

USOS DE LA SOMBRA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA: DIÁLOGOS CON EL REFERENTE

Francisco José Miguens Ferro*
Universidad de Vigo**

RESUMEN

Este texto sobre la sombra, capítulo de una investigación mayor que engloba el estudio, análisis, usos, y los posibles significados de la sombra en los procesos de creación en el arte contemporáneo, desarrolla la problemática en torno a una de sus estrategias dentro de la creación artística contemporánea: su relación y convivencia con el referente físico del que parten. El conjunto de obras analizadas ha sido dividido en dos subgrupos: el primero de ellos está formado por las relaciones que se dan entre sombras y referentes reales o presentados, con exponentes como Eulàlia Valldosera, Tim Noble & Sue Webster, Fabrizio Corneli y Anish Kapoor. En este apartado se hace una mención especial a aquellas obras que incluyen al espectador como parte del referente, presentado a través de Kara Walker. El otro subgrupo corresponde al diálogo entre la sombra y la representación del referente, a través de las obras de Christian Boltanski, Daniel Canogar y Regina Silveira. Se establece así una tipología teórico-práctica que atiende a cuestiones estructurales y su relación con la pluralidad interpretativa, simbólica y receptiva, nutriéndose de las más variadas disciplinas de la cultura, ofreciendo conocimiento aproximados sobre la situación sociocultural de nuestro tiempo.

PALABRAS CLAVE: arte, sombra, objeto, tipología, identidad.

ABSTRACT

«Uses of the Shadow in the Contemporary Artistic Creation: Dialogues with the Referent». This text on shadow is an excerpt from a larger piece of research encompassing the study, analysis, use and possible meanings of shadow in the processes of creating modern art. It develops the issue around one of the strategies within the creation of modern art; its relationship and coexistence with the physical reference from which it is born. The ensemble of works analysed have been divided into two subgroups. The first of these is formed by the relationships established between shadows and real or suggested references, with exponents such as Eulàlia Valldosera, Tim Noble & Sue Webster, Fabrizio Corneli and Anish Kapoor. Special mention is made of those works in this section which include the spectator as part of the base, presented through Kara Walker. The other subgroup corresponds to dialogue between shadow and the representation of the referent, through the work of Christian Boltanski, Daniel Canogar and Regina Silveira. Thus, a theoretical-practical typology is established which responds to structural issues and the relationship with a plurality which is interpretive, symbolic and receptive, fed from the most varied disciplines of culture and offering rough knowledge on the socio-cultural situation of our time.

KEY WORDS: art, shadow, object, typology, identity.



INTRODUCCIÓN

La investigación gira en torno al estudio de una tipología del uso de la sombra dentro de las estrategias representativas del arte desde las últimas décadas del siglo XX a nuestros días y forma parte tanto del trabajo artístico personal que vengo realizando desde hace algún tiempo, como de la tesis que actualmente está en curso con el título: *La sombra como procedimiento plástico en el arte contemporáneo*, dirigida por D. Juan Carlos Meana Martínez en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo.

El objetivo específico de esta investigación es el estudio y análisis de los usos estructurales, discursivos y receptivos de la sombra en los procesos de creación en el arte contemporáneo. Para ello acudimos a interpretaciones y reflexiones teóricas de los distintos procedimientos que usan de manera central la sombra en conexión con el referente que las provoca, así como al estudio de su vínculo físico con el mismo, de forma que nos ayude, tanto en la práctica individual como en la difusión y el saber colectivo, a comprender su importancia dentro de los métodos representativos y simbólicos de la cultura actual.

La metodología aplicada sigue el ámbito de lo interdisciplinar, derivando entre los variados procesos creativos, las propias aportaciones de los artistas y la información que tanto la historia, la filosofía, la estética y la crítica aportan al mundo del arte. Dichos fenómenos singulares nos llevarán a especificidades cada vez más amplias, variadas y complejas. La acotación de tal información proveniente de fuentes bibliográficas, trabajos de campo, soportes videográficos e informáticos y se fundamenta en la pertinencia con los objetivos, la relevancia de las obras dentro del panorama artístico y la variedad de medios utilizados, con vistas a ofrecer una mayor variedad de tipos.

Hoy, asistimos a la sucesión de proyectos artísticos ambiguos y sugerentes, obras que son la unión simbiótica entre luz y sombra, materialidad temporal e infinito cargado con un alto componente constructivo y específico. Lugares donde las sombras muestran la estrecha relación que poseemos con la duda y lo *Otro* de uno mismo, con la fragilidad e inestabilidad de las representaciones y con la demanda de una identidad tan fugaz como el vértigo de los acontecimientos.

ANÁLISIS

De este modo nos introducimos en unas obras cuya estructura formal se caracteriza por la convivencia de la sombra con el referente del que parten, de forma

* Dirección: C/Pintor Laxeiro, núm. 49, bloque 0, 2ºC. C.P. 36004. Pontevedra. Plaza de España, nº 5, 2º. C.P. 36002. Pontevedra. 676766331. E-mail: cocleau@yahoo.es. franmigfe@uvigo.es.

** Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Grupo de Investigación DX7, inscrito en el departamento de dibujo y de carácter interdisciplinar.

que el espectador puede abrirse a múltiples asociaciones e influencias más allá de los límites del propio arte y de los terrenos en los que opera. Dichos trabajos superan el formato bidimensional para proponer instalaciones en espacios expositivos específicos, en afinidad con los movimientos artísticos minimalistas, conceptuales y del Land art de la segunda mitad del siglo XX.

Un acercamiento más puntual a la sombra como procedimiento plástico de creación evidencia la estructura formal básica para la formación de ésta, la cual se manifiesta en la mayoría de las obras seleccionadas. Siguen un modelo en el que la luz se sitúa delante de un objeto y del soporte sobre el que se proyecta o se simula la sombra; estos dos últimos, objeto y soporte, se encuentran a una distancia necesaria que determina la representación final del efecto. Siguiendo la subdivisión que Ignacio Pérez-Jofre hace en su libro *Huellas y sombras* (1), el esquema a seguir se correspondería con la nomenclatura «*M O S*», donde *M* sería el Medio energético (e) irradiado, *S* es el Soporte o plano de proyección y *O* correspondería al Objeto (referente físico) interpuesto entre ambos, *M* y *S*.

De este modo la sombra deviene ausencia física, falta de difusión lumínica sobre una superficie. El Medio se corresponde, en la mayor parte de las obras propuestas, con un haz de luz puntual y dirigido hacia la mejor comprensión de las sombras resultantes, reduciendo, en mayor o menor medida, el desenfoque existente en su contorno. Como es sabido, la definición de la sombra en el espacio implica una serie de leyes propias íntimamente relacionadas con la capacidad de *irradiación luminosa* del Medio, el tamaño del Objeto y del Soporte y la distancia ellos. El resultado final también depende de otros factores, como la superficie del soporte, la disposición en el plano, la iluminación contextual o las distancias entre espectador y obra, variables manejadas hábilmente por los autores. De este modo, la obra resultante deviene del estudio razonado, constructivo y experimental de todos sus componentes formales, donde la pérdida de información en la sombra o sus deformaciones y amalgamas con otros elementos también puede ser un objetivo, un condicionante, un énfasis o una perturbación para el significado y su recepción, dependiendo de la intencionalidad del artista.

