



La identidad en la sombra

Del registro
fotográfico al retrato
interdisciplinar.

Alumno: Eduardo Serrano González.

Tutor: Francisco de la Torre Oliver.

Trabajo Final de Máster Producción Artística.

Tipología 4: Producción artística inédita acompañada de una
fundamentación teórica.

Valencia, 2015.



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

La identidad en la sombra.

Del Registro fotográfico al retrato interdisciplinar.

Trabajo Final de Máster Producción Artística.
Tipología 4: Producción artística inédita acompañada
de una fundamentación teórica.

Autor: Eduardo Serrano González.
Director: Doctor Francisco de la Torre Oliver.

Valencia, Julio de 2015.

Agradecimientos.

A los compañeros de este camino, especialmente a Laura, mis padres y hermana, por su apoyo y comprensión en todo momento.

Abstract

This document presents the Master's degree final Project attached to the tipology number 4 (carrying out an unpublished artistic project accompanied by a theoretical basis) performed by the student Eduardo Serrano González.

This project in the result of a research focused on the one hand, on the shadow, as a physical phenomenon, philosophical concept and metaphor in the representation; and on the other hand, focused on the methodology of picture archive, ending off with the study of the artistic object.

This research countersings the personal artistic project, which comes up from the painting and evolves, taking it to make incursion into artistic resources that go from photographic records to setup. It is kept the pictorial esthetic, together with the chair and the shadow as referents of the representation.

Key words.

Archive - Setup- Record- Chair - Shadow- Object- Painting

Resumen.

Este documento presenta el Trabajo Final de Máster adscrito a la Tipología 4 (realización de un proyecto artístico inédito acompañado de una fundamentación teórica) realizado por el alumno Eduardo Serrano González.

Este trabajo es el resultado de una investigación centrada por una parte, en la sombra, como fenómeno físico, concepto filosófico y metáfora en la representación; por otra, en la metodología de archivo en el contexto artístico, en concreto en la fotografía como herramienta de archivo, para finalizar con el estudio del objeto artístico.

Esta investigación refrenda el proyecto artístico personal, el cual surge de la pintura y evoluciona llevándolo a la incursión en medios artísticos que van del registro fotográfico a la instalación. Manteniendo la estética pictórica, junto con la silla y la sombra como referentes de la representación.

Palabras clave:

-Archivo -Instalación -Registro -Silla -Sombra- Objeto -Pintura

Índice.

Introducción.

1. Marco Teórico.....	15
1.1 La Sombra: fenómeno, concepto y metáfora.....	15
1.1.1 El fenómeno físico de la sombra.....	15
1.1.2 La Sombra como concepto.....	18
1.1.3 La metáfora de la sombra en la representación visual.....	26
1.2 El Archivo en el contexto artístico.....	31
1.2.1 Metodología de archivo.....	31
1.2.2 Registro fotográfico	31
1.3 El objeto artístico.....	37
2. Marco Referencial.....	44
2.1 Sombras.....	44
2.1.1 La sombra y el objeto. E. Valldosera y C. Boltanski.....	44
2.1.2 La sombra en la pintura de G. De Chirico.....	48
2.1.3 La sombra en la poesía de L. M. Panero.....	50
2.1.4 La sombra en el film <i>El tercer hombre</i>	51
2.2 Objeto conceptual. J. Kostuh	54
2.3 Archivo fotográfico. E. Ruscha	54
3. Eduardo Serrano: La identidad en la sombra.....	57
3.1 Antecedentes.....	57
3.2 Encuentros.....	60
3.2.1 Encuentro con la sombra.....	60
3.2.2 Encuentro con el objeto.....	60
3.3. Proyecto	61
3.3.1 Registro Fotográfico. Catálogo de sombras.....	62
3.3.2 Obra Pictórica.....	64
3.3.3 Instalación	72
4. Catalogación de obras.....	75
5. Conclusiones.....	113
6. Glosario de imágenes.....	116
7. Fuentes.....	119

Introducción.

Esta memoria presenta el Trabajo Final de Máster del alumno Eduardo Serrano González. La cual se encuentra adscrita a la Tipología 4: Producción artística inédita acompañada de fundamentación teórica.

El presente proyecto titulado *La identidad en la sombra. Del registro fotográfico al retrato interdisciplinar*, consta de tres líneas de trabajo, compuestas por el registro fotográfico, la pintura y la instalación respaldadas por unos referentes conceptuales, que abordarían el concepto de sombra, de archivo fotográfico y el objeto artístico.

La primera parte del título hace referencia a nuestro tema de estudio principal, **la sombra**, como concepto, metáfora y en la representación artística. Mientras que el subtítulo hace referencia, a las ramificaciones de la obra debidas a la evolución de la investigación, las cuales son el estudio del **registro fotográfico**, o fotografía de archivo y **el objeto encontrado**, concretamente la **silla**, y la evolución del objeto en el arte.

El estudio de la sombra, se debe a la voluntad de unificar la obra anterior realizada durante la licenciatura en Bellas Artes 2008-1014, el elemento más importante y repetitivo en todas ellas era la sombra, como recurso expresivo, pero que carecía de un estudio en profundidad. Es este repetitivo interés por la sombra lo que nos lleva a plantear el problema como objeto de estudio.

Pese a que en principio el planteamiento del proyecto estaría centrado en el estudio de la sombra, acompañado de una obra pictórica de carácter figurativo, que exploraría la identidad. Es mediante la evolución del máster cuando se produce la aparición del objeto silla en la obra, el cual, acompañado de la metodología de archivo, se convierten en dos subtemas que vemos necesaria abordar en el trabajo conceptual, ya que marcan la obra con la realización de trabajos de registro fotográfico e instalativos.

El trabajo fue evolucionando con el desarrollo del Máster y la adquisición de nuevos conocimientos y resultados, es por ello que abordamos la razón de nuestros **objetivos** de una manera cronológica.

El primer objetivo que nos planteamos es encontrar y unificar las claves comunes en la producción artística llevada a cabo durante la licenciatura. Tras ello nos proponemos desarrollar un trabajo artístico de carácter pictórico y figurativo, bajo el concepto de sombra, el reflejar diferentes identidades y la narración de relatos mediante las piezas.

Con la evolución del máster incluimos como objetivo unido a los anteriores la realización de un trabajo artístico que aborde el registro fotográfico de archivo y la instalación en relación a la sombra, y al objeto encontrado “silla”.

Por último nos proponemos apoyar teóricamente la producción estudiando por un lado la sombra como concepto, metáfora y fenómeno; por otro, realizar un estudio de la fotografía de archivo en relación al arte y finalmente la evolución del objeto artístico.

Con tal de abordar el análisis teórico nos serviremos de una **metodología** de investigación, mediante la cual, a partir de las referencias teóricas pertinentes, a través de un estudio analítico e histórico de los mismos, profundizaremos sobre los diferentes objetos de estudio que nos ocupan, con tal de posibilitar una interpretación tanto conceptual como histórica.

Abordando tanto aquellos conceptos y referencias teóricas sobre nuestros temas de investigación, la sombra, el objeto y el archivo fotográfico. Como los artistas de diferentes disciplinas que se encuentran cercanos a nuestros objetos de estudio y nuestros intereses artísticos.

El trabajo que aquí se presenta por lo tanto, se encuentra dividido en 6 partes que conformarían la siguiente capitulación.

El primer tema se centra en el Marco Conceptual, el cual se encuentra dividido en tres epígrafes, el primero de ellos que estudiará la sombra y lo hará a su vez dividiéndola en tres epígrafes, el fenómeno de la sombra en primer lugar, donde haremos un repaso por el estudio de la sombra como fenómeno físico, su unión a la perspectiva, la visión de los artistas del renacimiento y las teorías de la óptica en relación a ella apuntadas por J.W Goethe. En segundo lugar la sombra como concepto, en el cual desarrollaremos un recorrido conceptual partiendo desde la visión platónica de la sombra y en la mitología Griega, enlazándola con la sombra jungina desde el punto del psicoanálisis. Para finalmente hablar de la metáfora de sombra en la representación artística, partiendo desde el cuento de Plinio, estableciendo un recorrido por su uso y su significado en relación a la representación.

El segundo de los epígrafes de este Marco Conceptual, abordará el tema del archivo fotográfico, estableciendo en un primer momento unas nociones sobre la metodología de archivo para posteriormente realizar un recorrido por aquellos hechos que en relación al archivo fotográfico nos son de interés para la realización de la obra, del mismo modo que su evolución y relación con el arte.

En el tercer y último apartado de este punto, desarrollamos el tema del objeto en el arte, analizando cual es la evolución del objeto artístico, sus manifestaciones y características en los diferentes movimientos que nos sirven de referencia para el trabajo.

Tras esto, abordaremos el Marco Referencial, el cual, ya que trabajamos distintos temas irá dividido de la siguiente manera, en primer lugar respecto a los referentes relacionados con la sombra, diferenciamos por una parte

la unión de la sombra y el objeto, donde hablaremos de Eulàlia Valldosera y Christian Boltansky. La sombra en la pintura, representada por Giorgio de Chirico, posteriormente la sombra del poema mediante Leopoldo María Panera, y finalmente la sombra en el cine empleada en El tercer Hombre de Carl Reed. Acompañamos el objeto conceptual mediante el trabajo de Joseph Kosuth, y finalmente en referencia al archivo fotográfico como herramienta sirviéndonos de Edward Ruscha.

El tercero de los puntos irá dirigido a la Producción del trabajo personal, en el cual realizaremos un repaso por los antecedentes, los motivos que nos llevan a trabajar tanto con la sombra, como con el objeto, y finalmente un desarrollo de la obra, analizándola desde un punto de vista formal y conceptual. La cual se encontrará catalogada y debidamente registrada en el punto cuarto.

Incluiremos un quinto punto donde a modo de conclusión realizaremos un repaso por todo el trabajo que en la presente memoria se recoge. Analizando tanto la evolución, el desarrollo y los inconvenientes.

Finalmente cerraremos el trabajo con la recopilación tanto de las imágenes como de las fuentes utilizadas para el desarrollo del mismo, en los epígrafes sexto y séptimo.

1. Marco Teórico.

1.1 La Sombra: fenómeno, concepto y metáfora.

Para comenzar con el primer punto que conforma el marco teórico del trabajo realizaremos un estudio del tema que nos ocupa, la sombra, atendiendo por un lado al fenómeno físico, por otro como concepto filosófico y psicoanalítico, y finalmente la metáfora de la sombra en la representación artística.

En primer lugar analizaremos el fenómeno físico de la sombra, desde el punto de vista del arte, realizando así un breve recorrido a través del estudio del fenómeno desde el Renacimiento a partir del descubrimiento de la perspectiva, que llevaron al redescubrimiento de la sombra en la representación plástica, atendiendo a los tratados de Leon Battista Alberti o Leonardo da Vinci, tanto sus aportaciones técnicas como científicas. Para finalmente centrarnos en los trabajos de Goethe en lo que a la luz, la sombra y la representación conciernen, en su teoría de los colores, en sus estudios sobre la luz y la oscuridad en relación al ojo y las sombras coloreadas.

En segundo lugar, profundizaremos el estudio de la sombra en relación a la mente humana, realizamos un análisis del término en el mito de la caverna de Platón como inauguración del pensamiento occidental, para terminar con los estudios psicoanalíticos de Jung centrados en la metáfora de la sombra como parte del inconsciente humano.

Para finalizar este apartado nos centramos en la representación del objeto de estudio, la sombra, posiblemente una de las metáforas más populares de la historia, partiendo de la historia natural de Plinio vinculando la sombra y el individuo, pasando por los avances del Renacimiento, para finalmente llegar a la aparición de la sombra no solo representada, si no real en la representación y la influencia que este hecho tiene en la evolución del arte.

1.1.1 El fenómeno físico de la sombra.

En el desarrollo de este apartado nos centraremos en los estudios de carácter físico llevados a cabo por artistas en relación al estudio del fenómeno de la sombra para poder representarlo de una manera fidedigna.

Para realizar esta aproximación nos dirigimos al Renacimiento en primer lugar, ya que pese a que los estudios de óptica y la representación de la sombra ya existieran en la Grecia clásica, no será hasta el Renacimiento, a consecuencia de la invención de la perspectiva cuando se inicien los estudios

para obtener en la pintura una representación fidedigna de la sombra. Este invento florentino de la perspectiva sería fundamental para la tradición pictórica occidental, recogida empíricamente entre 1423 y 1420 por Filippo Brunelleschi y complementado posteriormente en 1436 por Leon Battista Alberti en el *Tratado de pintura*, ofreciendo las instrucciones prácticas de su uso¹.

Esta intención científica de los tratados de artistas del Renacimiento, se debe al interés por conocer los fenómenos que eran representados, como la sombra. Esta ciencia para Da Vinci o Alberti es la ciencia del pintor y es inseparable de su arte. No es la ciencia de Galileo, si no que para estos artistas el arte de pintar sería una actividad científica en sí misma.

Para Alberti, la imagen sería la ventana hacia un mundo real vinculado a la perspectiva. Esta idea establecería una dualidad, que muestra por una parte la imperfecta vida terrenal, traducida por medio de la técnica a la divinidad de la imagen representada en la perfección de la obra artística².

En contraposición, en el Renacimiento surgen artistas que discrepan y se distancian de la base matemática de este método, donde encontramos la relación de Leonardo da Vinci con la perspectiva y la sombra. En primer lugar describiremos uno de los experimentos propuestos por el italiano que narra Stoichita³, el cual consiste en una vela que, situada en el agujero de una tabla, dibujaría una sombra en la pared. El resultado de dicha prueba es una proyección que podría parecer surgida de la pared y que en la distancia aumentaría el tamaño a escala real del objeto por el cual se proyecta. Este caso experimental serviría a Da Vinci para establecer la relación que existe entre la sombra arrojada y la perspectiva.

Al margen de este caso, Da Vinci recurrirá a otro ejemplo para demostrar la ambigüedad existente en el contorno de las sombras de los objetos. Esta propuesta recogida en uno de sus manuscritos se sirve de una esfera para ejemplificar la acción. Nos propone la colocación de una esfera, a la cual le llega la luz por medio de una ventana, en este caso Da Vinci pretende hacer una diferenciación entre la sombra que se encuentran sobre la esfera, a las cuales llamaría “sombras primarias” y las que arroja el mismo objeto, denominadas “sombras secundarias”. Tras esta división se referiría al hecho de la imposibilidad de determinar el contorno que separa ambas sombras. Esta característica sería la justificación del *sfumatto* como técnica fidedigna para representar la realidad, ya que no delimitaría el contorno de las diferentes figuras y sus sombras. Da Vinci por tanto establece frente a la

¹ Garín, Eugenio. *La universalidad de Leonardo, en ciencia y vida civil en el Renacimiento italiano*, Madrid, Tauros, 1982. Pág. 96.

² Alberti, Leon Battista. *Sobre la pintura*, Valencia, Fernando torres, 1976. Págs. 40-61.

³ Stoichita, Victor I. *Breve Historia de la Sombra*, Madrid, Siruela, 1997. Págs. 64-70.

norma, la perspectiva aérea y la natural o esférica, considerando la autonomía del ojo, la visión bifocal que actualmente será la visión cinética.

En contra posición a esta defensa de Da Vinci encontramos la postura de Alberto Durero, quien defiende otro método de construcción de la forma. Un método que insistiría sobre el hecho de delimitar los contornos de la figura por medio de la definición de la sombra.

Ambos casos presentan teorías que establecen a la sombra como rasgo específico de toda representación formal, por el esfuerzo que hacen para que la representación tenga el control sobre el fenómeno físico. Pero no obstante las investigaciones teóricas realizadas al respecto de este fenómeno no siempre tienen su traducción en las obras. Esto se debe en primer lugar a una intención estética, como hace referencia Stoichita a partir de una cita de Roger de Piles a comienzos del s. XVIII: “Quién inventa los objetos es maestro en disponer de manera capaz de recibir las luces y las sombras tal y como lo desea en su cuadro”⁴.

Tras estas consideraciones sobre el estudio de la sombra en el Renacimiento, destacamos los escritos de Johann Wolfgang von Goethe, pensador nacido en 1749 y que falleció en 1832. El multidisciplinar autor de la época romántica relata en el tomo I de sus *Obras completas* una serie de consideraciones referidas a la visión, la sombra y la representación.

Goethe establece una relación entre la representación pictórica, la percepción del ojo y la construcción del mundo de las imágenes. En su teoría afirma que el ojo no percibiría forma alguna por sí mismo, sino que percibe la relación entre la claridad, la oscuridad y el color, los cuales juntos permiten a la visión construir un mundo sensible “haciendo posible al mismo tiempo la pintura, capaz de representar un mundo visible mucha más perfecto de cuanto el mundo real puede ser”⁵.

Por otro lado, en referencia a la percepción del ojo señalaría algo cuanto menos curioso. Para Goethe en el interior del ojo reside una luz permanente que estimularía su interior, de modo que “al conjuro de nuestra imaginación podemos producir de la oscuridad más clara imagen”⁶. De este modo se refiere a la percepción de los matices que pueden existir en la percepción en la sombra y la representación.

Para finalizar, destacamos una cita extraída del capítulo XI del Tomo I de sus *Obras completas*, titulado *Sombras coloreadas*. En él se refiere a un fenómeno que no hemos mencionado anteriormente en referencia al Renacimiento:

⁴ De Piles, Roger. *Cours de peinture*. Pág. 363. Citado en Stoichita, Victor. *Breve Historia de la Sombra*, *Op.cit.* Pág. 70.

⁵ Goethe, Johann Wolfgang von. *Obras Completas Tomo I*, Madrid, Aguilar, 1963. Pág. 442.

⁶ *Ibidem*. Pág. 443.

“Quien perciba ahora ya sombras coloreadas no tendrá más que fijarse en el color de que está teñida la superficie iluminada sobre que se proyectan aquellas. Podría considerarse el color de la sombra como un cromoscopio de las superficies iluminadas, ya que es lícito atribuir a la superficie el color opuesto al de la sombra”⁷.

1.1.2 La Sombra como concepto.

Antes de comenzar el desarrollo de este análisis referido a la conceptualización filosófica y psicoanalítica de la sombra, cabe aclarar que el estudio se ha realizado bajo el punto de vista occidental. Es decir, nos hemos basados para realizar este apartado en los orígenes de la filosofía occidental, dejando a un lado las consideraciones que sobre este tema se hayan tenido en otras culturas.

Así pues, centrémonos en la presencia de la sombra en la filosofía griega. A partir del *mito de la caverna* recogido al inicio del VII libro de *la República* de Platón, del cual no se conoce la fecha exacta de escritura pero, se establece un periodo comprendido entre el 386 a.C – 370 a.C. *El mito de la caverna* se encuentra en el periodo posterior a la etapa de los Sofistas y Sócrates.

Para contextualizar *La alegoría de la caverna*, nos encontramos entre el siglo V y IV a.C, un momento en el que los *Sofistas* influidos por el pesimismo de que no se haya encontrado una verdad absoluta (*Arje*⁸) sobre el principio único. Los sofistas serán relativistas en el sentido de que las verdades dependerán de los argumentos, por tanto no existen verdades absolutas y en el caso de que existan se podrían discutir. Se abandona el estudio sobre el cosmos y la naturaleza, marcando así un paréntesis en la *filosofía antigua*.

