en este caso, la sombra ha servido como “excusa” para vomitar mis fantasmas, lo que me ha llevado a una reconciliación con mi parte oculta, con mi otro yo; por lo que me parece oportuno finalizar con otra cita al libro *La Alargada Sombra del Amor* de Mathias Malzieu.

El gigante Jack a Mathías: *Con esta historia de sombras he consolidado un poco tu corazón, lo he reeducado. (...) Ya no me queda más que una pequeñita sombra de chico como la de todo el mundo. Lo compruebo en la pared del pasillo, estoy bastante contento de haberla recuperado, ligera y yo ligero dentro de ella.*⁷⁴

⁷³ HERNÁNDEZ, Miguel A., Op.cit., pág. 133.

⁷⁴ MATHIAS, Malzieu., Op.cit., págs. 144 y epílogo.

8. BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V., *Arte del siglo XX, Pintura. Escultura. Nuevos Medios. Fotografía*, Taschen, GmbH, 2001.
- A.A.V.V., *El Impresionismo y los inicios de la Pintura Moderna*, Planeta De Agostini, S.A., Barcelona.
 - *Munch*
 - *Magritte.*
 - *De Chirico.*
 - *El Expresionismo.*
 - *El Simbolismo.*
- A.A.V.V., *La Pintura Moderna, Los impresionistas y las vanguardias del siglo XX*, Electa.
- A.A.V.V., *Pintura Historia General del Arte, Pintura III*, ediciones del Prado, 1996.
- ALBERTI, Rafael., *A la pintura*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1980.
- ARNHEIM, Rudolf., *Arte y Percepción Visual*, Alianza Editorial, Nueva Versión, Madrid 2001.
- AZARA, Pedro., *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2002.
- BACHELARD, Gastón., *La Poética del Espacio*, Breviarios de Fondo de Cultura Económica, Presses Universitaires de France, México, 1957.
- BARTHES, Roland., *La cámara Lúcida, Nota sobre la Fotografía*, Gustavo Gili, S.A.
- BAXANDALL, Michael., *Las Sombras y el Siglo de las Luces*, Visor. Dis, S.A., Madrid, 1997.
- BELL, Julián., *¿Qué es la pintura?*, Representación y arte moderno, Galaxia Gutemberg, 1998.
- BERGER, René., *El conocimiento de la pintura, El arte de comprenderla*, Editorial Noguer, S.A., Barcelona, 1976.
- BOCCOLA, Sandro., *El Arte de la Modernidad, Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Ediciones del Serbal, de la primera edición 1999, Barcelona.
- BONET, Laureano., *Émile Zola, El naturalismo*, Nexos Península, 1989.
- CALVINO, Italo., *Las Ciudades invisibles*, Ed. Minotauro, 1ª Edición mayo de 1983.
- CARRERRE, Alberto & SABORIT, José., *Retórica de la pintura*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid, 2000.
- CIRLOT, Juan-Eduardo., *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1985.
- CORBALÁN, Fernando., *La proporción áurea, El lenguaje matemático de la belleza*, RBA Coleccionables S.A., 2010.
- DA VINCI, Leonardo., *Tratado de pintura*, Edición preparada por Ángel González García, Akal, S.A., 1998.

- DA VINCI, Leonardo., *Cuadernos de notas*, Traducción José Luís Vélez, Edimat Libros, S.A., 1999.
- DE MICHELI, Mario., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, S.A., primera edición Madrid, 1979.
- ECO, Umberto., *De los espejos y otros ensayos*, Ed., Lumen, S.A., Segunda Edición, 2000.
- ERNST, Bruno., *El Espejo Mágico de M.C.Escher*, Taschen.
- FICACCI, Luici., Bacon, *Adentrándose bajo la superficie de las cosas*, Taschen, 2010.
- GÁLLEGO, Julián., *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, S.A., Madrid, 1978.
- GOMBRICH, E.H., *La imagen y el ojo, Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1987.
- GOMBRICH. E.H., *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Phaidos, New York, reimpreso 2008.
- GOMBRICH, E.H., *La Historia del Arte*, de la edición castellana, Debate, S.A., Madrid, 1987.
- GOMBRICH, E.H, HOCHBERG, J. y BLACK, M., *Arte, percepción y realidad.*, Paidós comunicación, Barcelona, 1973.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel. A., *La So (M) bra de lo Real: El Arte como Vomitorio*, Col.lecció Novatores, 2006.
- HOCKNEY, David., *Conocimiento secreto*, Destino S.A., Barcelona, 2001.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Leer la pintura*, Larousse Editorial, S.L., 2010.
- LEMAGNY, Jean-Claude., *La Sombra y el Tiempo. La Fotografía como Arte*, La marca editora, 2008.
- LUJÁN, Néstor., *Los Espejos Paralelos*, Editorial Planeta, S.A., 1991.
- MALZIEU, Mathias, *La alargada Sombra del Amor*, Mondadori S.A., Barcelona, 2010.
- MAYER, Ralp., *Materiales y técnicas del arte*, Nueva Edición Revisada y Ampliada, Tursen Hermann Blume Ediciones,1993.
- MILLÁN FUELLES, Antonio., *La estructura de la subjetividad*, Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 1967.
- NAVARRO, Mariano., *La luz y las sombras en la Pintura Española*, Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1999.
- NOOTEBOOM, Cees., *El enigma de la luz, Un viaje en el arte*, El ojo del tiempo, Ediciones Siruela, Madrid, 2007.
- NUÑO, Juan., *El Pensamiento de Platón*, Fondo de Cultura Económica de España, S.L., Madrid, 2007.
- ORTIZ, Áurea & PIQUERAS, Maria Jesús., *La pintura en el cine, Cuestiones de representación visual*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., de todas las ediciones en castellano, 1995, Barcelona.
- PANOFSKY, Erwin., *La Perspectiva como forma Simbólica*, Tusquets Editores, S.A., Barcelona, 1973, 2008.
- KRACAUER, Siegfried., *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós Ibérica, S.A.