La discontinuidad y la estratificación de los diversos componentes de la obra nos exhiben cada estructura por lo que Es y por lo que No Es, es decir, por el principio de diferenciación básico sustentado en la afirmación de un elemento por negación de los demás y viceversa. Pérez-Jofre señala que un factor fundamental para la comprensión de esta discontinuidad y aislamiento de los componentes de la obra corresponde a la figura del espectador, puesto que es él el que establece la relación entre las estructuras y sus diferencias, basándose en similitudes entre motivos y reconocimientos en el proceso de creación.

Aunque el contorneado de una mano sea una operación objetiva, su éxito como imagen proviene de ser la realización visual con garantía de veracidad de un presupuesto mental. Sin embargo, la imagen en sí, solamente expone un cambio en las condiciones físicas de un espacio; pero esto es tomado por la mente como prueba suficiente de la realización material de los conceptos abstractos, igual que las reliquias son prueba de la existencia real de los objetos de la fe.

Ignacio Pérez-Jofre (1)



Continuando levemente con los procesos creativos y perceptivos, en la captación de las obras propuestas para este trabajo, así como para las sombras en general, los procesos visuales y mentales atenderían por un lado al referente como objeto físico en sí, y por otro lado el registro de su ausencia, su huella. El reconocimiento se produce bilateralmente: advertimos el aspecto y la semejanza entre sombra y referente (nivel icónico o metafórico) y, a su vez, concebimos la naturaleza de huella o rastro de la sombra respecto a los procesos creativos que la han formado (nivel indéxico o metonímico), ambos íntimamente ligados. Un tercer reconocimiento descifraría los contenidos, significados, discursos y demás asociaciones que la obra posee (nivel simbólico).

En numerosas producciones artísticas que cultivan las siluetas puntuales, la penumbra y lo sombrío de modo aislado representan los cuerpos a partir de la eliminación del referente en la obra final. Un «signo no-cuerpo» (1) que centra la atención del espectador en una ausencia, alteración o mácula física en el espacio; sombras sustitutas encaminadas a procesos de abstracción y asociación mental con el público. Sin embargo, con la presencia del Objeto-Referente se magnifica la relevancia del espacio tridimensional como contenedor así como la importancia del objeto mismo («signo cuerpo»). Éste, como la sombra, pasa a ser material artístico que conlleva toda una serie de asociaciones y proyecciones mentales subjetivas, es decir, absorben el repertorio de características físicas y significados figurados relacionados icónica, indéxica y/o simbólicamente con el espectador.

Por último, y como comienzo de un análisis más exhaustivo y particular de las obras seleccionadas, en las relaciones entre el objeto material y su proyección incorpórea, encontramos dos tipos de referentes: unos formados por objetos físicos reales y otros formados por representaciones de algo real o ideal. Con los primeros se establece la derivación *sombra/referente presentado o real*, en los segundos *sombra/representación del referente*, simulacros basados en apariencias de un ideal platónico.

1. DIÁLOGO ENTRE SOMBRAS Y REFERENTES REALES

En la obra de *Eulàlia Valllosera* (2) titulada «*El comedor: la figura de la Madre*» (1994/95), una cortina traslúcida encierra un espacio que simula el separador de camas de un hospital. A modo de pantalla puede observarse, desde el exterior, unas sombras proyectadas que escenifican una figura femenina al lado de una mesa y una silla. En el interior se hallan esparcidos una silla en miniatura, una estufa de gas, varios envases de comida y medicinas y algunos proyectores dispersos en el suelo. Estos proyectores dirigen sombras hacia toda la superficie de la cortina, transforman la escala de los objetos, alteran sus volúmenes y los desdobl原因 hacia un carácter figurativo.

Lo que la artista nos presenta es una estrategia de redefinición en el que aún la liberación de un niño jugando, buscando un orden secreto de las cosas, y el paso a la rigidez conceptual adulta basada en las fachadas. Nos muestra un teatro de sombras chinescas descubierto, mostrando el *truco* y destruyendo la magia del ilu-

sionista, en el que el cambio de escala produce una miniaturización de los objetos y una relación más directa con su desfuncionalización y la privacidad.

Carácter feminista

Las sombras, sin embargo, se hiperbolizan, nos remiten a la exterioridad de lo interno, un vaciado íntimo, y al terror atrayente de lo sublime. Es un encuentro con el Otro de la propia artista, con sus miedos y su monstruo ejemplificado en la figura amenazante y seductora de la Gran Madre. Al mismo tiempo es la identificación universal, impersonal, con la maternidad y la mujer como otorgadora y privadora de vida. Mediante la apariencia de la Gran Madre la artista se sitúa en la reclamación de un poder de culto prebíblico, el de la naturaleza como esencia femenina a la vez que en una posición crítica socio-cultural hacia los roles establecidos de la mujer. Es decir, el uso de envases de medicinas y limpieza para evocar la figura femenina es, además de un procedimiento representativo, una crítica a la mujer vista sólo como contenedor y destinada a las tareas domésticas.

Dicha feminidad es resituada por la artista en la estructura familiar: la alusión al comedor como ritual familiar, cuya figura central suele ser el padre, ha sido sustituida por una madre arquetípica en la escenificación de las sombras.

El cuerpo enfermo

Concebimos dos mundos: uno de luz, lleno de objetos esparcidos de higiene personal y aseo que nos remiten a suciedad y enfermedad, y su proyección sobre la cortina; un mundo de sombras, que ejemplifican la oscuridad primigenia que toma sentido, la relatividad e inestabilidad de los conceptos. La instalación habla de la necesidad de identificarnos con nuestras enfermedades, con nuestra ética y moral, de situarnos como enfermos, exiliados, reclusos y afrontar nuestros monstruos como curación¹.

¹ Existe una conexión directa entre este pensamiento y las moradas de reclusión de *James Casebere* de «*Asylum*» (3). Arquitecturas que unen la mística con la política. Lugares de reposo, curación y espera, umbrales no sujetos a ninguna cronología, atemporales. Sumergen en un estado de absorción de algo místico y universal, una santidad envolvente. Son lugares de la tierra que no se ven, lugares del corazón que Casebere representa a través de la luz profunda, quieta e íntima que se golpea con la arquitectura y los objetos. Tanto Valldosera como Casebere realizan simulacros que quieren mostrar algo en estado de idealidad máxima, en estado puro, una esencia arquetípica. Las luces y las sombras funcionan como elementos que transforman espacios y objetos. Este efecto vuelve a los espacios lugares inciertos, dudosos, inclasificables, como si el dominio de sus imágenes fuera lo alucinatorio, lo imaginario y las ensoñaciones. Todo cuadro místico pone en duda el concepto de realidad y, al igual que los teatros de sombras puestos al descubierto o las maquetas, produce el desengaño del espectador después de haberlo engañado.