En este paréntesis nacerá Sócrates, maestro de Platón, para quien influenciado por los pensamientos sofistas, la filosofía será diálogo, por lo tanto descartará la escritura. Para Sócrates si existirían las verdades absolutas y no sólo eso, se podrían conseguir y el diálogo sería el mecanismo para hacerlo. Mediante el diálogo se descubrirían las verdades, y la ignorancia del interlocutor. De estas diferencias con los sofistas, que costaron la vida a Sócrates, surge la filosofía de Platón, y el diálogo de *la República* que nos sitúa en el episodio de la filosofía que nos ocupa:

⁷ *Ibidem*. Pág. 444.

⁸ *Arje*: Aquello de lo que todo está hecho.

“Imagina una especie de cavernosa vivienda subterránea provista de una larga entrada, abierta a la luz, que se extiende a lo ancho de toda la caverna y unos hombres que están en ella desde niños, atados de piernas y el cuello de modo que tengan que estarse quietos y mirar únicamente hacia adelante, pues las ligaduras les impiden volver la cabeza; detrás de ellos, la luz de un fuego que arde algo lejos y en un plano superior, y entre el fuego y los encadenados, un camino situado en alto, y a lo largo del canino se alzan entre los titiriteros y el público, por encima de las cuales exhiben aquellos sus maravillas.”⁹

Tras describir la primera parte de la escena en la cual se encuentran los prisioneros, introduce la descripción del siguiente nivel, donde se encontrarían los portadores de los objetos que proyectan las sombras, comparándolos con ellos del siguiente modo:

“Iguales que nosotros -dije-, porque, en primer lugar ¿crees que los que están así han visto otra cosa de sí mismos o de sus compañeros sino las sombras proyectadas por el fuego sobre la parte de la caverna que está frente a ellos?”¹⁰

Tras ello Platón muestra un segundo elemento en referencia a los sentidos, el sonido mediante el eco, que complementaría a la sombra:

“-¿Y si la prisión tuviese un eco que viniera de la parte de enfrente? ¿Piensas que, cada vez que hablara alguno de los que paseaban, creerían ellos que lo que les hablaba era otra cosa sino la sombra que veían pasar?”¹¹

Concluyendo así el diálogo:

“-Entonces no hay duda -dije yo- de que tales no tendrán por real ninguna cosa más que las sombras de los objetos fabricados.

-Es enteramente forzoso- dijo.”¹²

⁹ Platón, *La República, libro VII*, Madrid, Gredos, 1986, Pág. 328

¹⁰ *Ibidem.* Pág. 328.

¹¹ *Ibidem.* Pág. 329.

¹² *Ibidem.* Pág. 329.

Posiblemente no exista otro episodio más popular en la historia de la filosofía, y al mismo tiempo más problemático. “Que este extraño escenario inaugure la teoría del conocimiento occidental resulta significativo”¹³ por la violencia intrínseca y el sadismo del cuadro que se nos muestra.

Tratemos ahora de señalar las claves de la relación de la sombra, la actividad visual, el objeto y las intenciones en la muestra de imaginación perversa de Platón para hablar del espectáculo de la ignorancia.

En primer lugar la enseñanza primordial de la escena sería el crear una distinción entre la apariencia metaforizada por la sombra, aquí encontramos el primer sentido de la misma, y la esencia de las cosas.

Para realizar esta diferencia cabe destacar “la importancia que se le da a la actividad visual al considerarla equivalente a la actividad cognitiva”¹⁴, lo cual nos sitúa al inicio del pensamiento occidental, en la cultura que durante siglos ha estado centrada en el órgano que permite la visión. Los prisioneros no necesitan comida, ni agua, su deseo está en la capacidad de ver/conocer. Pero este proceso en el orden en el cual se plantea en la alegoría platónica, se realiza mediante la vista privilegiada, en este relato, por encima del tocar, u oler que hubiera invertido el proceso para descubrir la realidad de la sombras. Por lo tanto podemos deducir de este hecho que la vista es destacada por encima del resto de órganos sensoriales, como órgano que capacita el conocimiento.

Cabe mencionar también que Platón introduce el elemento del eco de la parte de enfrente de los prisioneros pero no con la intención de dotar de importancia al sentido auditivo si no de potenciar la ilusión que se pretende de que las sombras son objetos reales.

“El epifenómeno del eco refuerza el epifenómeno de sombra en un escenario destinado a borrar los límites entre el mundo de las apariencias y el de la realidad”¹⁵. Nos encontramos pues ante los dos primeros engaños, uno óptico y otro auditivo, a los cuales nos lleva la percepción del mundo de las apariencias mediante los sentidos.

Pero debemos de mencionar que este engaño de la sombra, a su vez, es fruto de otro triple engaño. No será sólo la sombra arrojada por el objeto real, y que es tomada por el prisionero como auténtica, el único engaño que Platón nos muestra, si no, que el objeto que proyecta la sombra es a su vez, la reproducción, la imagen de un objeto perteneciente a la realidad exterior, es decir en clave platónica, la representación de la “idea de objeto”. Con este triple engaño representado por la relación sombra, el objeto y la idea de objeto se nos señalan los distintos grados de realidad que Platón nos

¹³ Stoichita I. Victor. *Breve historia de la sombra*. Op. cit. Pág. 25.

¹⁴ *Ibidem*. Pág. 25.

¹⁵ *Ibidem*. Pág. 26.

muestra y vemos cuan alejados de la realidad estarían aquellos prisioneros que encadenados desde niños toman las sombras acompañadas de su eco por objetos reales.

Analizando ahora los niveles de realidad que propone Platón, vemos como se dibuja un itinerario que comporta fases diferentes, correspondiéndose con el nivel de realidad implícito en cada una de ellas, desde la sombra, reflejada en la parte más profunda de la caverna como nivel más bajo, hasta la luz, representada por el sol, en el exterior de la caverna y como punto máximo. La realidad por tanto se hallaría a medio camino entre estos dos extremos, el punto en el cual se encuentran los portadores de los objetos. Con esta división epistemológica de la alegoría nos plantea un viaje iniciático, cuyo punto de partida es la sombra.

La sombra en este viaje sería el primer grado del saber, una confusión de la realidad reproducida mediante la sombra. Por lo tanto, Platón nos plantea que si deseamos saber, alcanzar un conocimiento verdadero, tenemos que salir de la caverna, pero ¿qué significaría salir de la caverna? Salir de la caverna sería el resultado no de un viaje físico, sino de un viaje conceptual, el prisionero que vive en la ignorancia y solo conoce la imagen reproducida de las ideas, debe de salir partiendo de estas, para así encontrar el conocimiento verdadero. Ya que la alegoría nos plantea que mientras vivamos en la ignorancia no alcanzaremos la felicidad.

Una vez realizado el análisis de estos elementos que suscitan nuestro interés para entender cuál es el sentido de la sombra en la alegoría de la caverna, pasamos a indagar sobre cuáles son las causas de la negativización de la idea de sombra para la filosofía:

“Necesitarían acostumbrarse, para poder llegar a mirar las cosas de arriba. En primer lugar miraría con mayor facilidad las sombras (*skias*), y después las figuras de los hombres y de los otros objetos reflejados en el agua (*eidola*), luego los hombres y los objetos mismos. A continuación contemplaría de noche lo que hay en el cielo y el cielo mismo, mirando la luz de los astros y la luna más fácilmente que, durante el día, el sol y la luz del sol.

- Sin duda.

- Finalmente, pienso, podría recibir el sol, no ya en imágenes en el agua o en otros lugares que le son extraños (*phantasmata*). Sino contemplarlo cómo es en sí y por sí, en su propio ámbito.”¹⁶

¹⁶ Platón, *La República*. Op. cit. Pág. 329.

En este fragmento de *La república* nos encontramos ante una interesante matización. No se habla solo de sombra, si no que se realiza una diferenciación entre la sombra (*phantasmata*) y el reflejo (*eidola*). Esta diferenciación se realiza antes de narrar el mito con la intención de hacer una categorización del mundo visible según el nivel de luz o de oscuridad. Por lo tanto estos dos elementos, *phantasmata* y *eidola* o sombras y reflejos especulares, son para Platón una diferenciación que se encuentra estrechamente ligada, y cuya disparidad solo la podemos encontrar en el nivel de luz u oscuridad en relación a los mismos.

Llama la atención la inclusión de un tercer término en la filosofía platónica, los *eikona*, termino en relación a las sombras y el reflejo mencionados anteriormente, -las cosas semejantes- para referirnos a las representaciones artísticas. Como interpreta Victor Schoicita, “todas las cosas semejantes” serian representaciones artísticas “forjadas por el hombre”¹⁷.

Por lo tanto, hemos visto que en todos los hechos analizados anteriormente, la sombra en Platón se encuentra en el plano más alejado de la verdad. Este hecho, unido a la idea de que la sombra no se trataría solo de apariencia sino, que su apariencia se debería a la ausencia de luz, otorgarían a la sombra ciertos aspectos negativos. Una negatividad de la cual no se llegará a desprender a lo largo de la historia de la representación.

Llegados a este punto y para concluir con las referencias a la filosofía platónica, *la alegoría de la caverna* y la distinción entre sombras y reflejos especulares se refiere, añadiremos un último concepto, la imagen. En relación a este término, Platón plantea el sentido de la imagen como “doble de lo real o referente”.

Atendiendo a estudios sobre el tema, y los textos de Platón, podríamos decir que el autor entendería la imagen como ser de apariencia, en otras palabras, “la imagen (sombra, reflejo, pintura o estatua) es lo mismo en estado de copia, lo mismo en estado de doble”¹⁸.

En referencia a ese estado de doble, aparece el espejo, la imagen reflejada que relata a partir de la historia de Narciso:

“Mientras bebe, cautivado por la imagen de la belleza que está viendo, ama una esperanza sin cuerpo, cree que es cuerpo lo que es agua[...]No sabe qué es lo que ve, pero lo que ve le quema y la misma ilusión que engaña sus ojos los espalea

¹⁷ Stoichita I.Victor. *Breve historia de la sombra. Op. cit.* Pág. 28.

¹⁸ *Ibidem.* Pág. 31

[...] Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen. Nada tiene propio; contigo llega y se queda, contigo se alejará, si puedes tu alejarte”¹⁹.

En este fragmento del texto etiológico de *la Metamorfosis* de Ovidio observamos que el joven del relato, Narciso, se enamora de su propia imagen sin tener consciencia de ello y al mismo tiempo la cree una obra de arte. Esta imagen de la que hablamos, es en realidad “la sombra de una imagen”, y volvamos a Stoichita cuando señala que el autor no se referirá “a que el enamoramiento se produzca de la sombra, si no que se utiliza para referirse a lo poco claro, de oscuro, de irreal en la visión que se dibuja en el agua”²⁰.

En referencia al relato de Narciso, destacamos un hecho, recogido en *Breve Historia de la Sombra*, el cual nos desvela que por las diferentes traducciones realizadas durante la Edad Media de esta alegoría “han perpetuado el juego semántico entre sombra e imagen reflejada”²¹, términos que a lo largo del tiempo han sido sinónimos.

Con la intención de resumir y completar aquellas ideas y conceptos que han surgido en nuestro análisis en referencia a nuestro objeto de estudio, veamos como Platón nos plantea que la sombra no será el objeto de “mímesis” principal, si no que este instrumento sería el espejo, la imagen reflejada. Por lo tanto es en *el mito de la caverna* desde un punto de vista filosófico, y en Ovidio, desde la poesía, donde el espejo muestra la superación de la sombra.

Tras estos planteamientos dejemos a un lado la filosofía y la poesía clásica, en las que hemos revisado la concepción y significado del concepto de “sombra”. Para poner este concepto en relación al psicoanálisis, en concreto en el contexto de las teorías de Carl Jung y analizaremos esta relación.

Comenzaremos asociando a Jung con *el mito de la caverna*. Para analizar esta relación cabe mencionar la referencia a un sueño que Jung recuerda de su adolescencia y que le marco significativamente:

“En esta época tuve un sueño inolvidable que al mismo tiempo me aterrorizó y estimuló. Era de noche en un lugar desconocido y sólo penosamente avanzaba yo contra un poderoso huracán. Además se extendía densa niebla. Yo sostenía y protegía con ambas manos una pequeña luz, que amenazaba con apagarse a cada instante. Pero todo dependía de que yo mantuviese viva esta lucecita. De pronto tuve la

¹⁹ Ovidio, *Publio Nason. Metamorfosis Vol. III*, Madrid, CSIC, 1990. Págs. 104-105.

²⁰ Stoichita, I. Victor. *Breve historia de la sombra, Op. cit.* Pág. 36.

²¹ *Ibidem.* Pág. 38.

sensación de que algo me seguía. Miré hacia atrás y vi una enorme figura negra que avanzaba tras de mí. Pero en el mismo momento me di cuenta — pese a mi espanto— de que debía salvar mi pequeña luz, ajeno a todo peligro, a través de la noche y de la tormenta. Cuando me desperté, en seguida lo vi claro: era el «espectro», mi propia sombra sobre la niebla, arremolinándose cansado por la pequeña luz que llevaba ante mí. Sabía también que la lucecita era mi conciencia; es la única luz que tengo. Mi propio conocimiento es el único y el máximo tesoro que poseo. Ciertamente es infinitamente pequeño y frágil frente al poder de las tinieblas, pero una luz al fin y al cabo, mi propia luz.”²²

Tras esta lectura entendemos que resulta difícil disociar este relato con la *alegoría de la caverna* ya que presenta grandes paralelismos.

Como hemos señalado anteriormente, Platón utiliza la alegoría de la caverna para representar la situación del ser humano ante el conocimiento, diferenciando entre mundo sensible y el mundo de las ideas, situando la sombra como el primer engaño del mundo sensible y resaltando así lo poco fiable que es nuestra percepción de la realidad.

A lo largo del desarrollo de nuestro trabajo hemos comprendido el modo en el que la metáfora de la sombra se utiliza como una realidad psíquica, ahora veremos la forma con la que el inconsciente planteado por Freud se relaciona con la sombra en Jung.

Para comenzar deberíamos preguntarnos por cuál es el papel de la sombra en el discurso de Jung, pero descubrimos que durante su obra revisará sus planteamientos una y otra vez. Será en el Tomo 7 de su obra completa donde se nos presente una definición de nuestra psique y aparezca la sombra: “Por sombra me refiero al aspecto negativo de la personalidad, la suma de todas esas casualidades displacenteras o incómodas que nos gusta esconder, junto con las funciones subdesarrolladas y los contenidos del inconsciente personal”²³.

²² Jung, Carl Gustav. *Recuerdos, sueños y pensamientos*, Buenos Aires, Six Barral, 1961. Pág. 110-111.

²³ Jung, Carl Gustav. *Dos escritos sobre psicología analítica. Obras completas, Volumen VII*, Madrid, Trotta, 2007. Pág. 118.

Tras la atenta lectura de este fragmento podemos comprobar que la definición inicial del concepto sombra se enriquece, pudiendo extraer algunas nuevas claves:

- El aspecto negativo de la personalidad que reprimimos.
- Funciones subdesarrolladas de la psique.
- Contenidos del inconsciente personal.

A estas tres claves se unirán otras como personificación del inconsciente: “En el fondo de la mente existen ciertos procesos de los que no somos conscientes” y continúa la autora:

“la sombra no es más que un término «mitológico» que sirve para designar a todos los contenidos inconscientes de nuestro psiquismo. Sólo después de profundizar en los aspectos sombríos de nuestra personalidad y de investigar sus diferentes facetas hace aparición en los sueños una personificación del inconsciente del mismo sexo que soñaste.”²⁴

Tras añadir esta nueva clave concluiremos con la sombra arquetipal. Diremos de este nivel de conceptualización, que es donde quedan contenidos los arquetipos. Los patrones que pertenecen a los “esquemas de comportamiento”, el conjunto de roles sociales que se asumen (masculino, femenino, héroe, padre, madre...) o, en lo que en consideración a la naturaleza humana es la idea del bien o del mal.

Cerramos este punto citando al poeta americano Robert Bly para ilustrar las ideas sobre la sombra psicoanalítica. El autor en su aportación en el primer apartado de *Encuentro con la Sombra* a propósito de las reflexiones sobre la sombra de Jung, hace la siguiente comparación “Somos una esfera de energía que va menguando con el correr del tiempo y al llegar a los veinte años no queda de ella más que una magra rebanada”²⁵. El autor metaforiza con la sombra, comparada en su caso con una bolsa, la cual cuando nacemos se encuentra llena, y que mediante el transcurso de la vida, vamos desechando en ella partes de nuestra personalidad, hasta llegar a los veinte años, donde esta se encontraría vacía.

²⁴ Von Franz, Marie-Louise. *Swadow ande vil in fairy tales*, Dallas, Spring, 1974. Citado por Zweig, Connie y Abrams, Jeremiah en *Encuentro con la Sombra, el poder del lado oculto de la naturaleza humana*, Kairós, 2005. Pág. 159.

²⁵ Zweig, Connie y Abrams, Jeremiah. *Op. cit.* Pág. 19.

1.1.3. La metáfora de la sombra en la representación visual.

Desde sus primeras manifestaciones en el arte se ha recurrido a medios de expresión que permitieran representar ideas o conceptos que resultaban complicados de transmitir de una manera directa. Nos referimos a recursos de la representación como la alegoría, la metonimia, el símbolo o la metáfora²⁶. Es mediante estas relaciones conceptuales establecidas la forma en la cual se transmiten las ideas y se establece la comunicación de las mismas, tanto desde la lingüística como desde la representación visual.

Por lo tanto, observamos que dado el uso y asimilación de algunas metáforas o asociaciones conceptuales, se podría afirmar que éstas sean universales, como ya señalara Gombrich “hay metáforas tan difundidas que se las podría llamar metáforas naturales o universales”²⁷. Y será él mismo quien relacione esta afirmación con la sombra, de la siguiente manera: “El contraste entre la luz y la oscuridad como símbolo del contraste entre el bien y el mal quizás sea el primero que se viene en mente”²⁸. Se podría afirmar por tanto, y dada su trascendencia en la historia de la representación como veremos, que la relación metafórica entre la luz y la sombra será una de las conexiones mnemotécnicas establecidas más recurrentes.

Así pues, para comenzar nuestra revisión sobre el recurso expresivo de la sombra deberíamos acudir a *la Historia Natural* de Plinio, donde mediante un relato etiológico, del mismo modo que hiciera Platón con *el mito de la caverna* para iniciar la teoría del conocimiento, Plinio situará el origen de la pintura y la representación.

Partamos de la siguiente cita de Plinio:

“Suficientemente se ha tratado de la pintura. Covendrá ahora texer y juntar a estas cosas al arte plástica, que es labrar cosas de barro. Dibutades Sicionio, alfarero, fue el primero que halló el labrar de la misma obra de tierra con arcilla figuras y retratos por obra de su hija, en Corintho; la qual, vencida del amor de un mancebo, queriendo el ausentarse a apartadas tierras, señaló con rayas la sombra que hacía su rostro a una candela en la pared, con los quales, imprimiendo allí su padre el barro, hizo su figura y, después de seca y endurecida, con las otras piezas de

²⁶ Etimológicamente el término metáfora procede de la raíz griega: *meta* (más allá), *phorein* (pasar, llevar).