- RAMÍREZ, Juan Antonio., *Medios de masas e historia del arte*, Ediciones Cátedra, S.A., 1981.
- RAMÍREZ, Juan Antonio., *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, primera edición 1996, Barcelona.
- RAMÍREZ, Juan Antonio., *El objeto y el Aura, (des) orden visual del Arte Moderno*, Akal, 2009.
- RILKE, Maria Rainer., *Cartas a un joven poeta*, Alianza Editorial, S.A., de la primera edición de bolsillo, 1980, Madrid.
- ROBB, Peter., *M. El enigma de Caravaggio*, Alba S.L.N., Barcelona, primera edición: 2005.
- RODRÍGUEZ TORRES, M^a Teresa., *Goya. Entere sueños, chanzas y realidad*, Ars Magna, Madrid, 1996.
- ROLANDO, Mix., *El espejo y tú*, 1^a Ed. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1994.
- ROSE- MARIE & RAINER, HAGEN., *Los Secretos de las Obras de arte*, Tomo I, Taschen.
- SANZ, Juan Carlos., *El libro de color*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1993, 2003.
- SONTAG, Susan., *Sobre la fotografía*, Edhasa, 1981.
- STOICHITA, Víctor I., *Breve Historia de la sombra*, Ediciones Siruela, S.A., 1999,2006, Madrid.
- TANIZAKI, Junichiro., *El Elogio de la sombra*, Siruela, S.A., 1994,2008.
- TEJEDA, Carlos., *Arte en fotogramas, Cine realizado por artistas*, Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2008.
- TRÍAS, Eugenio., *La filosofía y su sombra*, Destino, S.A., Barcelona, 1995.
- UMBERTO, Eco., *De los espejos y otros Ensayos*, Lumen, S.A., Segunda Edición, 2000.
- VIÑUELAS, Jesús., *El comentario de la Obra de Arte*, U.N.E.D. Madrid, 1986.
- VON CHAMISSO, Adelbert., *La Maravillosa Historia de Peter Schelmihl*, Bruguera, S.A., Barcelona, 1982.
- WILDE, Óscar., *El retrato de Dorian Gray*, Alianza Editorial, S.A., 1999.
- WOODFORD, Susan., *Cómo mirar un cuadro*, Gustavo Gili, para la edición en castellano, 1983.

• CATÁLOGOS Y EXPOSICIONES:

- -A.A.V.V., Richard Estes, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 19 de Junio-16 de septiembre, 2007.
- -A.A.V.V., Kimsooja, *Respirar-Una Mujer espejo/To breathe-A Mirror*

Woman, Centro de Arte Reina Sofía, 27 de Abril-24 de julio 2006, Palacio de Cristal, Parque del Retiro de Madrid.

- -A.A.V.V., Comisariado por Víctor I, Stoichita, *La sombra*, Museo Thyssen Bornemisza, Fundación Caja Madrid, del 10 de febrero al 17 de mayo de 2009.
- Edizioni Musei Vaticani, *Miguel Ángel y Rafael en el Vaticano, Toda la Capilla Sixtina, La Capilla Paulina, Las Estancias y Las Logias*.
- ZAERA, Rossana., *Anatomía de las sombras*, Sala La Nau, Universitat de València, 2006.
- Francis Bacon, *Lo Sagrado y lo Profano*, Dirección Kosme de Barañano, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, 2003, 11-XII-2003/ 21-III-2004.
 - Chema Madoz, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1999.
- Chema madoz, CGAc, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 11 de diciembre 1998-31 enero 1999.

• PÁGINAS INTERNET:

- -www.ciudadpintura.com
- -www.AlfaRomeo.es/Mito.
- -www.wikipedia.com
- -www.almendron.com/ARTE/PINTURA
- -www.akasico.com
- -www.dustinmunoz.com
- -discursofreudiano.com
- -lacaverna.wordpress.com
- -www.monografías.com>Arte y Cultura.
- -www.ojosdepapel.com