Esto no es menos importante que la otra parte del mensaje: la aceptación de otros roles de la mujer dentro de la sociedad, cultura y religión distintos a los imperantes así como la necesidad de una reconstrucción de la mirada y de los mecanismos perceptivos. El arte juega aquí un papel curativo, un medio para llegar a esa catarsis en el que la luz es su recurso simbólico; mediante la escenificación pública de los objetos, las sombras y sus juegos de escalas proyectamos nuestras individuaciones y nos sentimos identificados, nos reconocemos y reconocemos al otro de nosotros mismos y de la sociedad.

De distribución similar al anterior trabajo de Eulàlia Valldosera, pero de aspecto más radical e irreverente, hallamos las obras del colectivo británico formado por *Tim Noble y Sue Webster* (4). En este caso el telón intermedio entre sombra y referente se ha caído: formalmente no existen separaciones entre el plano anterior y el posterior, ni engaño inicial, sino que todo es artificio y potencia de lo falso.

En «*Dirty White Trash (with Gulls)*», de 1998, hallamos una instalación compuesta por basura, gaviotas disecadas, un cañón de luz y la propia sala expositiva. Los detritos, utilizados a modo de *readymades duchampianos*, junto con las luces y las sombras, componen una obra de dimensiones variables que continúa la estructura formal de los proyectos ópticos que *Shigeo Fukuda* (5) comenzó a finales del siglo XX, realizando objetos en tres dimensiones a base de apilar y soldar elementos tan cotidianos como cucharas, cuchillos y tenedores para luego exponer en sus sombras elementos visualmente diferentes. Sirva como ejemplo su más célebre obra «*Lunch with a Helmet On*», de 1987.

En la obra de Noble y Webster, como en muchas de sus *instalaciones de sombras*, observamos recursos estructurales comunes a Fukuda, como el ensamblaje, el relativismo perspectivo del punto de vista único para la génesis anamórfica o la necesidad de un ambiente en penumbra para la existencia misma de la representación: una investigación sobre el efectismo, el artificio y lo teatral. Características, estas últimas, muy usadas en el barroco, en las vánitas, las cuales también son sugeridas por el colectivo británico a través del título de la obra, aunque lo que más prevalezca en el mismo sea su refuerzo al pathos irónico que respira el conjunto.

Es igualmente importante señalar que, aunque hagan referencia al cuerpo humano, éste se halla ausente: sólo se manifiesta a través de sus vestigios. El control exhaustivo de su colocación junto con la precisa situación del foco luminoso nos ofrece la proyección sobre la pared vertical de una pareja, de torso completo y en actitud de descanso. Una de ellas está fumando mientras que la otra bebe de una copa, ambas recostadas cómodamente la una sobre la otra. Paradójicamente, el conjunto de la obra sintoniza con lo retratístico puesto que son esos mismos restos producidos por los autores durante 6 meses los que conforman sus huellas antropomórficas en la pared de la sala expositiva.

Seguimos, pues, bajo el umbral de la redefinición continua de lo real; la vista atrás en la gruta, en la caverna platónica, para desvelar el truco, el cual no deja de sorprendernos puesto que la consecución del artificio alcanza por sí mismo el impacto visual y conceptual necesario.

En *Estética de lo Feo* (6) de 1853, Karl Rosenkranz define una serie de características relacionadas con lo *no bello de lo bello*, una suerte de otro nostálgico de los patrones simétricos y armónicos de las formas bellas. Dichas peculiaridades fenomenológicas engendraban, entre otras, lo disforme, lo débil, lo vil, lo tosco, la deformación, y los distintos modos de lo repugnante, como lo grosero, lo muerto y lo vacío, lo horrendo, lo criminal, lo espectral o lo demoníaco. Definiciones que, como apunta Umberto Eco en su reciente *Historia de la Fealdad* (7), dejan entrever que lo feo posee una autonomía que va más allá de lo referencial o una estética parcial. Esto se ha hecho más evidente con el paso del tiempo y la emergencia de otras posibilidades menos académicas.

Un ejemplo de ello podemos encontrarlo en las presencias expuestas tanto en *Dirty White Trash (with Gulls)* como en tantas otras obras similares de Tim Noble y Sue Webster. En ellas, la sombra, heredera de toda su malditismo histórico, y la inmundicia acumulada con la que integran sus instalaciones beben directa o indirectamente de la mayoría de las características de la fealdad. Tomando como referencia la tipología histórica de Eco, lo *feo en sí mismo* englobaría los elementos materiales poco pudorosos derivados de los procesos fisiológicos y las acciones de los artistas, los espectros sombríos y los animales disecados, que nos producen repulsión.

La utilización de los mismos como recurso plástico, aunados por sus combinaciones yuxtapuestas, inestables y caóticas, entraría en la catalogación de la *fealdad formal*. La sombra denota esa ausencia de belleza clásica en su naturaleza metamórfica, fragmentada e imprecisa, y su alusión a la ausencia, lo sublime monstruoso, la muerte, la falsedad y la incertidumbre. Ambos funcionan a modo de doble, de *doppelgänger* o gemelo diabólico del ser humano, porque tanto la basura como la sombra son expuestos como lo otro incorrecto y reprimido públicamente por la sociedad, una conciencia crítica del propio Ser muy vinculada con la psicología de Jung.

La continuidad se interrumpe: no termina de afianzarse al estar siempre presente la duda sobre si lo que observamos en las sombras es realmente la proyección del montículo de basura o si es verdad que se trata de la fisionomía de sus autores, provocando el desequilibrio armónico entre las partes y el todo. Por último, la obra es elevada al estadio del arte y redimida de su fealdad condenable.

Este proceso en el que convergen artísticamente fealdad en sí misma y fealdad formal se entiende como la *fealdad artística*, asunto reconocido ya desde las primeras teorías estéticas griegas.

(Auto)crítica desde lo grotesco

De este modo encauzamos este estudio sobre las sombras de Noble y Webster hacia la siguiente lectura entre líneas, por medio de obras de arte en las que, como ya hemos visto anteriormente, predomina lo fenomenológicamente feo, cambiante



y exagerado, los cuerpos incompletos, abiertos y sumidos en el mundo, entre lo humano y lo monstruoso. Extravagante y grotesco (del italiano *grottesco, gruta*) desde el punto de vista clásico.