²⁷ Gombrich, Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos*, Madrid, Debate, 2002. Pág. 176.

²⁸ *Ibidem*. Pág.176.

barro puso al fuego: y esta figura dizen que fue guardada en Nimpheo hasta que Mummio destruyó a Corintho.”²⁹

Tras la lectura de estas citas, descubrimos la relevancia que le otorga a la sombra, mediante la cual se resuelve el incierto origen de la representación, en forma de leyenda Plinio habla en el primer fragmento del origen de la pintura, y en el segundo del origen de la representación plástica, como señala Stoichita en *Breve Historia de la Sombra* “el primitivo estadio de la sombra”³⁰.

Del primero de los textos podemos concluir que la imagen pictórica no viene determinada por el estudio de, en este caso, el cuerpo humano de una manera directa, sino que es fruto de la sombra arrojada por el mismo. De este modo el artista no representaría una imagen del objeto artístico si no, una representación a partir de la representación del objeto artístico, interviniendo en un segundo momento. No captando la imagen directa si no el contorno de la sombra de ese objeto. Es en este hecho en el cual podemos encontrar unas connotaciones platónicas en referencia al *mito de la caverna*.

Tanto en la pintura griega como en la egipcia las formas estarían determinadas por la repetición del contorno, y no por el empleo de perspectiva o el escorzo. Dando pie a “convenciones tales como la aparición del hombro del fondo al mismo nivel que el hombro del primer plano, o la representación del rostro de perfil con un ojo visto de frente”.³¹

Por otra parte en referencia al segundo fragmento de su texto no se hace referencia directa a la bidimensionalidad en la representación artística sino a la representación plástica y del volumen. Esta historia vendría a coincidir con el origen de la pintura, la aparición de las dos disciplinas mediante la sombra.

Las ideas que se presentan en este relato, pese a la oscuridad y ambigüedad del mismo, son las siguientes: la hija crea una imagen que sustituye a la real con una doble intención por una parte recordar el rostro del amado, que marcha, y por otro lado la intención de retener de algún modo el recuerdo de esa presencia. La del joven amado que, aunque Plinio no lo menciona en el texto podríamos suponer que está ausente, por lo tanto a partir de ese contorno, la sombra capturada del joven, el padre crea un simulacro de arcilla del joven caído, por lo tanto crea un doble. De este modo podemos ver que el doble estaría provisto de cuerpo (de arcilla) y de alma (la sombra).

²⁹ Plinio, Segundo Cayo. *La historia natural de Cayo Plinio Segundo*, Madrid, Visor, 1996. Pág. 163.

³⁰ Stoichita, I. Victor. *Breve historia de la sombra*, *Op. cit.* Pág. 16.

³¹ *Ibidem.* Pág. 16.

De ambos fragmentos, y de la situación de la representación de la sombra, podemos extraer que la sombra estará ligada al arte ya que será, aunque en el plano mitológico, la primera herramienta de representación artística de la realidad, la forma mediante la cual los egipcios visualizaban el alma. Este sentido metafórico de la sombra como el alma, o el doble, está a su vez acompañado en los orígenes de la representación por la relación entre la sombra y el tiempo. La imagen del joven, una vez es capturada sobre el muro, consigue detener el tiempo, detener el instante de algo efímero y atraparlo para siempre a partir de su sombra.

Tras el relato, que dio origen, a modo de leyenda, a la representación artística de la mano de la sombra, veremos como no será hasta el Renacimiento, y debido al descubrimiento de la perspectiva, cuando “la proyección de sombras se convierte en objeto del estudio atento de los pintores”³².

Resulta relevante citar en este punto a Dante, y en concreto a *la Divina comedia*, para contextualizar el origen que marcará la representación de los principios del Renacimiento, el hecho de la concepción de lo que el autor denominará “la sombra de la carne”³³. El concepto de sombra en la representación tendrá este sentido de sombra como un hecho de vida. En *la Divina comedia* como señala Stoichita, “sólo Dante proyecta su sombra, los otros en cambio, como Virgilio no lo hacen ya que son sombras”³⁴.

Así pues, vemos como dentro de la voluntad del Renacimiento de renovar el interés por el arte y cultura de la Grecia clásica para así liberarse de los vínculos de la representación cristiana desarrollado a lo largo de la Edad Media, se centrará en el estudio de la belleza y las proporciones perfectas. Dentro de esta perfección es fundamental la perspectiva y la sombra implícita en la misma como parte de esa perfección. Como hemos señalado anteriormente, será en tratados como los de Alberti o Da Vinci donde se gestó el método de la perspectiva como ciencia, que permite el avance de la proyección geométrica del espacio, acompañado de la filosofía y la matemática. Es éste el motivo por el cual la sombra adquiere una función alegórica respecto al resto de objetos que compondrán las escenas.

Por lo tanto, nos referimos a una época en la que se persigue profundizar mediante la perspectiva como método, el carácter alegórico y representativo de la sombra como recurso. A diferencia del periodo Barroco, que se caracterizará formalmente por el uso de la perspectiva y el claroscuro. Un aumento del contraste entre la luz y la sombra, y estas últimas pasarán a invadir las figuras. Ya no se tratará del estudio de las sombras arrojadas si no del dramatismo de las escenas apoyado por una sombra que invade la escena,

³² *Ibidem*. Pág. 49.

³³ *Ibidem*. Pág. 51.

³⁴ *Ibidem*. Pág. 51.

cargada de un sentido más dramático y poético que abriría las puertas al uso de la sombra para el Romanticismo, como vemos en este texto del artista Henry Fusseli, dirigido a Cravaggio “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”³⁵.

Junto a las tinieblas, la sombra y la noche llega el Romanticismo para dotar a la representación artística de unos elementos de sublimidad poética, en una búsqueda de lo subalterno y oscuro de la condición humana. Tomará la individualidad del sujeto, el “yo” y el “otro” ligadas a la imaginación; el misterio y la expresión para enfrentarse a la realidad; la crisis de valores representados por el cristianismo y de la razón de la Ilustración. Para el Romanticismo el uso de la sombra y el claroscuro simbolizaría el nacimiento de la trágica conciencia del hombre moderno, como señala Rafael Argullol en su obra *La atracción del abismo*. En este momento la sombra simboliza el reflejo de lo negativo, al carecer - como en la historia de Dante citada anteriormente- de cuerpo y realidad, por tanto “el pensamiento Romántico busca luz en la sombra y proclama la belleza de sublimidad”³⁶. Esta nocturnidad de la sombra, en la concepción y representación del Romanticismo, entroncaría con la nocturnidad de la escena de Plinio.

Con la llegada de la modernidad, por el contrario, estas ideas sufrieron un cambio sustancial. Distinguida por su espíritu revolucionario, hará que la representación artística se vea especialmente afectada. La voluntad de cambio la alejará cada vez más del referente y por tanto de la representación ilusionista. Por ello la luz y la sombra, tal y como se entendían dentro del sistema de la representación artística clásica serán las principales afectadas, perderán su peso simbólico y representativo en las obras, disminuyendo así su narratividad.

“La luz no existe para el pintor -escribió Cézane 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.”³⁷

Esta transformación se ve ejemplificada en el cubismo, su bidimensionalidad destierra la sombra como parte fundamental de la representación y marca la ruptura con la pintura figurativa tradicional.

³⁵ AAVV, Historia General del Arte, *Pintura III*, Madrid, ediciones del Prado, 1996. Pág. 65.

³⁶ Argullol, Rafael. *La atracción del abismo*, Barcelona, Destino, 2000. Pág. 77.

³⁷ Arnheim, Rudolf. *Arte y Percepción Visual*, Madrid, Alianza, 2001. Pág. 321.

A excepción de los casos del Surrealismo y la pintura Metafísica, movimientos que recuperarán el papel simbólico de la sombra como medio para hacer referencia al inconsciente y al mundo onírico de una forma metafórica, influenciados por las teorías psicoanalíticas. No obstante, a excepción de estos casos la pintura en el marco de la Modernidad, rompe con el modelo de representación ilusionista por las consecuencias de una nueva concepción de la óptica, principalmente influido de la aparición de la imagen técnica, que incidirá en la representación artística conceptos de espacio, tiempo o movimiento. Una imagen técnica que sí se valdrá la sombra, y su narratividad.

Para concluir detengámonos brevemente en el papel de la sombra en la representación artística actual. Especialmente, y en relación a nuestro trabajo, en la aparición de la “instalación” como disciplina y medio de expresión. También en el nuevo papel de luz y sombra reales en la obra artística, que complementa a la luz representada. Esta circunstancia trazaría un interesante puente entre la creación antigua y la contemporánea, como ilustra el historiador Sigfried Giedion en esta cita:

“La luz de antorchas, o de esas lamparillas de piedra en las que se consumía grasa animal, y que han llegado hasta nosotros, permiten percibir sólo vislumbres fragmentarios de los colores y las líneas de los objetos representados. Bajo esta iluminación tenue y desigual, los animales adquieren casi un movimiento mágico. Pero a una luz directa y fuerte las líneas grabadas, y aún las superficies coloreadas, pierden intensidad y a veces llegan incluso a desaparecer. Sólo una suave iluminación lateral -*lumière frisèe*- es capaz de restaurar algo de la fuerza originaria de estas obras; sólo así la fina traza de los dibujos resalta sin ser ahogada por las irregularidades del fondo.”³⁸

Esta recuperación de la sombra en la representación artística contemporánea implicaría la relectura de una serie de conceptualizaciones, usos metafóricos y simbólicos, que proceden de la representación tradicional. La sombra continuaría unida al cuerpo, como personificación, sin desligarse de la historia de Plinio. Por todo ello con la sombra continuaremos representando un elemento narrativo de primer orden, basado en la dualidad (blanco- negro, claridad-oscuridad, bien-mal) conservando su total vigencia en la contemporaneidad.

³⁸ Giedion, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza, 1981. Pág. 589.

1.2. El archivo en el contexto artístico.

1.2.1 Metodología de Archivo

Antes de abordar las claves del Archivo dentro de la práctica artística y su relación con la fotografía, creemos pertinente reflexionar sobre el acto de archivar.

Para comenzar a hablar del archivo es primordial realizar una primera diferenciación entre el acto de almacenar o coleccionar y el de archivar. Almacenar, al igual que coleccionar, significa depositar algo en un lugar concreto, bien sea un objeto o una imagen. Mientras que el acto de archivar, por otro lado, conlleva el hecho de consignar como diferencia. De acuerdo a los planteamientos de Derrida³⁹, el archivar entrañaría en esta consignación el unificar, clasificar e identificar, en un orden metodológico predeterminado y estructurado.

Por lo tanto, analizaremos el archivo como arte en relación a la fotografía, partiendo de sus antecedentes y siguiendo sus diferentes transformaciones hasta la era virtual y las influencias de la globalización y la evolución de la metodología de archivo en referencia a la fotografía.

1.2.2 Registro fotográfico.

Los orígenes de la fotografía se sitúan en torno al año 1839 con la aparición del primer procedimiento fotográfico, el daguerrotipo. Este hecho favoreció la aparición de nuevas posibilidades que se adscribirán a la metodología de archivo como sistema mnemotécnico, un nuevo modo de sistematizar y taxonomizar el conocimiento y el saber. Que permitirá abordar lo que se entiende por un “inventario universal de la apariencia”⁴⁰.

Es debido a la importancia del registro fotográfico en nuestro trabajo, que nos cuestionemos como y cuál fue el papel que desempeñaron en su origen estas prácticas.

Por lo tanto, vemos como en el siglo XIX la fotografía consolidada como instrumento fundamental del trabajo de archivo, permitirá a Okwui Enwezor afirmar que la “cámara es literalmente un máquina archivadora”⁴¹. Esta máquina de archivo facilitó la posibilidad de reproducir la naturaleza de forma mecánica y mimética, como destacará Daguerre hablando sobre

³⁹ Derrida, Jacques. *Mal de archive: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

⁴⁰ Sekula, Allan. “Reading an archive: Photography between labour and capital”, en Evans, Jessica; Hall, Stuart (ed.). *Visual Culture: The Reader*, London, Sage, 1999. Págs.187-188.

⁴¹ Okwui, Enwezor. Catálogo de exposición. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, Steidl, 2008. Pág. 11.

las facultades del nuevo invento en su presentación del siguiente modo: “Cualquiera puede tomar las visiones más detalladas en unos minutos [mediante] un proceso químico y físico que otorga a la naturaleza la capacidad de reproducirse”⁴².

Esta relación de la fotografía con el archivo, establecida desde sus orígenes, se deberá en un primero momento al vínculo con las instituciones, las cuales se sirven de la fotografía para clasificar sus objetos en el campo criminal, militar, colonial, familiar, etc.

Definida la fotografía como la *máquina de archivo*, centremos nuestra atención en su papel en la aparición de archivo criminal e institucional. Por una parte, en referencia a la individualización del criminal mediante la metodología de Alphonse Bertillon (1853-1914), jefe del departamento de la Identidad Judicial de la policía de París. Mientras que dentro del mismo ámbito de la archivística criminal, en el campo de la generalización criminal, encontramos al antropólogo y fundador de eugenesia Francis Galton.

El primero, Bertillon, utilizará la fotografía simplemente como una herramienta de archivo, mientras que por su parte Galton, introduce una nueva manera de proceder. Partiendo del archivo de cada grupo criminal, generará una imagen compuesta por distintas fotografías conformando una sola.

Alphonse Bertillon, definió en 1883 un método que se basará en la racionalidad y en la sistematización de la metodología de archivo, con el objetivo de clasificar la identidad de los diferentes sujetos criminales. Este método llamado *Bertillonaje* o *instrucciones signaléticas*, persigue como objetivo la obtención de un análisis detallado del sujeto mediante las medidas del cráneo del supuesto criminal, sirviéndose de retratos del individuo en diferentes posiciones.

A este respecto el propio Bertillon pondrá de manifiesto en *La photographie judiciaire* lo siguiente: “En la fotografía judicial con tal de obtener un resultado claro y preciso, basta con dejar de lado toda consideración estética y ocuparse únicamente del punto de vista científico y, sobre todo policial.”⁴³

Con esta declaración el autor deja clara su intención aséptica superponiendo el mecanismo científico del método de archivo en la fotografía y el retrato.

Por lo tanto, esta fotografía o registros archivados son tratados como documentos científicos, clasificadores, que se consideraban como el registro de una huella del individuo, adjuntada a su ficha con una descripción. La combinación de ambas partes, fotografía y ficha conformando un archivo, eran concebidas como una escritura.

⁴² Tagg, John. *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005. Pág. 59.

⁴³ Naranjo, Juan (ed). *Fotografía, Antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006. Pág. 102.

Por otra parte, dentro de la archivística criminal se encuentra Francis Galton, quien mediante la mecánica de la fotografía no buscaba conformar un archivo de diferentes identidades, sino, que por el contrario buscaba generalizar, obtener una imagen global que agrupara a una serie de individuos de unas mismas características. En palabras de Galton “se trata de un retrato tipo, no de un individuo”⁴⁴. Es decir, a diferencia del sistema de Bertillon, se rige por la generalización procedente de una abstracción teórica. Una serie de agrupaciones que responden a tipografías humanas con tendencia a cometer un crimen⁴⁵, las cuales conforman una composición de fotografías con un origen en la eugenesia y uno de los primeros ejemplos de imagen compuesta.

Tras la inclusión de la fotografía en los métodos de archivo empleados en los ámbitos institucionales. En los años 20 encontramos las primeras manifestaciones destacables del archivo fotográfico relacionadas con lo artístico y lo antropológico. En el periodo de entre guerras observamos como el objetivismo científico implícito en la metodología de archivo se traslada a las vanguardias fotográficas, debido a la influencia del contexto, marcado por la industrialización. Una situación que favoreció la anulación de la individualidad, el mecanicismo de los procesos productivos y derivado de ello la producción en serie.

Dentro de este contexto, destacamos el uso de la máquina fotográfica como medio para registrar la realidad. En el caso del francés Eugeni Atget (1856-1927), realizó mediante el medio fotográfico y siguiendo una metodología cercana a la de archivo, un registro de la realidad social y cultural del entorno que le rodeaba destacando lo tradicional y artístico del París de su época⁴⁶.

El trabajo realizado por Atget se organiza mediante el catálogo, conformando así las diversas series, que en un primer momento fueron agrupadas atendiendo a las fechas y a los temas. La intencionalidad de Atget en estos catálogos sería la de capturar o registrar las especies humanas y el contexto de París con un carácter antropológico, mediante el mismo método ordenado y sistemático del archivo utilizado para el estudio de la ciencia o el archivo policial. Para realizar estos catálogos Atget se sirve de dos tipos de archivos o álbumes. Por un lado, los llamados archivos de referencia, que mostraba los clientes que visitaba. Y por otro y más importante, el formado por los archivos, álbumes o series temáticas. Por tanto, el proyecto fotográfico de Atget solo puede ser entendido desde el punto de vista tanto de catálogo como de archivo, como señala Rosalind Krauss: “Un catálogo no es tanto

⁴⁴ *Ibidem*. Pág. 65.

⁴⁵ *Ibidem*. Pág. 67.

⁴⁶ Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid. Akal, 2011. Pág. 28.

una idea como un sistema de organización. No depende tanto del análisis institucional. Y parece evidente que el trabajo de Atget es la función de un catálogo en cuya invención no intervino y para el que la autoría es un hecho irrelevante⁴⁷.

Atget se presenta como el precursor de la fotografía objetiva, estableciendo un vínculo entre las manifestaciones de la fotografía de archivo dentro de la Nueva Objetividad y los usos de la máquina de archivo que se han dado posteriores.

La Nueva Objetividad, enclavada en la generación de fotógrafos y teóricos Alemanes que trabajan entre los años 1919 y 1933 bajo la República de Weimar, profundizaron en la relación entre el arte y el archivo de una manera más consciente. En los campos como la pintura, la literatura, la arquitectura, la música y especialmente la fotografía. Entre estos fotógrafos destacan Karl Blossfeldt (1865-1932), August Sander (1876-1964) o Albert Renger-Patzsch (1897-1966), por un claro interés de comunicar la realidad política y social que marcaba lo cotidiano de la vida, entendiendo “la imagen fotográfica como un icono de la vida moderna”⁴⁸.

En el caso de Sander, realiza un registro de la realidad de su tiempo mediante el retrato, organizándolos atendiendo a las categorías sociales y profesionales. Es destacable en estos trabajos el uso de la metodología de la clasificación conceptualmente de archivo sirviéndose de la creación de grupos y subgrupos. Sander, por lo tanto, nos presenta en su cuadro taxonómico titulado *Ciudadanos del siglo XX*, una serie de individuos organizados en las siguientes categorías: el granjero, oficios especializados, la mujer, las clases y profesionales, el artista, la ciudad y los últimos hombres (enfermos, ciegos, muertos). Una agrupación que nos sugiere un retrato colectivo, que mediante la metodología de archivo es clasificado, organizado y seleccionado en base a la clase social y profesión. Señala Guasch en referencia a la obra de Sander, “es la idea de renovación, la renovación constante de la especie humana”⁴⁹.