Por un lado, el análisis simbólico nos conduce al discurso consumista. Los países desarrollados son la cuna generadora de la mayor parte de la basura mundial que se establece en todos los ámbitos y que está llegando a ahogarnos. Se produce desde el individuo, desde el propio cuerpo, desde la masa. El artista mediático es propuesto como un producto más de estos países, constituido por imposiciones mercantilistas, necesidad de reconocimiento y difusión pero alzado y repetido hasta la saciedad dentro de la condición placentera y celebrada del éxito, separándose con ello del ideal romántico del artista-genio y poniendo de relieve las dificultades, en la era de la post-reproducibilidad técnica, de la obra original y del concepto de autor ya enunciadas por Barthes (8) y Benjamin (9).

Por otro lado, la autocrítica. Un anhelo catártico, una exposición pública y liberadora de nuestro papel en las sociedades de la opulencia y el bienestar: la crítica voraz hacia las mismas es entonada simultáneamente con un «*mea culpa*». Los individuos occidentales somos otros peones más dentro de su engranaje, culpables como el que más. Ésta es la otra verdad, obscena y descarada.

Desde el primer momento se puede apreciar que la pluralidad de significados toca de modo (mal)intencionado lo contrapuesto: apariencia y verdad, presencia y ausencia, atracción y repulsión, realidad y ficción, unidad y diversidad, público y privado, etc., pero desde recursos asequibles a la masa, estandarizados, poniendo en relieve mecanismos sociales y culturales que continúan riendo la realidad.

En «*Il peso dei sogni III*» (2002), una instalación realizada por *Fabrizio Corneli* (10) para la galería Mssohkan en Arco'03, se nos presenta una obra de grandes dimensiones cuyo resultado tampoco se puede clasificar como pintura o escultura. La sombra es la huella luminosa a la vez que figura icónica cuya forma abstracta de los materiales referenciales, compuestos por simples filamentos curvados de acero inoxidable y cobre, nos dibuja un etéreo rostro femenino adormecido. Al igual que en las anteriores obras descritas el procedimiento creativo de tal fenómeno necesita imperiosamente la luz, puesto que sin ella la obra carecería de sentido y su forma se reduciría al soporte.

Sombras anamórficas

Gracias a esa luz que hace vivir el rostro sombrío la obra queda redefinida y apreciamos el proceso atento a las leyes de la óptica, la física y el cálculo matemático como instrumentos del artista. A través de Corneli y Valldosera, como de tantos otros artistas que trabajan con la sombra, nos introducimos en la estrategia representativa que une el teatro de sombras con la experiencia de la anamorfosis, es decir, de los procesos creativos que o bien nos ofrecen una imagen distorsionada y confusa, o bien regular y acabada, según desde donde se mire. Como la perspectiva, dependen de un punto de vista específico para que las formas sean legibles según los cánones y valores clásicos de proporción, simetría, conformidad y belleza. Sin em-

bargo, pese al rigor científico, el uso de la sombra como proceso creativo siempre mantiene una cierta incertidumbre; su carácter esencial y de espectro incorpóreo la sitúan como resto o visión fugaz que no permite atrapar de todo su forma y una interpretación final. Corneli realiza una obra ambigua en la que convive el afán constructivo con el mundo mágico y enigmático de los sueños, los componentes materiales de la obra de arte con los inmateriales, con las luces y las sombras: un tiempo finito que evoca experiencias intemporales e indeterminadas.

Otro ejemplo de sombra unida y contextualizada con su referente real lo hallamos en la obra «*When I am pregnant*» (1991) de *Anish Kapoor* (11). Se trata de una instalación formada por un bombeo de materia, de acabado perfecto, que provoca un abultamiento en la pared de la propia galería expositiva. Mediante la sutileza, la delicadeza y la abstracción simple el artista nos produce una sensación de inquieta incertidumbre a la vez que una evocación de la magnificencia del acto artístico.

La unidad paradójica

Lo que Kapoor nos propone es el juego paradójico de buscar la unidad entre elementos irreconciliables. Una armonía entre opuestos usando como estrategia representativa la simplicidad y la desnudez de la arquitectura en contacto con la luz. Sin embargo la contemplación a la que nos invita el artista nunca se concreta totalmente: despliega una maternidad incierta, ambigua entre lo masculino y femenino, concreción y abstracción, físico y mental, luz y oscuridad, materia y sueño.

Son mecanismos que atacan a nuestra percepción y a la fijeza de los conceptos pero que apuntan a ideales abstractos, místicos y a la vieja tarea del artista de formular una antigua verdad universal. Es imposible concretar fielmente las dimensiones del volumen emergente debido al acabado pulcro y perfecto (de todas formas baste decir que la escala de tal matriz es mayor que la humana puesto que va en proporción con el tamaño de la pared de la galería), aludiendo así a la divinidad del acto artístico y a la restitución del espacio expositivo como espacio sagrado, excluyendo las referencias humanas en su creación.

La génesis

El *site* expositivo conforma una escultura que nos evoca la maternidad como génesis y origen de vida de todas las cosas. Al igual que en la obra de Brancusi «*El Origen del Mundo*» (1920), el Génesis se desenmascara en su extrañeza y fragilidad pero en un acto intermedio, entre el vacío y la totalidad de la existencia. La matriz que emerge y semeja que flota en la pared es revelada a través de la dualidad: luces y sombras, metáforas del orden y el caos, que no concretan si están en simbiosis o en contradicción. La sombra, imagen negativa del volumen, es la única que nos puede ofrecer una idea de lo que contemplamos y de su tamaño. En su relación con el resto de la arquitectura es mucho más insignificante que la zona luminosa, com-



puesta por toda la pared, sin embargo es crucial porque es ella la que hace surgir la forma en el juego positivo-negativo; no sólo en el contacto de la luz con el volumen y la formación del claroscuro, sino en la metáfora de las dos caras de la existencia: bien y mal, vida y muerte.

En sintonía con el *Mito de Narciso*, Juan Carlos Meana nos señala la necesidad del (re)conocimiento de esa dualidad, de las luces y sombras, de esa parte consciente e inconscientemente, cercana y alejada de nosotros mismos, porque la unión de las mismas conlleva una eternidad pretendida. Pero también nos advierte de uno de los peligros fundamentales que acarrea el olvido de la sombra: la pérdida de conocimiento de nosotros mismos puesto que en el proceso de identidad del ser humano es fundamental no sólo la reflexión de cada sujeto, Yo (*Estadio del Espejo*), sino los elementos de consciencia y pensamiento que nos proporciona el Otro (*Estadio de la Sombra*). En la justa unión de ambos, de la mismidad y la alteridad, en la contemplación activa y en la transformación que ésta conlleva, está la escapatoria al desenlace dramático de Narciso.

La pretendida unidad que cree haber encontrado Narciso no es posible sino desde la dualidad, una dualidad que el mito nos muestra continuamente: de sexos, de realidad y reflejos, de luces y sombras, de muerte y renacimiento, de imágenes y sonidos, de deseos e intelecto, de inconsciencia y fines morales, de individualidad y sociabilidad, de identidad y alteridad, de superficies y profundidades, de aguas mansas y aguas convulsas.

J.C. Meana (12)

Como en la mitología del origen de las representaciones es la luz la que revela no sólo el volumen del cuerpo sino lo Otro que lo conforma, pero lo hace paradójicamente a través de la incertidumbre de la sombra, un espectro aparentemente insignificante pero esencial para perturbar percepción y psicología del espectador.

Al contrario que las formas distorsionadas y el elevado contraste entre luces y sombras del expresionismo la sutileza de la sombra abstracta y el claroscuro son resonancias que Kapoor adquiere del Mínimal o el Arte Conceptual; la simpleza visual de las culturas orientales más cercanas a la percepción de la belleza y la sombra como espacio velado, como enigmático «*toko no ma*» (13) que descubre el alma por medio de la penumbra.

1.A. EL ESPECTADOR COMO PARTE DEL REFERENTE

Dentro del diálogo entre sombras y referentes reales es necesario hacer una mención especial al papel del espectador. Lo que los procedimientos creativos nos proponen al introducirlo en la obra es una experiencia individual dentro de la colectividad de los acontecimientos, es decir, una toma de conciencia tanto de lo sucedido en la escena como de los procesos que la construyen. Lo hace a través de nuestra sombra, evitando los rasgos faciales. Un proceso de anonimato que, sin embargo, contiene nuestra esencia corporal, intangible y la encamina hacia la con-

ciencia de los componentes de la obra y de los enigmas que se esconden en ella, es decir, introducir directamente al espectador en el mundo y las inquietudes del artista, hacerle aún más partícipe de sus enigmas.

Esta estrategia plástica se produce en instalaciones como «*Habitación*» (1996) de *Eulàlia Valldosera* (2), en la que una videoproyección ocupa tres de los muros irregulares de una habitación a modo de cortina de luz. La película nos desvela las sombras de diferentes personas anónimas y situaciones cotidianas deslizándose por las paredes, haciendo alguna cosa y desvaneciéndose. Lo que la luz capta no es tanto una teatralización como la captación de un momento banal o de intimidad (dos niñas juegan, una pareja discute, una mujer de la limpieza recoge una botella rota, un personaje solitario bebiendo una copa...). A veces, una silueta se desdobra, de modo que vemos una misma acción en tiempo real y a cámara lenta, simulando nuestra memoria visual.

En una segunda parte, se produce un proceso de amalgama en el que las secuencias previamente proyectadas se solapan y los personajes no se van de la habitación sino que se mueven ignorando a los demás. Con todo, el espectador queda introducido dentro de la proyección, como un personaje más, por medio de la luz.

De similares características formales hallamos la obra de *Kara Walker* (14) *Insurrection! (Our Tools Were Rudimentary, Yet We Pressed On)* (2000), una instalación a gran escala que ocupa varios muros del Museo Salomon R. Guggenheim de Nueva York. En ella los proyectores situados en el techo iluminan un paisaje colorista que crea una ilusión de profundidad pero actúan, principalmente, como herramienta que inserta al espectador en las obsesiones expuestas por la artista. Ella no asimila dichas proyecciones como el motivo del trabajo sino como estrategia para activar el espacio y, en cierto modo, como vigías, ojos mecánicos que observan a los espectadores. Nos vemos insertos en el concepto *panóptico*, el que todo lo ve y juzga, el que nos imposibilita de toda privacidad e intimidad.

Nuestra introducción en la obra nos hace partícipe de sus deseos y temores expuestos a través de las siluetas recortadas de talla histórico-romántica. Presenta a modo de gran teatro de sombras un espíritu resistente bajo un panorama de escenas espantosas: el amo de una plantación propone un esclavo desnudo detrás de un árbol, una mujer con un bebé minúsculo en su cabeza escapa del linchamiento, un grupo de gente rodea y tortura impaciente a su víctima con tales *herramientas rudimentarias* como cucharones y cacerolas. La artista construye ficciones basadas en estereotipos culturales y estéticos que nos remiten a identidades étnicas y vivencias traumáticas bajo apariencias seductoras. El diálogo se produce tanto por el tema expuesto (racismo, barbarie, represión, historia, feminismo) como por las relaciones espaciales y formales que se establecen entre la sombra estática representada, los monstruos interiores de Kara Walker, la sombra real y dinámica del espectador, nuestra presencia en la obra, y la observación de toda la escena por parte de los proyectores, que emulan lo que en un principio era Dios y con el paso del tiempo y el influjo de la cultura pagana pasa a ser la cámara de vigilancia en la sociedad actual. Pero tal narración es muda, individual y mímica. Se basa en gestos y reflexiones a partir de la experiencia en el arte, en las luces, en las sombras y en lo que sucede a través de ellas. Al observar la obra nos damos cuenta de que nuestra propia



sombra natural se proyecta conjuntamente con las representaciones de la galería; nos convertimos en la perturbación, en una turbulencia que genera ruidos en la imagen a la vez que nos expone como componentes necesarios y complementarios de ella. De esta forma la estrategia representativa pretende evocarnos un aula escolar, una experiencia didáctica a través de una ficción de la artista que nos pone en contacto no sólo con su subjetividad sino con los tabúes sociales e históricos que aún perduran en el inconsciente colectivo.

2. DIÁLOGO ENTRE SOMBRA Y REPRESENTACIÓN DEL REFERENTE

Christian Boltanski (15) en «*Les Bougies*» (1986) crea una instalación formada por varias figuritas alegóricas de la muerte (calaveras, esqueletos, monstruos...), de cobre sobre soporte de aluminio e iluminadas por velas, y sus sombras proyectadas contra la pared a la que se encuentran ancladas, en la Capilla del Hospital de la Salpêtrière en París.

El procedimiento representativo de Boltanski apuesta nuevamente por el teatro de sombras descubierto, en el que el referente real es sinónimo de su sombra. Alma y cuerpo tienen formas similares pero la luz de las velas alumbra hacia la fragilidad de las apariencias a medida que éstas se van consumiendo. Las diferencias formales provienen en cuanto a que la figura metálica mantiene sus propiedades físicas constantes mientras que su sombra es inmaterial y se vuelve inestable con la variación de la llama: se distorsiona e indetermina barrocamemente cuanto más se disuelve la cera. Ambos son similares, apariencias, conceptos fugaces y representaciones de monstruos del subconsciente colectivo que se tornarán ausencia y recuerdo cuando la luz se apague.

Lo transitorio y la muerte

El artista nos invita a contemplar una concepción de la vida como tránsito efímero. Las sombras se hallan en un baile continuo provocado por el vaivén de la llama de las velas. Nos remiten a la muerte como verdad universal, como paso necesario y familiar con el que tarde o temprano entraremos en contacto y de la necesidad de la memoria frente el devenir del olvido. Su escenografía teatral evita el engaño, una emoción subjetiva de acontecimientos impersonales: el fluir de la vida, los seres y las cosas. La muerte como un estadio metamórfico, gigante y múltiple donde el alma, ejemplificada ya desde la mitología en la figura de la sombra, se libera y se presenta confusa, distorsionada y magnificada.