Tras estos primeros ejemplos de archivo fotográfico en referencia al ámbito institucional, nos interesa detenernos en una serie de proyectos aislados del campo del arte realizados en los años 1920 y 1925 que se encontrarían asociados a la organización sistemática del archivo. En Alemania los trabajos de Hanna Höch o Raul Hasman, o de Gustav Krutris, Alexander Dorchenko y Kasemir Malevich en la Unión Soviética. Sin olvidar el caso paradigmático de Marcel Duchamp entre Francia y Estados Unidos.

⁴⁷ Krauss, Rosalind. *Espacios discursivos de la fotografía*, en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996. Pág. 160.

⁴⁸ Guasch, Anna María. *Arte y archivo*, *Op. cit.* Pág. 30.

⁴⁹ *Ibidem.* Pág. 32.

La intención de estos trabajos sería dotar de una comunicación narrativa y orden a lo que hasta ese momento se había tratado de una manera variable, azarosa y casual de los objetos o imágenes encontradas. Fue alrededor de los años 20 cuando el fotomontaje artístico basado en estos patrones sufrirá un gran cambio. La arbitrariedad y la intención de provocar un impacto perceptivo se comienza impregna del paradigma del orden de archivo, un énfasis por el orden topológico y temporal.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, surgen una serie de trabajos que se fundamentan en la epistemología del archivo, comprendiendo los inventarios, taxonomías y tipologías implícitas en el mismo. Este nuevo uso del archivo iría refrendado por los planteamientos de Foucault basados en la comprensión de los procedimientos históricos a partir de los recursos mnemotécnicos y didácticos⁵⁰. Una forma de volver la vista al pasado, no siempre de una manera traumática, recuperarlo en presente a través de pequeñas y simples enunciaciones del mismo. Es este uso del archivo, dentro del arte conceptual, lo que permitirá la recuperación de algunos de los protocolos archivísticos como puedan ser el índice, la repetición, la secuencia mecánica, el inventario o monotonía serial.

Dentro de este conceptualismo, marcado por el archivo, debemos destacar los usos de la fotografía. Bajo la sombra del archivo se recupera la organización repetitiva de fotografías agrupadas en archivos de similitudes o álbumes de fotografías comunes o bien bajo un patrón de retícula.

Observamos, por tanto, como a partir de la fotografía de archivo surge la posibilidad de releer el papel de la representación en la historia más allá de la tradición⁵¹, y por otra parte, de la trascendencia que tiene el arte conceptual para transformar la fotografía, en dos aspectos⁵²: por un lado el fotomontaje y la foto documentación, y por otro la amateur. Una dirección, esta última en la que la técnica y la estética habrían sido sustituidas por una metodología de marcado carácter reductivista.

Pero no será hasta finales del siglo XX cuando se consolide la relación arte-archivo, en convivencia con los giros de nuevas tendencias hacia lo etnográfico y micro político.

El nuevo cariz del archivo en este contexto será, al igual que hiciera Foucault en *la vida de los hombres infames*, la de transformar el material oculto u olvidado en algo tangible.

Llegados a este punto los materiales que pueden tener cabida en el archivo pueden ser de múltiples tipos. Bien sean encontrados, como objetos, imágenes o textos; contruidos, públicos o privados, reales pero también

⁵⁰ Foucault, Michel. La arqueología del saber, México D.F, siglo XXI, 1970.

⁵¹ Guasch, Ana María. *Arte y archivo 1920-2010*, Op. cit. Pág. 109.

⁵² *Ibidem*. Pág. 110.

virtuales. Y es en este último tipo donde se sitúa la última novedad, la aparición de Internet, que revolucionará el medio del archivo en el marco de la cultura digital. Estos nuevos archivos digitales estarían caracterizados por la inestabilidad y elasticidad, lo cual conlleva la disolución de la jerarquía clásica del archivo como hemos señalado anteriormente. Estas nuevas formas de archivo van acompañadas de un sentir posmoderno que se manifiesta en el cuestionamiento del pasado, el sentimiento de crisis de la existencia de un futuro prometido por la modernidad, la cual basada en el progreso habría acarreado la destrucción del pasado, llevando al olvido⁵³. Ante el cual el archivo reacciona como reactivador de lo que concierne a los asuntos socio-culturales.

Por lo tanto, el archivo es un generador de discursos de la memoria en tanto que genera nuevas narrativas del pasado que se muestran esenciales para imaginar el futuro. En palabras de Guasch: “el archivo se ha convertido en una de las metáforas más universales para todo tipo de memoria y de sistemas de registro y almacenamiento”⁵⁴.

Como podemos observar este renovado interés por la memoria y la historia hacen del archivo la metodología que representa a las posturas posmodernas, como decíamos, la deconstrucción propuesta por Derrida, la aceptación de los planteamientos de Foucault en *la arqueología del saber* en relación a la suma de discontinuidades en contraposición a la historia. Esta combinación de historia y memoria descentralizada lleva al archivo a operar en diferentes partes del planeta, como reflejo de la memoria local frente al mundo globalizado.

Señalamos para concluir que el recurso de archivo no impone normas, sino un abanico de posibilidades a disposición del uso del artista, que han sido gestadas a lo largo de la historia del archivo, partiendo de su origen como clasificación y su relación con las instituciones llevándolo a su vinculación con el arte.

⁵³ *Ibidem*. Pág. 165.

⁵⁴ *Ibidem*. Pág. 165.

1.3. El objeto artístico.

En este apartado analizamos la evolución del objeto artístico en el último siglo, centrándonos en movimientos Cubismo, Dadaísmo, Fluxus y Pop art, hasta su desarrollo en la producción artística contemporánea. Con el objetivo de profundizar en las claves del objeto artístico en el arte contemporáneo, prestaremos atención a las consideraciones de Jean Baudrillard.

Comenzamos este epígrafe dedicado a la representación del objeto en el arte, en primer lugar, realizando una aproximación a la definición del término en sí. Ante la pregunta ¿Qué es un objeto? La RAE define Objeto como: “Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo”. Por su parte Ronald Barthers diría en relación a las láminas de objetos de la enciclopedia “Es la firma humana del Mundo”⁵⁵. Es por lo tanto, un resultado del hombre en el mundo, su relación, aquello que puede ser deseado, utilizado, adquirido y vulnerable de cualquier tipo de manipulación humana.

El objeto se muestra como una realidad que está situada delante, que afecta a nuestro sentido. Por lo tanto, algo que es visible y a la vez palpable, algo alejado del sujeto. “El objeto es una realidad que se manipula, que se mide y se pesa, que se puede *asir*; poseer o abarcar con la mirada”⁵⁶. Pero este carácter tangible del objeto, del mismo modo que ocurriera en la caverna de Platón, al intentar ver su esencia lo tangible del objeto desaparece y crea un conflicto que estaría más relacionado con lo imaginario que con los sentidos. Es bajo este último aspecto donde, como veremos más adelante, se encuentra el resquicio de intervención artística.

Establecemos en relación con el uso del objeto, definido anteriormente, su aplicación por la religión, en un primer momento, los objetos como metáforas de lo que no era representable, y pertenecía a la imaginación. Como la metonimia del pan en el caso de la cristiandad.

Pero al margen del provecho religioso del objeto, en el arte, observamos como en el *Quattrocento*, en el contexto artístico bajo el cual se descubre la perspectiva y se desarrollan los estudios monofocales de la visión, como medio de representar fielmente la realidad, también surge un interés por el estudio del objeto y su representación fidedigna, pero, con una pérdida de preocupación por su esencia.

Nos encontramos pues, ante la representación ilusionista, mediante la perspectiva, la matemática y la ciencia, de las cosas. De este estudio de la representación del objeto, surge en los inicios del arte Barroco una

⁵⁵ Guigon, Emmanuel, *El objeto surrealista*, Valencia, IVAM, 1997. Pág. 9.

⁵⁶ *Ibidem*. Pág. 9.

representación de arte objetual que consistió en “la representación de entes geométricos autónomos, sin pretexto ni mitológico ni histórico o religioso”⁵⁷, del que posteriormente derivara el género autónomo del bodegón.

No se observan cambios significativos en la cuestión de la representación del objeto en la cultura occidental a lo largo de tres siglos, hasta que en 1912 Pablo Picasso, provoque una revolución con su obra *Naturaleza muerta con silla de rejilla*. Anteriormente, en las vanguardias no existirá una ruptura real respecto a la representación del objeto, aséptica y reducida a la matemática y la geometría, como se venía haciendo anteriormente. En una serie de operaciones novedosas pero que conservaban el *Neoplatonismo* arraigado a ellas.

Pero centrémonos en la obra de Picasso. La destacamos por el hecho de la sustitución del objeto real por el ilusorio, la rejilla de silla utilizada, pese a que en el cuadro también exista pintura. Esta ruptura introduce en la representación el collage y las primeras construcciones cubistas posteriores, materiales diversos como fragmentos de diarios, espejos, tarjetas de visita... que junto a Picasso, sus contemporáneos Braque y Juan Gris integrarán en sus obras. En las cuales “las cosas no simulan ser lo que no son aunque sí funcionen de otra manera, en un contexto diferente al originario”⁵⁸.

Se supera por lo tanto la pintura de carácter ilusionista, “la materia se declina en términos de textura real”⁵⁹, llevándonos a un nuevo modo de realidad, en el que la representación del mundo exterior se sustituye por directamente su original. Lo cual conlleva que “la puerta quedará abierta a la exploración de todos los materiales [...] una ampliación considerable del campo artístico”⁶⁰.

Estas claves del *collage* son desarrolladas como recurso expresivo por el Dadaísmo, que introdujo, derivado del mismo, las obras-objeto. Explotaron en la representación su carácter alegórico, simbólico y metafórico. Como vemos ejemplificado en la personificación de la obra de Francis Picabia *Portrait d'une jeune fille americaine dans l'état de nudité*, (1915), en la que se representa fielmente un objeto, en este caso una bujía, del mismo modo que si de un estudio geométrico se tratara, pero que designa de manera metafórica a una chica, al igual que hiciera la religión, metaforizando el vino en relación a la sangre de Cristo.

⁵⁷ Ramírez, Juan Antonio. *El objeto y el Aura, (des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009, Pág. 105.

⁵⁸ *Ibidem*. Pág. 109.

⁵⁹ Guigon, Emmanuel. *El objeto surrealista, Op. cit.* Pág. 11.

⁶⁰ *Ibidem*. Pág. 11.

Tras estos primeros usos del objeto dadaísta, aparece ideado por Marcel Duchamp el llamado *ready-made*. Una nueva aplicación del objeto en el arte que tendrá unas consecuencias paradigmáticas.

Esta nueva aplicación del objeto en el arte, es formada por cosas, ya sean industriales o no, que son encontradas por Duchamp y que posteriormente serán manipuladas y compuestas por él, creando una obra, que otorga un nuevo significado y aplicación al objeto respecto al uso para el que habría sido creado, trastocando la definición.

Esta práctica tubo su máximo apogeo durante los años 1913 y 1921, con elaboraciones constantes con objetos e imágenes, pero que Duchamp no abandonó hasta su muerte en 1968, influyendo no solo en el Dadaísmo si no, en el Surrealismo, entre 1927 y 1947, como ilustra el *Diccionario abreviado del Surrealismo*, en 1938 “los *ready-mades* y los *ready-mades* asistidos, objetos elegidos o realizados por Marcel Duchamp,[...]constituyen los primeros objetos surrealistas”⁶¹, dejando claro el peso de la práctica duchampiana para el movimiento de Breton. Por otra parte destacamos la influencia en los principios del Pop Art entre 1947 y 1968. Alargando su sombra en el arte hasta influir en la utilización del objeto encontrado actualmente.

La lectura conceptual que podemos sustraer de los objetos encontrados de Duchamp, resulta compleja ya que al paso del tiempo afecta a estos objetos y se añaden nuevas lecturas e interpretaciones sobre los mismos, como explica José Antonio Ramírez “No podemos, pues, descifrar candorosamente los *ready-mades* pues el espesor interpretativo forma parte de ellos”⁶².

Pero prestemos ahora atención al objeto surrealista, cuyas propiedades fundamentales girarían en torno a “ser literalmente *sur-réaliste*, más real y detallado que la misma realidad”⁶³.

Esta idea, y la visión del objeto surrealista vendría provocada en parte por el creciente interés de Bretón en torno a 1920 hacia el objeto y los poemas objeto, con los que pretende establecer un lazo de unión entre la representación artística, el mundo real y el sujeto. En su texto *la revolución Surrealista* señala: “Recuerdo un tiempo muy vacío (fue entre 1919 y 1920) en el que toda clase de objetos usuales, contrariados a propósito en sus sentidos, en su aplicación, rechazados del recuerdo y como calcados sobre sí mismos, nacían y morían sin cesar en varias existencias; en el que la palabra que había servido para designarlos ya no parecía adecuada para ellos”⁶⁴, el autor nos habla de la pérdida o distanciamiento del significante respecto a la

⁶¹ Breton, Andre y Éluard, Paul. *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003.

Pág. 71.

⁶² Ramírez, Juan Antonio. *El objeto y el Aura*, Op. cit. Pág. 112.

⁶³ *Ibidem*. Pág. 115.

⁶⁴ Bretón André “*Le Surréalisme et la peinture*”, *La Revolución Surréaliste*, nº 9-10, 1 de Octubre, 1927. Citado por Guigon, Emmanuel. En el catálogo: *El objeto surrealista*, Op. cit. Pág. 14.

esencia que se le atribuye al objeto, y su alejamiento por tanto de la realidad. Este pensamiento entronca con la idea surrealista del choque poético de dos realidades diferentes, para crear un nuevo significante, como ilustra la definición del Surrealismo, tomada del conde de Lautréamont “hermoso encuentro fortuito de un paraguas y de una máquina de coser sobre una mesa de operaciones”⁶⁵.

Por tanto, los objetos surrealistas podemos entenderlos en gran medida como una objetivación de los deseos, anhelos o de lo imaginado en una realidad mental. Alejándolo en su evolución, del originario *ready-made* de Duchamp y su carácter provocativo, como señala Guigon al referirse a la obra de Hans Bellmer *La Demi-poupée* (1971), “Cualquier objeto puede transformarse en cualquier otro, a condición de que su relación común sea descubierta por el deseo”⁶⁶.

Heredando el espíritu del objeto surrealista pero bajo unas premisas diferentes, surge el *objeto pop* como una reivindicación del objeto manufacturado, frente a la época de la reproducción en serie “como una alternativa al repertorio de cosas que había codificado la naturaleza muerta tradicional”⁶⁷. Para realizar este propósito los artistas pop recurrirán a dos vías de creación, principalmente la muestra del objeto manufacturado, o bien encontrado de una manera literal, o la reproducción del mismo. Jugando a la confusión entre ambas, es decir, que el objeto que se muestra literal parezca una representación, y el objeto que es una representación simule un objeto fabricado en serie. Este hecho último, que recupera la referencia de lo real para la reproducción conduce al arte Pop hacia un paradójico y cuestionable aparente regreso a la mimesis.

Este acercamiento hacia lo real, provocado en respuesta a la sobreabundancia de la producción de objetos y también a la producción de manera seriada, les condujo también a trabajar con el deshecho. Por otra parte, se recupera el collage de objetos, pero a diferencia del Cubismo, este collage será de gran escala, y conocido como ensamblaje. Este estará compuesto de objetos encontrados, que por su tamaño se concibe bajo las características de lo que posteriormente se considerará instalación.

Por lo tanto frente a la unicidad, y al inconsciente surrealista, el objeto pop se muestra a modo de respuesta frente a lo seriado, copiando, reproduciendo, a la vez que utilizando el objeto moderno, del mismo modo que se hiciera en el género del bodegón Barroco.

⁶⁵ Conde de Lautréamont, *Los cantos del Maldolor*, Cuba, Sed de belleza, 2006. Pág. 163.

⁶⁶ Guigon, Emmanuel, *El objeto surrealista*, *Op. cit.* Pág. 149.

⁶⁷ Ramírez, Juan Antonio, *El objeto y el Aura*, *Op. cit.* Pág. 125.

Tras este giro de la concepción y el uso del objeto artístico, un movimiento, el Fluxus, surgido en la década de 1960, bajo las premisas de ser el anti-arte, y ocupándose de temas triviales, entendiendo que el arte debe ser un divertimento. Actuando a su vez como un movimiento artístico alejado tanto de lo comercial como de lo institucional.

Este movimiento, recupera la concepción del *ready-made* duchampiano vinculado a la música, a partir de fragmentos de objetos encontrados o desechados se procede a la creación de un nuevo instrumento, libros-objeto y cajas con el objetivo de ser mirado y tocado.

Con el Arte Conceptual, movimiento que se solapa a Fluxus en sus inicios a finales de la década de 1960, el objeto artístico inicia su camino hacia la desmaterialización. La potenciación de la experiencia, de la idea que subyace tras el objeto, lo que relega al mismo a un mero valor documental.

La clave de esta tendencia hacía la desmaterialización del objeto se encuentra en la consideración de que la verdadera obra de arte no es el objeto artístico en sí, sino la idea y el concepto que se pretende. Para este propósito se servirán de “Objetos matemáticos, objetos naturales, objetos salvajes, objetos encontrados, objetos irracionales, objetos *ready-made*, objetos interpretados, objetos incorporados, objetos móviles”⁶⁸ señala Juan Eduardo Cirlot.

A través de este breve repaso a la evolución del objeto artístico podríamos decir que se produce una desaparición paulatina del mismo, pero por el contrario observamos que junto a la era virtual y la aparición de nuevas líneas de investigación artística, este proceso no sigue el camino de la desmaterialización del objeto de un modo directo.

En el marco del arte contemporáneo, la situación del objeto artístico ha sufrido una reinterpretación debido principalmente a la influencia de los nuevos medios como el vídeo, la fotografía y el más importante de ellos la informática y la virtualidad. También acompañado por el auge de nuevas prácticas artísticas como la instalación, la *performance* o el *happening*, y la hibridación de las mismas, utilizadas de medio para abordar las conceptualizaciones y ocupaciones del arte, ya sean las cuestiones de género, la espectacularización de la sociedad o la relación ante la violencia y la muerte.

Para concluir este apartado veremos que el objeto sigue siendo herramienta de producción artística contemporánea.

⁶⁸ Cirlot, Juan Eduardo. *1964-1980*, Madrid, Akal, 2007. Pág. 22.

Para profundizar en el análisis conceptual del objeto artístico en el siglo XXI, nos serviremos de los planteamientos que relacionan el capitalismo, la sobreproducción de los objetos, y más concretamente de los objetos relacionados con el mobiliario. Y veremos las transformaciones y consecuencias que conducen a convertirlos en un elemento del trabajo artístico contemporáneo.

Nos centraremos, en primer lugar, en la relación existente en la actualidad entre el objeto y el sujeto, basándonos en las reflexiones extraídas del trabajo de Vicente Verdú *Tú y yo objetos de lujo: el personismo, la primera revolución del siglo XXI*. El autor señala que, tras la crisis de la modernidad y los grandes relatos que marcaron la primera mitad del siglo XX, vemos como en el siglo XXI todas estas creencias son sustituidas por el descrédito cínico y la superficialidad. Un contexto en el cual, Verdú cuestionará lo siguiente: “¿Y si la sociedad de consumo no significara el cataclismo del espiritualismo sino el nacimiento de otro que todavía no conocemos?”⁶⁹, a lo que antes de responder añadirá, “¿cómo será posible seguir valorando de la misma manera las obras de la contemporaneidad si los modos de vivir, de gozar y de saber han sido trastornados por las nuevas tecnologías, los mass media, la mutación del modelo femenino, del modelo del niño, del modelo del animal, del modelo del objeto, de la manera de amar y de comer?”⁷⁰. Ante esta situación que nos plantea, nos encontramos frente al triunfo del capitalismo, la sociedad de consumo ha generado nuevos modelos de hombre y/o mujer desprovistos de un destino inscrito, un objetivo emancipador influido por el descrédito y el cinismo actual frente los grandes relatos de la modernidad. Y por tanto, la guía sería la búsqueda de la felicidad, basada en las conexiones sociales con los demás, un modo de trazar vínculos de una manera superficial y efímera.

Volviendo a los planteamientos de Verdú “Al superindividualismo de los años noventa sigue ahora un personismo que supera el repetido deseo de los objetos y busca el trato con los demás como *sujetos*”⁷¹ estos *sujetos* a los que se refiere el autor serán la fusión entre el objeto y el sujeto. Algo que contrasta con la definición de objeto que citamos inicialmente, donde se situaba al objeto en forma de ente alejado del sujeto. Y a su vez convierte al sujeto a su vez en objeto. Fruto de la relación que se establece entre los diferentes sujetos.

Esta relación se debe a que superado el capitalismo de producción, éste evoluciona en el capitalismo de ficción, que conlleva en los objetos una

⁶⁹ Verdú, Vicente. *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución del siglo XXI*, Barcelona, Debate, 2005. Pág. 14.

⁷⁰ *Ibidem*. Pág. 15.

⁷¹ *Ibidem*. Pág. 17.

búsqueda de la seducción, un reclamo para el deleite de su expectación. En esta nueva etapa el *sobjeto* se deberá al espacio que genera la personalización del objeto junto con la objetivación del sujeto⁷².

Esta relación establecida, para generar el *sobjeto*, nos recuerda en cierto sentido, a los planteamientos con los realizados por Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos* en 1969, donde expone una relación similar. Más concretamente al referirse al mobiliario de la siguiente manera “los muebles y los objetos tienen como función en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma”⁷³. Baudrillard nos muestra la personificación del objeto como algo que se encuentra interno en sí mismo, desde que es creado. Un objeto, por tanto, puede representarnos, y no solo eso sino que la metáfora del objeto permite representar al sujeto.

Al igual que Vicente Verdú nos hablara del *sobjeto*, Baudrillard establece una relación entre seres y objetos, “están ligados, los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convenido en llamar su presencia”⁷⁴.

⁷² *Ibidem*. Pág. 103.

⁷³ Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo veintiuno editores, 1969. Pág. 14.

⁷⁴ *Ibidem*. Pág. 14.

2. Marco Referencial.

2.1. Sombras.

2.1.1 La sombra y el objeto. E. Valldosera. y C. Boltanski.

Eulàlia Valldosera.

Eulàlia Valldosera (Villafranca del Penedès, 1963) se forma en la especialidad de pintura en la facultad de Bellas Artes de Barcelona, para posteriormente estudiar grabado en la Escuela de Artes y Oficios de Cataluña. Será en 1990 cuando se traslade a Ámsterdam para estudiar en la Gerrit Rietveld Akademie, donde se licenciará en audiovisuales en 1994. Es a partir de esta estancia en Países Bajos cuando su producción comienza a definirse bajo el lenguaje de la escultura contemporánea.

De la obra de Eulàlia Valldosera destacamos su lenguaje escultórico no tradicional al cual llega a través de la utilización de deshechos, objetos encontrados y reinventados, acompañados de una gran complejidad técnica y conceptual.

A partir de una serie de obras de carácter instalativo como son: *Estantería para el lavabo de un hospital* (1992), *Love's sweeter tan wine*, *Tres estadios de una relación* (1993), *La caída, salir de las llamas para caer en las brasas* (1996) o *Envases: el culto a la Madre* (1996), encontramos una serie de aspectos formales y conceptuales que resultan de interés para nuestro proyecto instalativo.

Pese a que Valldosera sigue trabajando y desarrollando su producción artística, son estas obras comprendidas entre los noventa hasta finales de siglo las que son de nuestro interés. Concretamente de las mencionadas, *Envases: el culto a la madre* de 1996.

Se trata de cuatro instalaciones lumínicas con envases de productos de limpieza: *I Mujer semilla*. Tres proyectores de diapositivas sin diapositivas, envases (Lactacyd, Albi, Mistol). *II Trinidad*. Dos proyectores de diapositivas, envases (Lejia Neutrex, Arpic, Pato), espejos, libros. *III Hada*. Proyector de diapositivas sin diapositivas, envases (marca desconocida de Corea del Sur, ten, Neutrex ropa delicada), libros. *IV Seductora*. Proyector de diapositivas sin diapositivas, tocadiscos, envases (KH-7 lavavajillas, Gior quita manchas), libros⁷⁵.

⁷⁵ Valldosera Eulàlia, Catálogo de la exposición *Dependencias*, Madrid, Museo Nacional de arte Reina Sofía, 2009. Pág. 153.



1. *Envases: culto a la madre, I Mujer semilla*, E. Valldosera (1996).



2. *Envases: culto a la madre, VI Seductora*, E. Valldosera (1996).

En un aspecto formal, es de nuestro interés el planteamiento de la instalación por parte de Valldosera, la utilización estética de las luces y las sombras por un lado, y el planteamiento técnico por la cual se llega a ellas. En una sala en semioscuridad proyectar la luz sobre un objeto de un tamaño relativamente reducido, comparado con las piezas de mis instalaciones, pero del mismo modo que ellas provoca la proyección de una sombra de grandes dimensiones sobre la pared blanca, a modo de lienzo o encuadre.

En lo en cuanto a la parte conceptual de la instalación de Valldosera, por un lado, nos interesa el uso de la personificación del objeto, del mismo modo que en mi trabajo la personificación se produce mediante el objeto silla, en esta pieza de Valldosera se produce mediante otro elemento que guarda la relación con el hogar y lo cotidiano como es un bote de producto de limpieza. Ya que pese a sus diferencias de uso se trata de objetos domésticos, tanto en los botes de limpieza de Valldosera al igual que en las sillas de nuestro trabajo, se produce en ambos casos la atmósfera de lo cotidiano en referencia a la casa formando una especie de simbolismo psicológico.

También, dentro de las claves conceptuales, el planteamiento de la instalación de Valldosera se sirve de un recurso metafórico que se repite junto al objeto constantemente en mis trabajos, tanto instalativos como de fotografía o pintura, hablamos de la sombra. Es de nuestro interés el carácter *jungiano* que se la da a la sombra de Valldosera, ella misma dice “Cada instalación resume una actitud y un determinado tipo de sombra psíquica,

abordando de esa manera una lectura semántica de esta segunda piel que es el espacio privado”⁷⁶.

Christian Boltanski.

Christian Boltanski (París 1944) artista de formación autodidacta, se define a sí mismo como pintor pese que su obra es multidisciplinar, pero plantea la estrategia pictórica, manteniendo la intención ficcionaria y figurativa. La producción artística de Boltanski que comienza a los 14 años, por medio de la pintura de gran formato y que deriva posteriormente al video, fotografía e instalación. Estará caracterizada por la intención de contar historias en forma de recuerdos, pesadillas o liturgias religiosas.

Se trata de un artista vinculado a los diferentes movimientos que se solaparan en su época, Pop art, Art brut o Art povera, pero en no se le puede incluir como militante representativo de ninguno de ellos, ya que su carrera se encuentra más vinculada a la poética personal.

De la extensa obra de Boltanski suscita nuestro interés como referencia, una serie de obras regidas por dos patrones, la archivística de objetos relacionados con el mobiliario y los enseres personales; y las instalaciones de juegos de sombras.

En cuanto a la primera nos referimos a trabajos que se sirven de la metodología de archivo de objetos, con una concepción de reconstrucción de la memoria “un acto mental de redefinición del tiempo”⁷⁷. Son diversos los trabajos en este sentido: *Inventaire des objets d'une jeune femme de Charleston* (1992), *Les habits de François C.* (1972), o bien *Compra- Venta* (1998) en Valencia, que es la obra que nos servirá de puente para establecer una serie de referencias con la obra del artista francés en lo referente al objeto.



3. *Compra-Venta*, Christian Boltanski, (1998).

⁷⁶ Valldosera, Eulàlia, *Aparences*, Catálogo de la Exposición en la Sala El Roser, Lleida, Diciembre de 1996.

⁷⁷ G Cortés José Miguel. Catálogo de la exposición Christian Boltanski, *Compra-Venta*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1997. Pág. 31.

La muestra estaba constituida por una serie de objetos, mobiliario antiguo y enseres de personas de la ciudad de Valencia y alrededores que tenían interés en desprenderse de ellos. Estos fueron almacenados, acumulados y distribuidos por la sala por el artista para que pudieran ser adquiridos por quien lo deseara. En el momento en el cualquiera de los objetos fuera adquirido era cubierto por una sábana blanca.

En este interés, por la acumulación y ordenación de los objetos, en primer lugar, es donde encontramos un primer nexo con nuestro trabajo de catalogación del objeto encontrado “silla”. Y por otro lado en la relación del objeto del mobiliario personal con Baudrillard, “el objeto antiguo, es puramente mitológico en su referencia al pasado. Ya no hay incidencia práctica, está allí únicamente para significar [...] sin embargo no es a funcional, ni simplemente decorativo, sino que cumple una función muy específica en el marco del sistema significa tiempo”⁷⁸ y continúa “No cabe duda de que no es tiempo real, sino que son los signos, o incidencias culturales del tiempo, lo que recupera el objeto antiguo”⁷⁹. Vemos que los planteamientos de Baudrillard que influyen en nuestra obra se encuentran también presentes en el trabajo de Boltanski, del uso de ese mobiliario privado y personal nos interesa principalmente la relación que establecen con el espectador, esta relación significaría memoria, se activa la memoria dependiendo de la vivencia del espectador hacia un tiempo pasado, y esta inclusión del tiempo es capaz de evocar micro historias, al igual que ocurre en los trabajos con sillas encontradas.

Influye una tercera consideración respecto al mobiliario personal, su uso como metáfora del individuo y metonimia del hogar, en tanto que son objetos que han sido poseídos por alguien durante un momento determinado, como vemos claramente en este trabajo de Boltanski en el que incluso algunos de los objetos catalogados mostraban pequeños relatos relacionados con los mismos. Esta intención del objeto utilizado de metáfora del individuo y metonimia del hogar es igualmente perseguida mediante nuestra catalogación de sillas y la instalación.

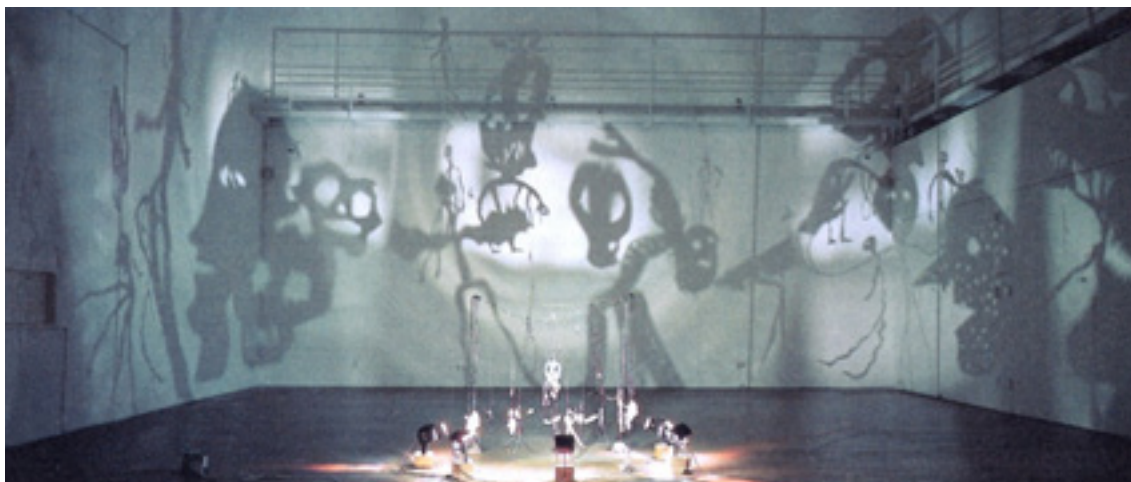
Otro de los elementos clave de la obra de Boltanski que nos sirve de puente referencial es el uso de la sombra en sus instalaciones, unas obras que “recuerdan la época en la que hacían experiencias de taller con proyectores parastáticos”⁸⁰. Elegimos como representativas para nuestro trabajo *Les bougies* (1987) y *Theatre d’ombres* (1986). Cabe mencionar que dentro del catálogo de artistas que utilizan el recurso de la sombra en sus obras, en una línea similar a las dos instalaciones de las cuales nos ocupamos podríamos

⁷⁸ Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, Op. cit. Pág. 83-84.

⁷⁹ *Ibidem*. Pág. 84.

⁸⁰ Stoichita I. Victor. *Breve historia de la sombra*, Op. cit. Pág. 209.

haber hablado de la obra de Hans-Petter Feldmann, *Shatten (Sombras)* (2007/2008).



4. *Las sombras*, Christian Boltanski (1986).

Una de las connotaciones que Boltanski le otorga a la sombra, sería la muerte, algo que al igual que en nuestra obra y en cualquier tipo de trabajo con sombras es difícil del esquivar. Por otra parte, se incluye el carácter fotográfico primitivo, entendido como el acto de dibujar con luz las sombras en la pared, que en nuestro trabajo sería interpretado bajo la idea de pintura expandida, pero que entendemos sinónima de ese sentido fotográfico. Boltanski también se referirá al engaño de la sombra y al tiempo. El engaño por ese gran tamaño y aspecto en ocasiones monstruoso que adquieren sus sombras en comparación con el objeto que las proyecta, un engaño en relación a la Caverna de Platón que al igual que en nuestra instalación, introduce el factor del ambiente. Como último puente referencial, hablamos del tiempo y el carácter efímero de la instalación, la cual es comprendida mientras las luces están encendidas, una vez se apagan se acaba la magia⁸¹.

2.1.2 La sombra en la pintura de G. De Chirico.

Giorgio de Chirico (1888 Volos -1978 Roma)

Personaje hito único en la pintura del s. XX. Italiano aunque nacido en Grecia realizó sus estudios en Múnich, viéndose influido por Mac Klinger y Arnold Böcklin en lo artístico y Friedrich Nietzsche en lo filosófico.

A partir de su cuadro *Enigma de una tarde de otoño* (1910), se inicia la llamada Pintura Metafísica “se trataba de ver lo insólito en lo cotidiano o, en otros términos, lo sagrado en lo diario”⁸².

⁸¹ Boltanski Christian, *Inventar*, Hamburgo (1996), pág. 73-75, citado en Stoichita, I.Victor, *Breve historia de la sombra*, *Op. cit.* Pág. 210.

⁸² Castro Flórez Fernando, “De Chirico, Arquitecturas cuajadas de Enigmas”, *Descubrir el arte*, 2009, n° 106, Pág. 19.

Estas representaciones tendrán , la capacidad de, mediante lo cotidiano, mostrar lo misterioso. Unas representaciones en las cuales la sombra adquiere un significado especial y esto nos será de referencia para plantear las obras pictóricas. Un recurso que Chirico utilizará como un juego de ausencias, sombras que proyectan un objeto que no se encuentra, como en la *Lorre Roja* (1913) o *El profeta* (1915).



5. *Melancholía y misterio en una calle*, G. de Chirico, (1914).

Este uso de la sombra y su consecutiva repetición en la obra de Chirico, introduce la ausencia como elemento narrativo que potencia las historias de sus obras, también el tiempo, el instante que representa la sombra efímera. Estos son los vínculos que hayamos, dentro de los trabajos pictóricos, para establecer a De Chirico como referente fundamental en el uso de este recurso plástico.

2.1.3 La sombra en la poesía L. M. Panero.

Leopoldo María Panero Blanc (Madrid 1948- Las Palmas de Gran Canaria 2014).

Poeta, narrador, ensayista y actor, es un claro exponente de la poesía transgresora. Hijo del poeta Leopoldo Panero (1909-1962) y Felicidad Blanc, hermano del también poeta Juan Luis Panero (1942) y del poliédrico artista Michi Panero (1951-2004).

Su vida estuvo ligada desde la infancia tanto a la literatura, como a la tragedia, conocido es su paso por diferentes psiquiátricos de la península y Gran Canarias, pero será este un aspecto que no trataremos en nuestro trabajo.

El desarrollo de la obra de Panero está vinculado al Grupo de los Novísimos que acuñó José María Castellet⁸³. Su condición aun dentro de este reconocido grupo será la del poeta maldito, pero presumiblemente el más importante de la literatura española de las últimas décadas.

Con su obra, Panero, pretende decir nada, esta característica marcará la estética de la mayoría de sus poemas, desde los cuales Panero nos habla desde un no lugar, un no tiempo. Su poesía como el mismo indica parafraseando a Jaques Derrida “corre el riesgo de carecer de sentido y no sería nada sin ese riesgo”⁸⁴.

Citamos a Leopoldo María Panero, no porque pretendíamos materializar sus poemas en piezas referenciales, si no a modo de fuente de inspiración directa. El hecho de incluir su poesía, es por la influencia a la hora de otorgar de una determinada sensibilidad a las imágenes. También resulta importante el hecho de que encontramos un tratamiento de la metáfora de la sombra, como el doble, el otro yo en algunos de sus poemas, por ejemplo: “ Yo he sabido ver la realidad en la sombra / y el horror de Pan en la cercanía del poema”⁸⁵, “ La vieja a la sombra susurra, / <no tengo dientes soy vieja>”⁸⁶, “[...] En la caverna/ había un cíclope que dijo Verf/ y en una copa ardiente dijo que estaba solo/ con su único ojo nada que vigila/ vigilar las sombras el hielo está desnudo/ vigilar las sombras de las muñecas/ que se desvanecen”⁸⁷. También escogemos algunos versos para ilustrar esta relación de uno de los

⁸³ Castellet, José María, *Nueve Novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.

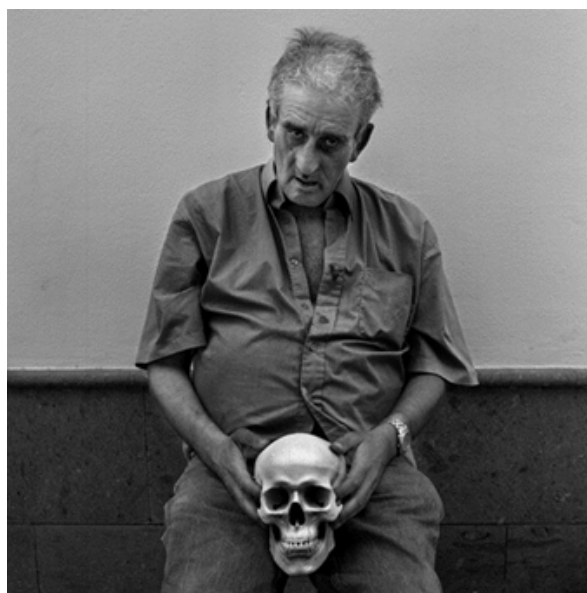
⁸⁴ Panero, Leopoldo María, “Prólogo”, en *Teoría del miedo*, Tarragona, Igitur, 2001, Pág. 9.