La muerte es a la vez lo que está en una relación extrema o definitiva conmigo y con mi cuerpo, lo que está fundado en mí, pero también lo que no tiene relación conmigo, lo incorporal y lo infinitivo, lo impersonal, lo que no está fundado sino en sí mismo.

Gilles Deleuze (16)

La relación entre la muerte y la sombra viene del carácter de *doble*, es decir, la imagen en *negativo* de un cuerpo expuesto a la luz, que posee esta última en la representación occidental y que apela al inconsciente colectivo. Si bien nuestra lógica y pensamiento heredados de Platón nos asocia el estadio luminoso como la claridad, lo real, la verdad, lo bello, la presencia, la vida y lo conforme a la norma, su opuesto-negativo nos lleva al estadio de la oscuridad, de la sombra, la alteridad, lo deforme, lo incierto, la ausencia y lo mortuorio. Si uno es él Mismo su sombra, como alteridad, devendrá el Otro de sí mismo con su carga negativa, y de ahí su utilización entre otros medios de figuración y simbolización. De todas formas es destacable la aportación a lo demoníaco de la sombra proveniente del oscurantismo que la sustenta dentro de mitos y religiones.

Carácter místico

Nueva vida más allá de la física es lo que parecen anunciarnos esas sombras, sobre todo cuando observamos el refuerzo connotativo que tiene el lugar expositivo: una capilla. Su ubicación dentro de arquitecturas sagradas la enmarca como monumento u oratorio estéticamente referenciado hacia la pintura y en especial a los retablos góticos. Una evocación de lo espiritual y de la divinidad en el acto artístico conseguida mediante la deliberada precariedad y fragilidad y orientada hacia el efec-tismo y la sugerencia. Sin embargo, aunque Boltanski aventura un final de eterno retorno, permitido por el simbolismo de la luz de las velas, también demuestra cierto carácter nihilista puesto que las mutaciones de la sombra terminarán en la nada, las velas se apagarán y vivir en ese tránsito será una utopía, un absurdo. Al final lo que queda es la memoria donde ahora tan sólo hay oscuridad, muerte.

La identidad disuelta

Sombras que buscan profundidad e inscribirse en la densidad del ser. La estrategia representativa del artista se apropia de la estética religiosa y pagana (Fiesta de los Muertos (Méjico) o Halloween), para sugerir y apelar a la intimidad. Sin embargo, aunque la instalación lumínica refuerza la pretendida idea de apelar al *temblor de la emoción* por medio de la relación meditativa y silenciosa con el mundo, los seres y las cosas, esto sólo será posible si el ser humano se libera de los simulacros y de la falsa individualidad.

La presencia magna de las sombras no se muestra a nivel individual sino que la instalación se presenta como un panteón tenebrista de espectros que hace que interactúen entre ellos y con el contexto que las rodea. Se observan como un todo múltiple, una tipología en la que las figurillas se reducen, se ausentan, y cobra más presencia la sombra como categoría sublime, como la muerte omnipresente frente a la vida que otorga la luz de las velas. Con esta estructura creativa Boltanski se confiesa consciente de la problemática contemporánea de la disolución de la individualidad en lo colectivo, en la masa. La alegoría de la muerte y del incons-



ciente colectivo lleva a un lugar común en el que cualquier espectador puede proyectar sus inquietudes existenciales y terminar reconociéndose como seres humanos finitos dentro de una época alienante.

Su fin es nuestro propio cuestionamiento y reafirmación como antiplatónicos al poner de manifiesto al ser humano contemporáneo como un falsario, una máscara que vive una vida de ficción en ficción y sólo en el reconocimiento de esa estructuración de la vida en torno a continuos simulacros hallaremos lo convencional de todo lo que catalogamos por verdad y por realidad. Esa idea de elevar el simulacro al rango de norma (la «potencia de lo falso» en Deleuze) para desvelar el entramado oculto de lo real también es un pensamiento común en Nietzsche.

Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son;
metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible,
monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya
consideradas como monedas, sino como metal.

Nietzsche (17)

En las obras de *Daniel Canogar* (18) las sombras son proyecciones reales construidas a partir de representaciones de cuerpos, nuevamente bajo la estrategia de ficción sobre ficción.

Formalmente están compuestas por imágenes fotográficas de cuerpos en suspensión o partes anatómicas fragmentadas y situadas en soportes transparentes que posteriormente son iluminadas sobre la superficie de la galería. En algunas obras de sus instalaciones las partes de físicas y lumínicas están unidas por cable de cobre, a modo de conductor eléctrico. Con ello conexas no sólo un fragmento de la instalación sino todas las obras que la componen, simulando un gran campo energético que genera imágenes y espacios antropomórficos. El resultado es un proceso a modo de *trompe l'oeil* de luz que expone otra percepción y experiencia de la realidad, basándose en los procesos de deconstrucción representativa y procurando la ausencia del soporte físico en favor del cuerpo como energía que se transforma en imágenes esenciales, frágiles y efímeras.

Su trabajo se puede enmarcar en los análisis prácticos de la representación tradicional traídos a los nuevos tiempos y a los nuevos materiales tecnológicos, atendiendo a los procesos perceptivos visuales, a la evolución de la ciencia racional y a la primigenia formación de las imágenes.

Umbrales visuales

Sus instalaciones «*Sombras*» (1989) y «*Sensorium*» (1993) exhiben la relación recíproca entre huellas; fotografía y sombra. Ambas son índice de una realidad específica y relativa, verdades a medias o sombras sobre sombras. Canogar nos acerca con ellas al concepto de umbral, entendido como dos o más realidades físicas que nuestra contemplación aprecia al mismo tiempo. Éstos se hallan en el pensamiento como imágenes mentales, espectros de luz y sombra. Su aspecto semeja irradiaciones de luz en la cavidad mental, que recorren a la vez el espacio limítrofe entre lo pre-

sente y lo ausente, entre norma y excentricidad. Su espacio formal y significativo es la frontera, el limes entendido como Eugenio Trías:

El limes participaba, por tanto, de lo racional y lo irracional, o de lo civilizado y lo silvestre. Era un espacio tenso y conflictivo de meditación y enlace. En él se conjugaba y se separaba a la vez el espacio romano y el bárbaro. Actuaba a la vez como cúpula y como disyunción. Era conjuntivo y disyuntivo.

Eugenio Trías (19)

El artista se sitúa en esta misma reflexión de lo racional y lo irracional en un mundo de penumbras y cuerpos flotantes como humo, sombras de luz mortecina en el umbral de las posibilidades narrativas, pero que nos envían a las imágenes de nuestro subconsciente y de nuestros pensamientos más profundos.