⁸⁵ Panero Leopoldo María, “El Asesino”, *Poesía Completa (1970-2000)*, Madrid, Túa Blesa, 2004. Pág. 429.

⁸⁶ Panero Leopoldo María, “Primer poema de la vieja”, *Poesía Completa (1970-2000)*, *Op. cit.* Pág. 547.

⁸⁷ Panero Leopoldo María, “II Canto al llanero solitario”, *Poesía Completa (1970-2000)*, *Op. cit.* Pág.94.

trabajos de Panero junto con Félix Caballero, *Apocalipsis de los Asesinos* (2006): “ Perfecta alegoría de sombra/ luz que hiere al espacio vacío/ A los labios impuros del verdugo/ Al acero afilado de la boca/ Oh ridículo imperio de la ley/ Ojos cuya mirada es como un agujón/ Payaso que se oculta para morir a solas/ Eterna noche oscura del poema/ Epopeya de insectos, proezas del gusano/ La sombra mal herida que me observa aterrada/ Madona del espanto, musa del fño/ Herida abierta como una boca en la piel/ Palabras que se incendian sobre el papel/ Mueca de espanto y semblante sombrío/ Turbio adiós”⁸⁸.



6. Leopoldo María Panero. Foto de: José Ramón Vega.

Destacamos pues esta representación del instante, el momento detenido, el hablar o en nuestro caso mostrar, un no tiempo, contenido en un no lugar. Es aquello que convierte al gran poeta madrileño Leopoldo María Panero en un referente para la intención más profunda de la obra.

2.1.4 La sombra en el film, *El tercer hombre*.

El tercer hombre, Carl Reed.

Nos referimos ahora al cine como referencia y nos detenemos en *El tercer hombre*, *The thirrd Man*, 1949, un film dirigido por Carl Reed y que fue protagonizado por Orson Welles, Joseph Cotter y Alidia Valli, basado en un guion firmado por el novelista Graham Creene.

Nos encontramos ante una película que habla de la amistad frente a la

⁸⁸ Panero Leopoldo María, Caballero Félix, *Apocalipsis de los asesinos*, Barcelona, la garúa, 10 , 2006. Pág. 14.

traición, también del tráfico de penicilina en una Suiza en plena posguerra, dividida y bajo el sometimiento de los vencedores.

De esta película destacamos el papel fundamental que juega la sombra como elemento narrativo, potenciador del suspense y, en parte, del terror.

Nos sirve de referencia por el uso de la sombra en las diferentes ocasiones, destacamos la iluminación, una clave fundamental en la creación de nuestros trabajos fotográficos. Encontramos diversos ejemplos significativos a lo largo de la obra, de los cuales destacamos los siguientes:

Min. 55:24/55:27



7. Fotograma Min. 55:24.

Este plano general narra una persecución, en la cual vemos las sombras gigantescas amenazadoras al fondo, reflejadas en las ruinas arquitectónicas. Nos inspira el tamaño y la enormidad amenazadora de las sombras.

Min. 1:06:34 / 1:06:39



8. Fotograma Min. 1: 06:37

La sombra de Welles representando al misterioso Harry, que supuestamente muerto aparece de entre las sombras, por primera vez en la película, y al igual que las sombras de las instalaciones, al apagarse la luz se desvanece. Una genial escena que nos inspira sobre el hecho de la temporalidad de la sombra, su carácter efímero.

Min 1:39:50/1:39:52



9. Fotograma Min. 1:39:51

Se trata de una nueva persecución en este caso, de Harry. Se presenta un plano general de las alcantarillas, en el que la guardia intenta atraparle. Vemos como en el instante en el que la guardia entra por el pasillo de la alcantarilla sobre el muro se refleja la enorme sombra del personaje representado por Welles, ausente en el plano. Se trata de una sombra irónica por el tamaño respecto a los guardias, una sombra que es tan obvia que parece reírse de los guardias mientras el cuerpo que la proyecta se aleja.

2.2. El objeto conceptual. J. Kosuth.

Joseph Kosuth

Joseph Kosuth(1945, Toledo Ohaio). Se convirtió en uno de los líderes del arte conceptual, plasmará estas ideas en el ensayo *Art after Philosophy* (1969). Kosuth que realizaba una producción pictórica inicia un proceso de desmaterialización de la obra, primando el objeto y el concepto por encima de la manufacturación del artista. Este proceso que se produce entre los años 1965 y 1967 tiene la intención de explorar conexiones entre la percepción visual y el lenguaje. El vehículo para conseguir esta relación serán las palabras, en relación al objeto y en ocasiones independientes.

Estas claves de la obra de Kosuth son aquellas que nos interesan y que le llevan a ser referente para cualquier trabajo artístico conceptual. Destacamos la relación entre el objeto, la imagen y la denominación en la obra *Una dos y tres sillas* (*One and three chairs*) (1965), donde presenta el objeto silla, junto a una fotografía a escala de la misma y la definición del diccionario.



10. *Una dos y tres sillas*, J. Kosuth (1965).

El hecho de elegir esta pieza de Kosuth como referencia para nuestra obra, se ve en la diferenciación de tres niveles de la percepción de la representación de la idea silla (fotografía, objeto, lenguaje). Estos tres niveles de percepción son igualados en la obra, lo cual nos permite establecer un vínculo con nuestro trabajo de catálogo del objeto silla, el cual muestra una representación, del objeto silla y de su sombra, entendiendo estos tres en forma de diferentes niveles de realidad en un sentido platónico.

2.3. Archivo Fotográfico. E. Ruscha.

Edward Ruscha

Edward Ruscha (Oklahoma, Nebraska 1937), nos plantea una gran dificultad de asociarlo a algún movimiento artístico concreto, debido a la variedad de estilos, metodologías y técnicas empleadas a lo largo de su carrera. Su producción artística se posiciona entre el Pop Art, el arte Conceptual y algunas referencias a los *ready-mades*.

De su extensa e intermitente obras con constantes idas y venidas nos centramos, para establecer una referencia con nuestra obra, en la relación entre sus trabajos pictóricos y sus *fotolibros*. Para ello nos servimos de la obra

que realiza en 1963 *Twentysix gasoline stations (Veintiséis gasolineras)*, libro que Ruscha edita a partir de fotografías de gasolineras que encontraba en el trayecto entre Oklahoma City y los Ángeles a través de la famosa Ruta 66.



11. Portada y fotografías de: *Twentysix Gasoline stations*, Ed. Ruscha (1963).

Este trabajo es el primero de una serie de *fotolibros* que publicará entre la década de los años 60 y 70, en los cuales el autor se sirve de la metodología de archivo. La cual está presente en “la secuencia de presentación de las fotografías, página tras página. Sin privilegiar a ninguna imagen en particular y eliminando incluso de la primera edición – 66 fotografías- aquellas que le parecían a su autor más interesantes”⁸⁹. Es en esta concepción de serialidad y secuencialidad visual repetitiva en la cual nos inspiramos para la realización del catálogo de sombras.

Pese a que como señalamos Ruscha realizará otros interesantes libros por ejemplo *Every Building on the sunset strip* (1966) o *Thirtyfour Parking Lost in Los Angeles* (1967), elegimos *Twentysix Gasoline station* no solo por su metodología, sino también por la explotación que dará Ruscha a el tema de la gasolinera, mediante pintura, dibujos o serigrafías, como *Burning gas station (Gasolinera en llamas)* (1965-1966), *Cheese Mold Standard with olive (porción de queso Standard con aceituna)* serigrafía (1969), o incluso en el 2001 la pintura *Roadmaster*.

⁸⁹ Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010, Op. cit.* Pág. 119.



12. Gasolinera en llamas, Ed. Ruscha (1965-1966).

Convirtiendo de este modo la gasolinera en un icono visual para una extensa serie de obras, del mismo modo que el objeto silla, a partir de un *fotolibro* basado en la metodología de archivo, nos abre el paso a la realización de una serie de obras, de diferentes técnicas, con el objetivo de explotar las posibilidades del objeto silla.

3. Eduardo Serrano: La identidad en la sombra.

3.1. Antecedentes.

En este apartado encontramos de interés y antes de hablar sobre el desarrollo de la obra realizada en el Máster, revisar una selección de piezas que se han desarrollado durante la licenciatura, y que nos ilustran sobre cuáles han sido nuestras intenciones e intereses y valorar la evolución de la obra personal a lo largo del proyecto que aquí se presenta.



13. *El gran Salto*. 2012. 114 x 146 cm. Óleo sobre Lienzo. Eduardo Serrano.

Es durante el período comprendido entre los años 2008 y 2014, los cinco cursos durante los cuales realizo la Licenciatura en Bellas Artes en la Facultad de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia. Durante este período desarrollo mi interés por la pintura, y en concreto por la de carácter figurativo, influenciado por la obra de Edward Hopper, Giorgio de Chirico, Lucían Freud o Paula Rego entre otros. Es a partir de 2012 tras la realización de numerosos trabajos de carácter académico cuando comienzan a aparecer, en la asignatura *Pintura y retórica visual* una serie de obras que serán significativas para la evolución de la obra.

Destacamos, *El poder pudiendo* (2012) y *el gran salto* (2012), dos obras que nos permiten establecer un vínculo con el trabajo actual. Y que también, marcaron un punto de inflexión en la producción de obra personal durante la licenciatura. Estas claves comunes son la realización de pintura a partir de referente fotográfico, la exploración de temas de carácter retórico y, principalmente, la aparición del interior y la esquina como espacios de creación de las escenas. Unas escenas a partir de las cuales se pretende crear

micro relatos. Con esta intención apareció en aquel momento la sombra, como un recurso expresivo y argumentativo fundamental para la narración, pero que no era interpretada del mismo modo que en la actualidad, ni se le dio la misma importancia, como analizaremos más adelante.



14. *El poder pudiendo*. 2012. 130 x 97 cm. Óleo sobre tabla.
Eduardo Serrano.

Durante los últimos años de licenciatura, la producción avanzó, y también se observa un cambio en la técnica y los temas. Estos últimos, tratados de una forma más directa y con una fuerte influencia coyuntural. Comprendidos entre los años 2013 y 2014, se encuentran una serie de obras que responden al momento de tensión política y social vivido en España.



15. *Hubo una vez un futuro*. 2013. 130x97 cm. Óleo sobre tabla.
Eduardo Serrano.

Como observamos en la obra *Juguemos a imaginar*, se habla de la situación de desesperanzador futuro que tendrían los menores dentro de este contexto social y político, representando mediante los platos y vaso vacíos el hambre, y mediante los libros el desmantelamiento de la enseñanza pública. Ya en este mismo periodo se realizó otra obra que junto a *El gran salto*, marcarían un punto de inflexión. Nos referimos al cuadro *Nomeolvides*, obra que en una estética similar a la anterior, habla de lo femenino y lo natural. Una pieza en la que el carácter crítico se ausenta y se recuperan dos elementos claves en la obra que se desarrollará en el máster como son la esquina y la sombra arrojada.



16. *Juguemos a imaginar*. 2014. 146 x 89 cm. Óleo sobre tabla. Eduardo Serrano.



17. *Nomeolvides*, 2014. 146 x 89 cm. Óleo sobre tabla. Eduardo Serrano.

3.2 Encuentros.

3.2.1 Encuentro con la Sombra.

Nos parece interesante para comprender el desarrollo de la producción artística realizada durante el máster, analizar de que manera se produjo el giro que llevó a orientar el proyecto en torno al estudio de la sombra como concepto y su representación.

El origen lo situamos en un ejercicio desarrollado en la actividad de movilidad exterior del Máster, en la cual se invita al alumnado a elegir un punto de conexión de todas las obras de la producción anterior.

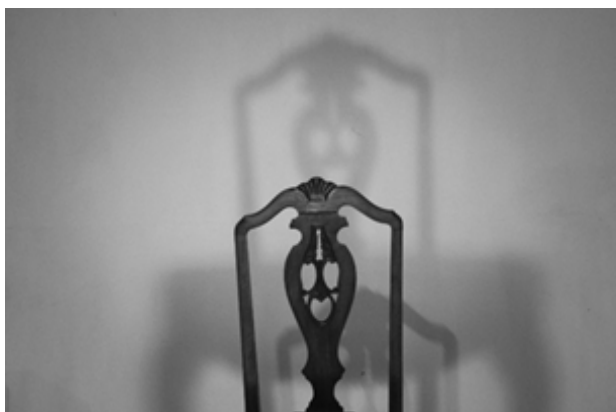
El resultado de dicho planteamiento, se decidió utilizar como punto de partida para el desarrollo del trabajo llegando a la conclusión de que ese nexo era, la sombra y la luz. En el desarrollo de la obra anterior, luces y sombras eran fundamentales a la hora de componer las pinturas, aunque no se le había otorgado más potenciación narrativa y conceptual hasta el momento. Y es en este punto, partiendo de ese descubrimiento donde se designa nuestro objeto de estudio.

3.2.2. Encuentro con el Objeto.

Dedicamos unas líneas, en este apartado a la incorporación de un nuevo elemento que se suma a la sombra. Hablamos del objeto. Este aparece al inicio de la primera toma de contacto, debido a la ausencia de modelo en estas primeras sesiones fotográficas. Como señalamos el proyecto giraría en torno al retrato de individualidades y se exploraría su identidad mediante la sombra.



18. Fotografías tomadas durante la sesión I. *El encuentro con el objeto*. Eduardo Serrano. 2014. 3/20.



19. Fotografías tomadas durante la sesión I. El encuentro con el objeto. Eduardo Serrano. 2014. 2/20.

Pero es ante esta ausencia, cuando se comienza una serie de fotografías con el objetivo de realizar unas pruebas de luces y sombras sobre el espacio donde se deseaba trabajar. Es el objeto silla, el encargado de sustituir al ausente modelo de manera temporal. Pero tras el análisis de las tomas realizadas en esta sesión, se descubre el potencial del objeto silla como metáfora del individuo, como personificación. Esta circunstancia dará lugar a un giro en el trabajo y al comienzo de una exploración sobre el objeto artístico, el objeto encontrado, el archivo fotográfico y las posibilidades de la silla como personificación.

3.3. Proyecto.

El proyecto que presentamos parte de la idea de “la sombra” como eje fundamental y elemento conductor de la narratividad en la producción artística. A este recurso se la añade la aparición del objeto encontrado silla y la metodología de archivo, realizando un registro fotográfico a partir del objeto enfrentado a su sombra.

En primer lugar se concibe la fotografía como una herramienta para obtener una imagen de referente para la creación de la obra pictórica. Este proceso da paso a una línea de trabajo independiente de la pintura, centrada en la fotografía como “máquina de archivo”⁹⁰ que conformará el registro fotográfico con el cual se creará el “catálogo de sombras” en dos líneas, un registro de sombras arrojadas en el exterior, y otro arrojadas por el objeto encontrado silla.

De forma paralela se realiza el trabajo pictórico, el cual se sirve de la fotografía a modo de referente. A partir de la creación de una serie de escenas en la misma esquina del espacio del taller, en la cual se realiza el registro de sombras de sillas. Estas escenas crearán un espacio de contingencia en el

⁹⁰ Enwezor, Okwui. Catálogo de la exposición: *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, *Op. cit.* Pág. 111.

cual mediante el hilo conductor de la sombra y el objeto se dará un juego de dualidades, que junto a el tiempo, compone estas escenografías interpretadas pictóricamente con un técnica figurativa.

Finalmente el trabajo, evolucionará hacia la metodología artística cercana a la creación escultórica contemporánea en forma de instalación lumínica, a partir de la sección de los respaldos de las sillas encontradas entendidos como elemento individualizados de cada una ellas. Estas piezas iluminadas de un modo determinado, situadas en una sala oscura, generan unas composiciones en el espacio, que inspiradas en las pinturas, crean juegos o de luces y sombras, estableciendo un dialogo entre el objeto y su sombra.

3.3.1. Registro Fotográfico. Catálogo de sombras.

Nos referimos al trabajo de registro fotográfico en el que comprendemos la cámara fotográfica como una máquina de archivo, por su capacidad de reproducción de la naturaleza de forma mecánica y mimética que se presenta adecuada para nuestros intereses.

Con este propósito realizamos un trabajo de catalogación de sombras que estaría dividido en dos partes diferenciadas por su metodología.

- Registro de sombras de exterior.

En primer lugar hablamos del registro de sombras de exterior, que confecciona el *catálogo de sombras*. Este trabajo nace en relación a la asignatura de Máster *Paisaje y territorio: la mirada y la huella*, impartida por la profesora Eva Marín en la cual se plantea la idea de realizar una toma fotográfica de sombras arrojadas en el exterior mediante paseos, que en un primer momento serían referentes pictóricos, pero que acabaron por constituirse como una obra de registro fotográfico.

En esta obra, inspirada en trabajos de registro fotográfico como los realizados por August Sander o Edward Ruscha, se realiza una serie repetitiva de sombras arrojadas en la vía pública, divididas en tres grupos dependiendo del punto de vista desde el cual son tomadas:

- Vista al suelo.
- Vista al frente.
- Vista al cielo.



20. Ejemplos del *catálogo de sombras de exterior*. Eduardo Serrano. 2015. 3/25.

Junto a esta premisa de agrupación, se añade el hecho de que todos los registros son tomados entre las 12:00 y 14:00 horas, en un espacio determinado, el barrio de Benimaclet.

Mediante este trabajo se pretende explorar las ideas de la sombra como fenómeno efímero que conlleva su relación con el tiempo, y su relación con el entorno ya que mediante este trabajo se realiza una cartografía de las sombras de un espacio determinado, en un tiempo concreto.

- Registro de sillas y sombras.

El segundo registro dentro de este trabajo de catalogación de sombras, surge acompañado de la irrupción en la obra del objeto silla. Comienza con todo ello un nuevo proyecto de catalogación desarrollado en torno a la asignatura de *Máster Gráfica Digital: creación y estampación de la imagen técnica* impartida por Carlos Barragán.

Este trabajo se basa en la siguiente metodología: en primer lugar se realiza la recogida del objeto, sillas abandonadas recogidas en los diferentes contenedores repartidos por el Barrio de Benimaclet. Estas sillas son llevadas al estudio donde, en la misma esquina donde se realizan las escenografías para los cuadros, se les realiza una fotografía, tanto al objeto, como a su sombra y manteniendo siempre la misma iluminación. Una serie de registro del objeto y de su sombra basada en la fotografía de archivo criminal, comprendida como una agrupación de diversas identidades bajo el marco de la personalización de la silla.

Estas sillas, posteriormente son almacenadas para ser utilizadas de nuevo, en la continuidad de la producción artística. Todo ello conforma la edición del fotolibro *Registro de Sillas y Sombras* inspirado en *Twentysix*

Gasoline stations 1963 de Edward Ruscha, que consta de veinticuatro registros fotográficos que catalogan las sillas encontradas en el período comprendido entre Enero y Junio de 2015 .



21. Portada *Registro de Sillas y Sombras* y 22. Registro nº24 del Fotolibro *Registro de Sillas y Sombras*, 2015. Eduardo Serrano.

3.3.2. Obra Pictórica.

El trabajo pictórico que se ha desarrollado durante el Máster consta en un primer lugar, de un conjunto de cuatro obras que conformaran dos grupos en formato de dípticos. Por un lado *El tiempo se detuvo, la sombra no era negra y mira como cae aquel que no fuiste*, de 114x 162cm y 130x162 cm respectivamente. Y por otro lado *Algo más que una ausencia y cae silencio sobre natural ruido*, de 130x97cm cada uno. Y finalmente un último grupo de tres obras que hibridarían lo pictórico y escultórico, con unas pinturas unidas al propio objeto silla.

•*El tiempo se detuvo, la sombra no era negra, mira como cae aquel que no fuiste, algo más que una ausencia, cae silencio sobre natural ruido.*

Tras los antecedentes y la evolución de la obra, derivado de las nuevas intenciones de estudio y estética que hemos venido comentando, centradas ahora en el objeto y la sombra, tiene lugar la creación de estas piezas. A pesar de su carácter más poético y metafórico, unos intereses menos directos que en las obras anteriores, siguen manteniendo la metodología de trabajo.

En estas escenas se persigue representar la dualidad entre diferentes realidades: techo-suelo, luz-sombra, objeto real-sombra arrojada, izquierdo-derecho. Entendiendo el espacio, la esquina alrededor de la cual gira gran

parte de las obras del proyecto, como un espacio de contingencia. Un lugar en el que se generan las escenas a modo de escenografía dotada de teatralidad, como señala Pedro Azara sobre el teatro y el espacio “la interpretación se da en un espacio determinado, en el cual la realidad no es la misma y en el que todo es posible”⁹¹. Bajo esta idea de un espacio donde la realidad se convierte en contingencia es sobre el cual se trabaja.



23. Fotografía: la esquina del estudio. 2014.

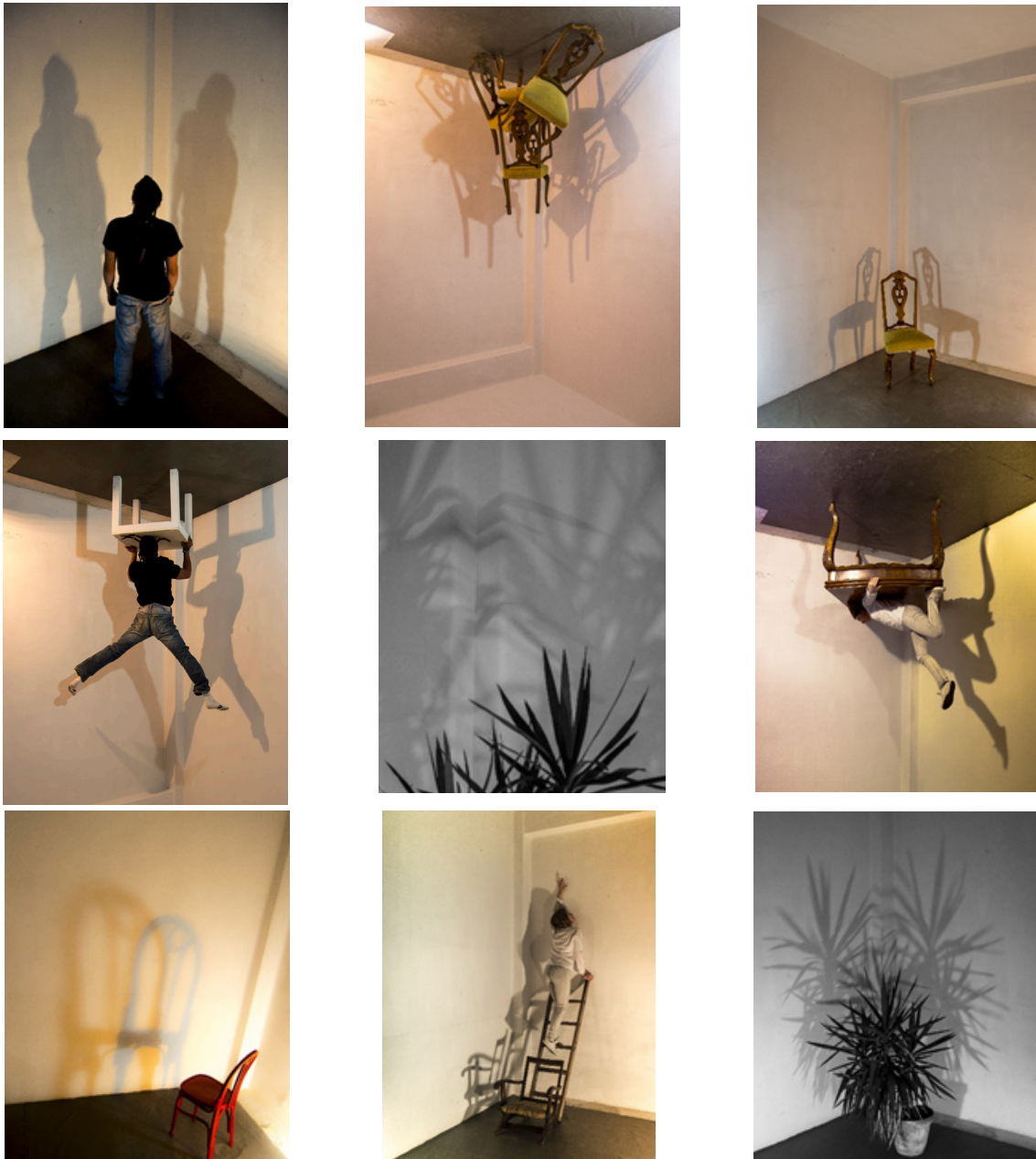


24. Ejemplo: Proceso fotográfico en el estudio. 2014.

Junto a estas características observamos que los elementos representados parten de la idea del retrato. Unidos a las asignaturas de Máster de *Práctica pictórica: concepto estructura y soporte* y *La imagen de la identidad: el retrato contemporáneo*, se representa la silla como personificación, como hemos comentado, debido al encuentro con el objeto y junto a sus sombras. Unas sombras saturadas, y a diferencia de los planteamientos de Da Vinci sobre la representación de la sombra, ésta no se difumina. Una circunstancia que junto a la materialidad de la misma, pretende acentuar su contundencia y corporeidad como doble.

Nos encontramos pues, bajo estas características comunes con dos trabajos que funcionan en forma de díptico. Por una parte, *Mira como cae aquel que no fuiste* y *El tiempo se detuvo la sombra no era negra*. Estas dos piezas persiguen, mediante esa dualidad, hablar de la forma en la cual cae sobre la soledad todo el peso de un mundo superior representado por el techo. Un mundo de ideas que se desvanece al mismo tiempo que se desvanece, el mundo de las sombras.

⁹¹ Azara, Pedro. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Colección Hipótesis. 2002. Pág. 14.



25. Selección de fotografías para la realización de *Cae silencio sobre natural ruido*, *Algo más que una ausencia*, *Mira como cae aquel que no fuiste* y *El tiempo se detuvo la sombra no era negra*. 2014-2015.

Por otra parte, *Cae silencio sobre natural ruido* y *Algo más que una ausencia*, dos obras, que representan el ascenso y el descenso. La primera el descenso, la caída libre de una realidad a otra, representada por un elemento natural, que proyecta unas sombras cargadas de ruido y movimiento. La segunda de ellas representa un juego de presencias y desdoblaciones de la sombra, un ascenso a un mundo superior que se escapa, desligando el objeto de su imagen reflejada y así de su muestra de existencia, esta imagen “estará unida a la sombra, nace de la sombra. Es la sombra que un ser proyecta o abandona sobre un plano” y continuará Pedro Azara “Solo los seres incorpóreos no echan, no tienen sombra. Perder la sombra es morir”.

Las piezas, se realizan sobre tabla de contrachapado montada sobre un bastidor preparada con una imprimación transparente de cola de conejo diluida en agua, mediante la cual se consigue acelerar el secado debido a la absorción de la madera y preservar el veteado y color propios del soporte como recurso expresivo en algunas partes de la obra.

La paleta seleccionada para realización de estas pinturas estaría conformada por los siguientes óleos: blanco titáneo, tierra siena natural, tierra sombra natural, carmín de garanza sólido oscuro, ocre amarillo, rojo de cadmio, rojo inglés, verde vejiga, azul ultramar claro y en algunas ocasiones gris titán para quebrar la saturación de algunas zonas como los fondos.

Para confeccionar la pintura se le aplica una serie de médiums, como esencia de trementina rectificada, aceite de linaza, secativo de cobalto y aglutinante de óleo.

El proceso mediante el cual se realizan las obras es el siguiente: en primer lugar se realiza, del mismo modo y en el mismo lugar que hiciéramos en el trabajo de archivo fotográfico, una sesión fotográfica de los elementos que se representan iluminados estratégicamente con focos lumínicos. De esta sesión se seleccionan una serie de imágenes, que son reveladas digitalmente acentuando los colores que convengan y posteriormente impresas.



26. Proceso de *El tiempo se detuvo la sombra no era negra*. Primeras manchas. 2014.



27. Proceso de *Mira como cae aquel que no fuiste*. Primeras manchas. 2014.



28. Detalle del proceso *El tiempo se detuvo la sombra no era negra*. 2014.

Seguidamente se realiza una cuadrícula sobre la imagen impresa que se traslada a el soporte, con tal de ajustar la composición y dividir la distribución de las masas escalando la figura en el espacio de una manera adecuada, todo ello con la intención de que ésta acompañe a la narratividad pretendida en las obras. No obstante, se realizan intervenciones en casos concretos que difieren de la imagen de referencia, como observamos en el caso de los techos que imprimen la sensación de caída sobre el suelo, acentuando la flecha que forma la esquina.



29. Proceso de *Algo más que una ausencia*.



30. Proceso de *Cae silencio sobre natural*

Fue la obra, *Mira como cae aquel que no fuiste* la que nos causó más problemas, ya que como observamos en la imagen, la composición inicial no estaba compuesta de manera correcta, debido a sus dimensiones. Los laterales quedaban vacíos y la distribución de los espacios no era la adecuada a nuestras intenciones. Es por ello que se decidió, con la obra prácticamente terminada, realizar un cambio adaptándola en un dialogo con la obra *El tiempo se detuvo la sombra no era negra*. Se decidió introducir el mismo elemento de caída que en el anterior, una agrupación de sillas. Como diferentes individualidades que se precipitan sobre el personaje representado.



31. Fotografías seleccionadas para la realización de la obra *Mira como cae aquel que no fuiste*. 2015.



32. Estado de *Mira como cae aquel que no fuiste* anterior a la intervención. 2015.



33. Primeras manchas del proceso de intervención *Mira como cae aquel que no fuiste*. 2015.

También nos encontramos ante un problema similar en la realización de la obra, *Algo más que una ausencia*, en la cual veíamos como la estructuración de las masas quedaba descompensada. Encontrábamos todo el peso de la imagen en la derecha de la composición, lo cual restaba la narratividad del instante que se pretendía capturar. Por esta razón decidimos introducir el elemento real de la silla que proyectaba la sombra superior, a la derecha de la composición, logrando con ello, no solo compensar las masas si no también, aumentar el poder narrativo de la escena.

• *Cuadro-objeto*

Las tres últimas piezas, que presentamos ofrecen un giro en cuanto a las obras pictóricas que hemos comentado. Estos trabajos se enmarcan dentro del programa de la asignatura *Eros, violencia y pintura*. Donde hemos explorado una nueva vía cercana a lo siniestro, bajo los conceptos freudianos que lo relacionan con la angustia y la represión referido a las vivencias del individuo que se escapan de las convenciones mentales del mismo. Estas se tornarían siniestras y cuando retornan provocarían la angustia. Para ello en este caso no se parte de una escenografía, como en los trabajos anteriores, si no que la pintura se inserta dentro del mismo objeto, silla, sirviéndonos de los registros de archivo. En este proceso se ha seccionado el respaldo, privándola de este elemento individualizados. Lo que podríamos considerar el rostro de la misma.



34. Selección de fotografías de la sesión II para la realización del *cuadro objeto*. 2015. 3/10.

Por tanto, podríamos especular que nos encontramos ante una silla sin rostro. En cuyo asiento, está representada la imagen pintada del elemento ausente (respaldo) y de su sombra original, su verdadera esencia. Una escena que establece una relación con el texto de Robert Bly antes citado. Un yo reducido a la imagen de su rostro enfrentado a una sombra, que compone el verdadero yo.



35. Proceso pictórico de los asientos del *cuadro objeto*. 2015.

Para la realización de este trabajo nos servimos de una paleta reducida, de un cromatismo sutil, con el propósito de integrar la pintura dentro de la tonalidad del objeto en el que se inserta. La gama constaría de tierra sombra natural, tierra siena natural, carmín de garanza sólido oscuro, azul ultramar claro, rojo inglés y blanco tináceo.

Para la realización de la pieza en primer lugar se seccionó, haciendo uso de una sierra caladora, los elementos individualizadores de la silla como el respaldo y en una ocasión las patas. Posteriormente se tomó el patrón del respaldo, para ser sustituido, en dos de ellas, por una madera de pino joven, que se recortó a esa medida.

Son seleccionados dos versos de Leopoldo María Panero, los cuales dialogan con la escena y el mensaje que se representa, “ una sombra vana donde un yo no existe” y “ luz que hiera al espacio vacío”. Éstas son grabadas mediante gubias sobre la madera. Con ello se introduce el texto en la obra pictórica por primera vez en el proyecto.

El soporte se preparó mediante la imprimación transparente de cola de conejo y agua. Utilizamos esta imprimación para mantener, como ya hiciéramos en el resto del trabajo pictórico, el veteado y el tono original del soporte.

Para la intervención pictórica hemos recurrido al referente fotográfico derivado de las imágenes realizadas en el trabajo de registro de sombras y sillas. Donde encontramos la imagen del objeto enfrentado a su sombra en su estado original.

3.3.3. Instalación.

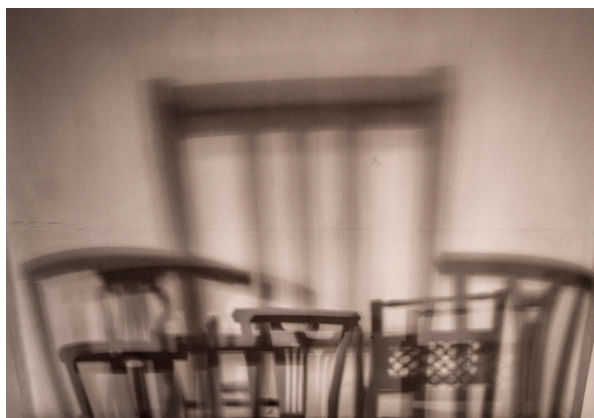
Tras la realización del trabajo de registro fotográfico en relación al objeto silla, procedido al almacenamiento de estos objetos con el objetivo de realizar este trabajo de instalación, una incursión en un terreno inexplorado hasta el momento.



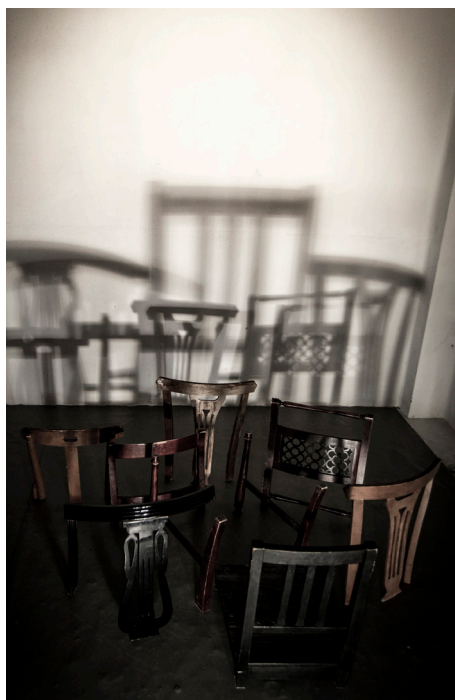
36. *Sin título*, Instalación Luminica, medidas variables. 2015. Eduardo Serrano.

Este giro del trabajo se debe a que mientras que se realizaban los trabajos fotográficos previos al trabajo pictórico y se pensaban las escenas para nuevas obras, se observó que éstas tenían la fuerza suficiente para ser mostradas y no interpretadas mediante la pintura. Como dijera Sócrates “¿por qué deberíamos de contentarnos con una imagen muda y descarnada si pudiéramos disponer de la realidad viva, de cuerpo presente?”. A partir de esta reflexión comenzamos este nuevo trabajo.

El objetivo de esta instalación lumínica sería, partiendo del trabajo realizado y los conocimientos adquiridos sobre la sombra y el objeto, generar un espacio a modo de *caverna* en el que en oscuridad las luces proyectaran sobre la pared las sombras de gran tamaño del elemento individualizador de cada una de las sillas, que previamente habríamos seccionado. Con ello realizaríamos por un lado, una metáfora del individuo mediante la sección del objeto. Por otro, en su conjunto de individualidades una metonimia de la sociedad. Y en cuanto a las sombras, un enfrentamiento de estas a su otro yo, en un sentido jungiano, el cual se presentaría grandioso y amenazador frente a ellas. Todo ello acompañado del mismo estatismo, de la sensación de instante detenido de todo el desarrollo de la obra anterior.



37. *Sin título*, Detalle de las sombras. Instalación lumínica, medidas variables. 2015. Eduardo Serrano.



38. *Sin título*, Instalación Luminica, medidas variables. 2015. Eduardo Serrano.

Para la realización del este trabajo se ha seguido el siguiente método: en primer lugar, partiendo del registro fotográfico de sombras, se han seleccionado las sillas almacenadas, por el interés que nos causara su sombra. Sirviéndonos de una sierra caladora, hemos seccionado su respaldo. Repitiendo la operación hasta llegar al número de sillas deseado para la pieza. Las sillas son distribuidas por el espacio frente a la pared, y sirviéndonos de unos cañones de luz, conseguiremos la composición de sombras proyectadas que deseamos. Este trabajo es entendido como un medio de pintura expandida, es decir, pintamos con luces y sombras arrojadas sobre la pared, sirviéndonos de la composición y la estética del objeto presente en el espacio.

4. Catalogación.

En el apartado anterior nos hemos limitado a mostrar el proceso creativo de las obras. A continuación mostraremos los resultados definitivos obtenidos en los diferentes trabajos que conforman el proyecto artístico.

- Obra pictórica.

39. *Algo más que una ausencia*, 2015, 130x97cm, óleo sobre tabla,
Eduardo Serrano.



40. *Cae silencio sobre natural ruido*, 2015, 130 x 97 cm, óleo sobre tabla, Eduardo Serrano.



41. *El tiempo se detuvo, la sombra no era negra*, 2015, 114 x 162 cm, óleo sobre tabla, Eduardo Serrano.



42. *Mira como cae aquel que no fuiste*, 2015, 130 x 162 cm, óleo sobre tabla, Eduardo Serrano.