Canogar une así arte y ciencia, al simular en su trabajo la utopía del doctor Albert Leprince (18) que, en los años sesenta, mantenía la teoría de un especial tratamiento curativo por medio de imágenes mentales extraídas por una máquina de electrodos conectada al cráneo humano (en su ensayo titulado *Las Fotografías del Pensamiento y sus Virtudes Curativas*). La instalación del artista se asimila como esas fotografías del alma, ese inconformismo con la física establecida y el camino hacia un conocimiento sensible y psicoanalítico de lo oculto en las fisuras de la razón.

Cuerpos virtuales

El cuerpo es interpretado como máquina eléctrica, como soporte de energía generadora de imágenes y variaciones pero etéreas, desprovistas de toda masa física. Situadas entre lo real y lo virtual, hacen una metáfora del surgimiento de nuestro pensamiento así como de la materialidad del propio cuerpo a partir de un resultado eléctrico.

La forma representada y su sombra resultante mantienen una relación recíproca para poder habitar el espacio de la galería. Mientras una se da en sintonía con las normas simétricas y proporcionales, su sombra tiende al exceso estructural, al gigantismo y la deformación. Dos estrategias representativas que conviven paradójicamente entre la oposición y la necesidad mutua. En conjunto forman imágenes cuya raíz semántica es la metáfora de la esencia humana, cuerpos incorpóreos universales, inestables y metamórficos. Sin embargo, ante la aparente simplicidad formal nos vemos inmersos en lo espectral y lo mágico como posibilidad de existencia, de habitar nuevos mundos. Una necesaria apertura ilusoria que continúa con los ejercicios fantasmagóricos de finales del siglo XVIII de Robert Étienne-Gaspard, cuyos efectos luminosos sugieren historias y nuevas percepciones.

Forma y espacio dan como resultado una obra que distorsiona nuestra contemplación, cuya proceso creativo se centra en la producción de un objeto artístico de aspecto fantasmal mediante la combinación de luces y formas unido a sombras y distorsiones. De tal modo esos espectros eléctricos no hacen sino señalar mundos mentales donde reina la magia de las presencias efímeras. Sus visiones exceden toda norma estructural, se descomponen y son deformados apuntando al deseo de supe-



ración de nuestro cuerpo, volvernos sombra más allá de toda representación en una época contemporánea caracterizada por favorecer la virtualización del ser. Aunque al mismo tiempo apuntan al peligro que ello conlleva; volvernos presencias incorpóreas, ausentes en nuestra carnalidad, nos lleva a la pérdida de realidad física, de la identidad del ser humano como tal, como sucede en el cuento de Adelbert von Chamisso *La Maravillosa Historia de Peter Schlemihl* (20), el hombre que vendió su sombra al diablo y con ello a sí mismo.

Estas obras son la metáfora de nuestra existencia natural como seres efímeros y complejos en la era actual que nos vuelve sombras en vida, presencias intangibles en permanente ausencia. Con sus sombras luminosas Canogar nos encamina hacia un proceso de identificación no moral, sino crítica hacia la existencia incorpórea y la dispersión de nuestra subjetividad.

Respirar la sombra, la propia sombra; la sombra del propio cuerpo se extiende hacia el interior, a las vísceras. Respirar la sombra es como tocar un cuerpo que tiene nuestra misma temperatura. Respirar, comer la propia sombra, unir la sombra que tenemos en la boca con la sombra que cae lentamente sobre los ojos, unir la sombra que ingerimos con la sombra proyectada en el espacio, que se junta con las otras sombras del universo agujereadas por las estrellas. Respirar la propia sombra es una hoja cubierta de cera, es introducir la oscuridad en la rítmica noche del cuerpo como fluido bronce.

Penone (21)

La sombra como conciencia crítica también es un planteamiento común a la obra «*Encuentro*» (1991) de *Regina Silveira* (22). A través del diálogo entre representación figurativa y su sombra, la artista de Porto Alegre establece la imagen de unos personajes que son desmentidos por sus sombras.

Formalmente se trata de una instalación de gran tamaño, constituida por dos partes: una serigrafía en la pared y un tapete con la misma imagen en el suelo. Con ello la artista extiende los puntos de visión, desmitificando el punto de vista único y el estatismo del espectador. En ellas se observa un fotomontaje en blanco y negro de estética Pop Art, plana, uniforme y de factura mecánica, en el que cada participante de una reunión de siete personas (presumiblemente ejecutivos, políticos o personas relevantes, a juzgar por sus vestimentas) proyecta su sombra en forma de objeto agresivo.

Sombras conceptuales

Las imágenes establecen varios diálogos correlacionados: entre la representación del referente y su sombra y entre dicha sombra y los objetos a los que remite (que no están presentes pero cuya silueta construye su presencia). Con ello señalamos a la relación final entre las personas representadas y los objetos ausentes pero señalados a través de su icono sombrío. Dichas manchas no se corresponden con las sombras reales sino conceptuales o ideológicas, son interpretaciones, conjuntos de proyección imaginaria y real que parten de un ente físico pero escapan a la linealidad

visual y a la escala de valores establecidos. El procedimiento representativo objetivo se demuestra imposible y desmitificado a través de la alteración de la perspectiva y la distorsión de los motivos.

Con esta mezcla entre constructivismo compositivo de geometrías en el espacio e impulso crítico-político Regina Silveira conforma una imagen que une la ironía lingüística de Duchamp con las sombras inquietantes de los paisajes metafísicos de De Chirico.

Es la recuperación y reinención en la contemporaneidad de recursos de la representación como la perspectiva² o las sombras, ahora de estética gestáltica y en su contraste pleno, para poner de relevancia la correlación entre las dicotomías luz/sombra, verdad/apariencia y reflexionar sobre la verdad de las apariencias, los discursos que se esconden en las sombras y el arte de la duda. Al contrario que las obras de Boltanski o Daniel Canogar, formalmente la luz no proyecta las sombras sino al contrario; lo ausente es la luz. La verdad, lo que debe ser revelado en el interior de cada sujeto lo será por medio de la experiencia en la negrura de las sombras, las apariencias presentes.

Al mismo tiempo retomamos el uso de la sombra como metáfora de la exteriorización de lo oculto, del monstruo interior, por medio de estrategias que combinan no sólo el carácter icónico de los objetos (serrucho, revólver, tijeras, tornillo, disco de sierra, sacacorchos y tirachinas) sino el uso de la distorsión como ya hicieran los expresionistas. Volvemos así a los procedimientos que destruyen la ilusión realista de la representación, los simulacros visuales, combinados con lo enigmático y lúdico del surrealismo y dadaísmo.

PRÓLOGO A LAS CONCLUSIONES

Tras este estudio de las obras el análisis comparativo nos define el peso icónico, indéxico y simbólico implícito. En ellas el, digamos, *metarreferente* sería el ser humano (uno, todos), ausente físicamente pero presente a través de las diversas manifestaciones de sus huellas: unos serían los referentes físicos o rastros vivenciales que deja, por ejemplo en los objetos de higiene de Eulàlia Valldosera, los detritos de Tim Noble y Sue Webster, las formas metálicas de Fabrizio Corneli o de los esqueletos miniaturizados de Christian Boltanski o las impresiones fotográficas de Daniel Canogar. Otros, las sombras resultantes, las cuales poseen esta misma naturaleza memorial pero también nos devuelven al hombre como icono, como ser semejante físicamente a lo que vemos en su silueta y con el cual nos identificamos.