43. Detalles tabla pintada serie *Cudros-Objeto*, 2015, medidas variables, Técnica mixta, Eduardo Serrano.



44. N°1 de la serie *Cuadros-Objeto*, 2015, Medidas variables, Técnica Mixta, Eduardo Serrano.



45. N°2 de la serie *Cuadros-Objeto*, 2015, Medidas variables, Técnica Mixta, Eduardo Serrano.



46. N°3 de la serie *Cuadros-Objeto*, 2015, Medidas variables, Técnica Mixta, Eduardo Serrano.



- Registro Fotográfico. Catálogo de Sombras.

47. Fotolibro *Registro de sombras y Sillas*, 2015, 14,8 x 21 cm, Papel couché maté, Blanco y Negro, 50 páginas, Eduardo Serrano.



48. Portada y registros fotográficos del Fotolibro *Registro de sombras y Sillas*, 2015, 14,8 x 21 cm, Papel couché maté, Blanco y Negro, Eduardo Serrano.

Registro
de
Sillas
y
Sombras
Enero-Junio
2015

Eduardo Serrano González



49. Registros fotográficos del Fotolibro *Registro de sombras y Sillas*, 2015, 14,8 x 21 cm, Papel couché maté, Blanco y Negro, Eduardo Serrano.



50. Registros fotográficos del Fotolibro *Registro de sombras y Sillas*, 2015, 14,8 x 21 cm, Papel couché maté, Blanco y Negro, Eduardo Serrano.



- **Instalación.**

51. *Sin título*, 2015, medidas variables, instalación lumínica, Eduardo Serrano.



52. *Sin título*, obra presentada en PAM 2015, medidas variables, instalación lumínica, Eduardo Serrano.



53. Detalle de *Sin título*, obra presentada en PAM 2015, medidas variables, instalación lumínica, Eduardo Serrano.

54. Fotografías que formaban parte de la instalación, 14,8 x 21 cm, Papel fotográfico, Blanco y Negro, Eduardo Serrano.



5 Conclusiones.

En las siguientes líneas expondremos una serie de referencias en relación a la evolución del trabajo, desde los planteamientos iniciales en forma de motivaciones y objetivos en relación al resultado final de la obra y el desarrollo técnico y conceptual que ha supuesto la realización del presente trabajo.

El primer objetivo que nos propusimos fue unificar las claves que en común podíamos encontrar en la producción artística llevada a cabo durante la licenciatura, el resultado de este proceso fue la repetición de la sombra, a la cual hasta el momento no se le habríamos otorgado un estudio en profundidad.

Es debido a ello que decidimos realizar la investigación en torno a la sombra y nos planteamos realizar el estudio desde tres puntos de vista, entendiendo la sombra como fenómeno, concepto y metáfora en la representación. Este estudio se acompañaría de una obra artística compuesta de una serie pictórica que representaría desde el retrato diferentes identidades e historias involucradas a ellas.

Iniciado el trabajo tanto práctico como teórico, es al realizar la primera sesión fotográfica para iniciar el trabajo, el momento en el que ocurre el encuentro con el objeto. Debido a la ausencia del modelo, para realizar los retratos, estas fotografías se realizan al objeto “silla” junto a su sombra proyectada. Es a partir de esta sesión y el análisis de estas imágenes cuando descubrimos el potencial de la silla como metáfora del individuo, que junto a su sombra pasaron a tomar relevancia en nuestro interés artístico.

Este hecho nos lleva a centrar nuestra atención en el objeto silla como personificación y sus diferentes posibilidades artísticas, por lo que se inicia la búsqueda de diferentes sillas abandonadas en la vía pública. Debido a la acumulación de objetos nos planteamos realizar un registro de éste, junto a su sombra, por medio de la fotografía a medida que las íbamos encontrando.

Este trabajo se decide sustentar por un análisis teórico del mismo modo que hiciéramos con la sombra. Por una parte estudiando, en relación a nuestro registro fotográfico, las características de la fotografía de archivo y su vinculación con el arte. Éste análisis nos permitirá otorgar un método de archivo a nuestro trabajo de registro, y entender cuál es el estado y la evolución de este medio en el arte contemporáneo.

Debido también a la relevancia que adquiere el objeto silla en la obra, se decide iniciar un tercer estudio, analizando el objeto en el arte, con el objetivo de comprender cuales han sido los usos del objeto, sus significados, motivos y manifestaciones.

Todo este estudio y el desarrollo de la producción artística llevada a cabo, da lugar a que ésta no acabe conformando únicamente un proyecto pictórico, sino que derivada de la creación surjan, un trabajo de registro de archivo y uno instalativo. Lo cual conlleva a la interdisciplinaridad del trabajo realizado, ya que unos mismos conceptos fluyen de un medio a otro.

Este hecho se debe a que la fotografía, que meramente sería utilizada como medio para captar el referente de la obra pictórica, acompañado del objeto, forman un trabajo independiente a la pintura que mediante el registro del objeto y su sombra da lugar al trabajo de archivo fotográfico. Estas circunstancias nos incitan a la exploración de la edición, algo que no nos habíamos planteado en los objetivos pero que surge al tomar la decisión de dar un corpus objetual a este trabajo, llevándolo a la edición de un fotolibro.

Del mismo modo, en relación a la pintura, tiene lugar el trabajo de instalación, debido a que a medida que se generan las escenografías que conformarían el trabajo pictórico adquieren una fuerza propia, por lo tanto un trabajo independiente. Otra nueva vía de producción que influye y complementa a la pintura. Sustituyendo el pincel, por las luces y las sombras.

Por lo tanto vemos como, motivados por la idea de retratar diversas identidades por medio de la silla, derivamos en tres vías de producción artística diferentes, que derivadas y marcadas por la estética pictórica nos llevan a acometer el mismo fin.

Por esta serie de resultados obtenidos, tanto teóricos como prácticos, derivados de la realización de este proyecto, podemos afirmar que ha ayudado notablemente a la maduración y el crecimiento de la obra artística. La incursión en nuevos medios expresivos, abre las posibilidades de evolución y de desarrollo artístico hacia nuevos caminos.

Realizado el trabajo, observamos que ha habido proyectos, como la realización de un catálogo de sombras de exterior, que han quedado descartados por no adecuarse a los conceptos y la estética que pretendíamos, del mismo modo que existen nuevos caminos, tanto artísticos como teóricos, en los cuales nos gustaría profundizar en un futuro.

Dentro de estos intereses, en cuanto a lo teórico y debido a la importancia que ha ido adquirido en el transcurso del proyecto la silla, sería de nuestro interés profundizar en aspectos como su relación con la arquitectura y el diseño. En relación a esta exploración de la silla, también sería conveniente intentar agotar su recurso artístico y sus posibilidades. Sabemos que son múltiples los trabajos realizados con la silla, más allá del citado de Joseph Kosuth, que podrían sernos de referente, como las performances de Ester Ferrer, o los trabajos fotográficos de Walker Evans en relación al mismo, con el fin de continuar explotando éste recurso, y continuando las series artísticas

abiertas en este trabajo.

Enmarcada en la interdisciplinaridad de la obra y en relación a la instalación, encontramos una evaluación similar que en el objeto. Se trata de una nueva vía que se abrió en el trabajo relacionada en la pintura, pero que ocurrió con el trabajo ya avanzado, por lo que sería de nuestro interés continuar investigando en torno a ella. Incorporando más complejidad tecnológica a la instalación, más allá de los focos lumínicos. Pudiendo intervenir la pieza con proyecciones o incursiones en el vídeo. Medios que nos permitirían dotar a las piezas de narratividad, sin perder nuestra línea de trabajo conceptual y formal.

En cuanto a la sombra ha sido el tema en el que más hemos profundizado puesto que fue uno de los primeros objetivos marcados. Lo cual está justificado por la importancia que tiene como nexo entre todas las piezas e hilo narrativo. Pese a ello, tampoco pensamos que se encuentran agotadas las posibilidades de la sombra en la obra y junto a la instalación se abre un nuevo medio para continuar investigando sobre la misma.

Pero sin duda, uno de los aportes más importantes que ha recibido nuestra producción artística en el transcurso del proyecto ha sido la adquisición de conocimientos sobre el trabajo de archivo, en concreto del registro fotográfico. Una herramienta de trabajo cuya influencia nos ha sido fundamental para estructurar el trabajo y nos permitirá continuar con el desarrollo del proyecto de registro de objetos y sombras con la edición de futuros fotolibros. Al mismo tiempo nos ofrece una nueva herramienta de catalogación para futuros trabajos en relación al objeto.

Antes de concluir queremos manifestar que, pese a la incorporación de nuevos medios a nuestra práctica artística a lo largo de este proyecto y a la voluntad de seguir investigando en el futuro, la pintura no se abandona. Como hemos comentado anteriormente una de las características fundamentales que dan sentido a este proyecto y que nos permiten valorar positivamente tanto su aporte como su evolución, es la interrelación dada entre todos los medios empleados. Lo cual nos ha permitido, y nos permitirá, abordar un trabajo sobre un tema desde diferentes medios artísticos, aunque siempre desde el punto de vista del pintor, podemos explotar los temas desde la hibridación manifiesta en el proyecto que presentamos.

Por todo ello, concluimos diciendo que hemos querido realizar un trabajo que abordara múltiples intereses, lo cual implicó una dificultad, debido a las limitaciones de la presente memoria. Pero el resultado final es valorado positivamente, ya que la evolución artística desde el punto de partida hasta el final del trabajo ha sido fructífera. Aportando nuevos métodos artísticos, nuevos conceptos y nuevas inquietudes para continuar en un futuro aplicando el conocimiento adquirido.

6. Glosario de imágenes.

1. *Envases: culto a la madre, I Mujer semilla*, E. Valldosera (1996). Pág. 45.
2. *Envases: culto a la madre, VI Seductora*, E. Valldosera (1996). Pág. 45.
4. *Las sombras*, Christian Boltanski (1986). Pág. 46.
3. *Compra-Venta*, Christian Boltanski, (1998).Pág. 48.
5. *Melancolía y misterio en una calle*, G. de Chirico, (1914). Pág. 49.
6. Leopoldo María Panero. Foto de: José Ramón Vega. Pág. 51.
7. *El tercer hombre*, Carl Reed. Fotograma Min. 55:24. Pág. 52.
8. “.....”Fotograma Min. 1: 06:37. Pág.52.
9. “.....”Fotograma Min. 1:39:51. Pág. 53.
10. *Una dos y tres sillas*, J. Kosuth (1965). Pág. 54.
11. Portada y fotografías de: *Twentysix Gasoline stations*, Ed. Ruscha (1963). Pág. 55.
12. *Gasolinera en llamas*, Ed. Ruscha (1965-1966). Pág. 56.
13. *El gran Salto*. 2012. 114 x 146 cm. Óleo sobre Lienzo. Eduardo Serrano. Pág. 57.
14. *El poder pudiendo*. 2012. 130 x 97 cm. Óleo sobre tabla. Eduardo Serrano. Pág. 58.
15. *Hubo una vez un futuro*. 2013. 130 x 97cm. Óleo sobre tabla. Eduardo Serrano. Pág. 58.
16. *Juguemos a imaginar*. 2014. 146 x 89 cm. Óleo sobre tabla. Eduardo Serrano González. Pág. 59.
17. *Nomeolvides*, 2014. 146 x 89 cm. Óleo sobre tabla. Eduardo Serrano González. Pág. 59.
18. Fotografías tomadas durante la sesión I. *El encuentro con el objeto*. Eduardo Serrano. 2014. 3/20. Pág. 60.
19. Fotografías tomadas durante la sesión I. *El encuentro con el objeto*. Eduardo Serrano. 2014. 2/20. Pág. 61.
20. Ejemplos del *catálogo de sombras de exterior*. Eduardo Serrano. 2015. 3/25. Pág. 63.
21. Portada *Registro de Sillas y Sombras*, 2015. Eduardo Serano. Pág. 64.
22. Registro nº24 del Fotolibro *Registro de Sillas y Sombras*, 2015. Eduardo Serrano. Pág. 64.
23. Fotografía: la esquina del estudio. 2014. Pág. 65.
24. Ejemplo: Proceso fotográfico en el estudio. 2014. Pág. 65.
25. Selección de fotografías para la realización de *Cae silencio sobre natural ruido, Algo más que una ausencia, Mira como cae aquel que no fuiste y El tiempo se detuvo la sombra no era negra*. 2014-2015. Pág. 66.

26. Proceso de *El tiempo se detuvo la sombra no era negra*. Primeras manchas. 2014. Pág. 67.
27. Proceso de *Mira como cae aquel que no fuiste*. Primeras manchas. 2014. Pág. 67.
28. Detalle del proceso *El tiempo se detuvo la sombra no era negra*. 2014. Pág. 68.
29. Proceso de *Algo más que una ausencia*. Primeras manchas. 2014. Pág. 68.
30. Proceso de *Cae silencio sobre natural ruido*. Primeras manchas. 2014. Pág. 68.
31. Fotografías seleccionadas para la realización de la obra *Mira como cae aquel que no fuiste*. 2015. Pág. 69.
32. Estado de *Mira como cae aquel que no fuiste* anterior a la intervención. 2015. Pág. 69.
33. Primeras manchas del proceso de intervención *Mira como cae aquel que no fuiste*. 2015. Pág. 69.
34. Selección de fotografías de la sesión II para la realización del *cuadro objeto*. 2015. 3/10. Pág. 70.
35. Proceso pictórico de los asientos del *cuadro objeto*. 2015. Pág. 71.
36. *Sin título*, instalación lumínica, medidas variables. 2015. Eduardo Serrano. Pág. 72.
37. *Sin título*, instalación lumínica, medidas variables. 2015. Eduardo Serrano. Pág. 72.
38. Detalle de las sombras. *Sin título*, instalación lumínica, medidas variables. 2015. Eduardo Serrano. Pág. 73.
39. *Algo más que una ausencia*, 2015, 130 x 97 cm, óleo sobre tabla, Eduardo Serrano González. Pág. 79.
40. *Cae silencio sobre natural ruido*, 2015, 130 x 97 cm, óleo sobre tabla, Eduardo Serrano. Pág. 81.
41. *El tiempo se debuto, la sombra no era negra*, 2015, 114 x 162 cm, óleo sobre tabla, Eduardo Serrano. Pág. 83.
42. *Mira como cae aquel que no fuiste*, 2015, 130 x 162 cm, óleo sobre tabla, Eduardo Serrano. Pág. 85.
43. Detalles tabla pintada serie *Cudros-Objeto*, 2015, Medidas variables, Técnica mixta, Eduardo Serrano. Pág. 87.
44. N°1 de la serie *Cuadros-Objeto*, 2015, Medidas variables, Técnica Mixta, Eduardo Serrano. Pág. 89.
45. N°2 de la serie *Cuadros-Objeto*, 2015, Medidas variables, Técnica Mixta, Eduardo Serrano. Pág. 91.
46. N°3 de la serie *Cuadros-Objeto*, 2015, Medidas variables, Técnica Mixta,

Eduardo Serrano. Pág. 93.

47. Fotolibro *Registro de sombras y Sillas*, 2015, 14,8 x 21 cm, papel couché maté, blanco y negro, 50 páginas, Eduardo Serrano. Pág. 97.

48. Portada y registros fotográficos del Fotolibro *Registro de sombras y Sillas*, 2015, 14,8 x 21 cm, papel couché maté, blanco y negro, Eduardo Serrano. Pág. 99.

49. Registros fotográficos del Fotolibro *Registro de sombras y Sillas*, 2015, 14,8 x 21 cm, papel couché maté, blanco y negro, Eduardo Serrano. Pág. 101.

50. Registros fotográficos del Fotolibro *Registro de sombras y Sillas*, 2015, 14,8 x 21 cm, papel couché maté, blanco y negro, Eduardo Serrano. Pág. 103.

51. *Sin título*, 2015, medidas variables, instalación lumínica, Eduardo Serrano. Pág. 107.

52. *Sin título*, obra presentada en PAM 2015, medidas variables, instalación lumínica, Eduardo Serrano. Pág. 109.

53. Detalle de *Sin título*, obra presentada en PAM 2015, medidas variables, instalación lumínica, Eduardo Serrano. Pág. 111.

54. Fotografías que formaban parte de la instalación, 14,8 x 21 cm, Papel fotográfico, Blanco y Negro, Eduardo Serrano. Pág. 111.

7. Fuentes.

- Libros.

- Alberti, Leon Battista. *Sobre la pintura*, Valencia, Fernando Torres.
- Argullol, Rafael. *La atracción del abismo*, Barcelona, Destino, 2000.
- Azara, Pedro. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo veintiuno, 1969.
- Carrere, Alberto & Saborit, José. *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000.
- Derrida, Jaques. *Mal de archive: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, México D.F, Siglo XXI, 1970.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Obras Completas Tomo I*, Madrid, Aguilar.
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid. Akal, 2011.
- Jung, Carl Gustav. *Recuerdos, sueños y pensamientos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1961.
- Krauss, Rosalind. *Espacios discursivos de la fotografía, en La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- Panero, Leopoldo María. Caballero Félix, *Apocalipsis de los asesinos*, Barcelona, La Garúa, 2006.
- Panero, Leopoldo María. *Poesía Completa (1970-2000)*, Madrid, Túa Blesa, 2004.
- Platón. *La República, libro VII*, Madrid, Gredos.
- Plinio, Segundo Cayo. *La historia natural de Cayo Plinio Segundo*, Madrid, Visor, 1996.
- Ramírez, Juan Antonio. *El objeto y el Aura, (des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009.
- Tanizaki, Junichiro. *El Elogio de la sombra*, Siruela, 1994.
- Verdú, Vicente. *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución del siglo XXI*, Barcelona, Debate, 2005.
- Zweig, Connie y Abrams, Jeremiah. *Encuentro con la Sombra, el poder del lado oculto de la naturaleza humana*, Barcelona, Kairós, 2005.

- Catálogos.

- Boltanski, Christian. Vól. II Catálogo de la exposición *Compra-Venta*, L'Almodi, Valencia, 1998.
- Catálogo de la exposición *El estado de las cosas, el objeto en el arte de 1960 a nuestros días*, Museo de arte contemporáneo de Vigo y Centro-Museo Vasco contemporáneo, Vigo, Victoria-Gasteiz, 2005.
- Catálogo de la exposición *El objeto surrealista*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1998.
- Catálogo de la exposición *La sombra*, Fundación Thyssen- Bornemisza, Madrid, 2009.
- Catálogo de la exposición *Máquinas de Mirar o cómo se originan las imágenes*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2010.
- Ruscha, Edward. Catálogo de la exposición *Made in los Angeles*, Madrid, Museo Nacional de arte Reina Sofía, 2002.
- Valldosera Eulàlia. Catálogo de la exposición *Dependencias*, Madrid, Museo Nacional de arte Reina Sofía, 2009.
- Valldosera Eulàlia. Catálogo de la exposición *Eulàlia Valldosera Obres 1990-2000*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2000.

- Audiovisual.

- Chávarri, Jaime. *El Desencanto* [Película], España, Manga Films, 1976.
- *Metrópolis. Eulàlia Valldosera*, RTVE, 8 Junio 2009.
- Reed, Carl. *El tercer hombre* [Película], Reino Unido, London Films, 1949.