En el uso de la sombra como procedimiento plástico es sintomático el empleo de estructuras, relaciones y discursos con cualidades barrocas (24), caracteriza-

² En consonancia con el pensamiento deleuziano (23) que la define como relativismo, mónada o pluralidad universal recogida en un punto de vista individual pero que vive inseparable de la infinitud de variaciones que la constituyen.



das por lo múltiple y metamórfico, frente a la decadencia de otros valores más clásicos y tradicionales. Se producen recursos formales con esencias comunes a distintos niveles: como la excentricidad y la exageración (en las sombras de Canogar o Valldosera); las tendencias al límite (Fabrizio Corneli o Anish Kapoor) y al exceso (Noble y Webster) tanto de estructura y de contenido como de recepción; el detallismo y la fragmentación; los monstruos como paradigmas de la metamorfosis e inestabilidad (más patentes en Christian Boltanski o Regina Silveira), como formas desordenadas y caóticas que rompen cualquier ideal perpetuo y seguro. Las obras tienden a la complejidad y la incertidumbre por medio de estrategias laberínticas y construcciones de una imprecisión nada ingenua, por la distorsión, oscuridad y perversión del tiempo y del espacio, materiales y técnicas, ofreciendo semillas de dudas y enigmas que suspenden los juicios (Kara Walker).

Prima así el eclecticismo y lo interdisciplinario en la génesis y lo procesual, la apertura e imposibilidad de valores e interpretaciones universales como discurso y recepción. Las sombras y los referentes, lo doméstico y lo extraordinario, la vida en general es retratada como una tramoya en la que la luz, como símbolo de la claridad, la elocuencia y la verdad sólo muestra posibilidades de la realidad, apariencias hacia reflexiones. Situación paradójica, puesto que vive de la necesidad de justificar e interpretar para ofrecer cierta seguridad y conocimiento, a la vez que de mantener la posibilidad de enjuiciamiento y futuras re-interpretaciones. Dichas características se manifiestan en la mayoría de los ámbitos socioculturales.

Desde un enfoque historiográfico la semejanza entre referente y su sombra ha servido a diversos cronistas a lo largo del tiempo para explicar el inicio de las artes plásticas. Victor I. Stoichita los revisita en la obra *Breve Historia de la Sombra* (20), citando, entre los más célebres a Plinio el Viejo, Quintiliano o Leonardo da Vinci, enunciando desde los textos mitológicos los procesos que han llevado al ser humano desde el contorno limítrofe hasta el habilidoso detallismo realista, desde las simples sombras a la carnalidad corporal, desde la representación primitivista e icónica preclásica a la mimesis del espejo narcisista.

En su Mito de la Caverna, Platón vio estas sombras como escenarios de falsedades, teatros de sombras chinescas que los artistas expuestos han revisitado y actualizado puede, por su carácter popular y atemporal, por poner de relieve el gusto por los juegos ópticos y el ilusionismo, o por la posibilidad que ofrecen para mostrar en el arte contemporáneo el desplazamiento de la mimesis por lo indéxico, lo metonímico y lo simbólico, o incluso una confusión o yuxtaposición entre ellos, llegando a construir obras que sobrepasan el significado único.

Por todo lo mencionado anteriormente, los artistas descritos en este texto recurren a la sombra como procedimiento plástico para sus creaciones, porque concluyen signos metalingüísticos; dejan entrever discursos plurales pero con un cierto paralelismo, que son abiertos, desbordados, contrapuestos o, incluso al final, negados. Ejemplifican a nivel formal y estructural el cambio en la relación de la representación con lo real: la posibilidad de explorar los valores intrínsecos abstractos y materiales a la vez que desarrollan la premisa contemporánea, ya formulada en las vanguardias, de la ruptura ilusionista, justamente a través de la propia ilusión descubierta, el teatro de sombras vuelto hacia el espectador, revelándole el

trompe l'oeil de la realidad; sus marionetas, sus objetos tridimensionales y el espacio expositivo.

CONCLUSIONES

El trabajo de estos artistas, como el de otros muchos que usan la sombra en sus obras, se encamina hacia la sospecha sobre lo que denominamos realidad y cuestionan los códigos de visión y conocimiento objetivo.

La sombra, como signo indéxico, rememora la contigüidad con su referente. El estado fronterizo entre ambos acentúa la importancia hacia los procesos de gestación ideal, material y de elaboración estructural y significativa de las obras.

La relación entre las partes es manipulada de forma que, en las obras analizadas, no sólo existe una desalineación visual sino también espiritual, es decir, sombra y referente mantienen diálogos constantes de re-definición y reflexión sobre lo que observamos y experimentamos intelectualmente.

Son estructuras y relaciones caracterizadas por la pérdida de la totalidad, del orden y la estabilidad en favor de lo múltiple y metamórfico. Éstas definen la emergencia de características barrocas en el presente pero que no son ofrecidas como axioma totalizador sino que definen un gusto de época que emerge frente a la decadencia de otros valores más tendentes a la norma y la simetría.

La sombra se connota estrategia camaleónica que desvela la tensa relación que mantiene con su vínculo físico, tanto estructuralmente: en cuanto a formas, medidas y proporciones entre los objetos físicos y la apariencia de sus sombras en el espacio, como conceptualmente: en cuanto al desplazamiento de la verdad del objeto realista hacia sus sombras. Una de las estrategias creativas más utilizadas es el uso de la anamorfosis y la manipulación de la perspectiva renacentista, de los ángulos e inclinaciones que afectan a medidas y proporciones con que tomamos las referencias de las obras, hacia la puesta en relieve del determinismo lógico que rige lo que consideramos real.

Encontramos la afinidad conceptual entre dicha perspectiva y el *Estadio del Espejo* de Lacan: ambos reducen la diversidad y relatividad de los fenómenos a un punto de vista específico. En ese punto el sujeto-espectador comprime y da unidad a la multiplicidad de acontecimientos que componen realidad y sujeto, la completa y se identifica con ella, con esa ficción creada mentalmente. En su oposición, las obras analizadas rompen con esta ilusión totalitarista promoviendo la crisis de tales sistemas representativos desde su propio uso, mostrando sus fisuras y su naturaleza causal. Es un planteamiento conceptual afín con la obra de arte como suma de procesos y experiencias en vez del arte como producto acabado.

Al incluir al público y su sombra en la obra se convierten en parte de ella, en otro objeto más para ser observado, interrogado y juzgado. El espectador y la recepción son un punto esencial y problemático en la preocupación de los artistas contemporáneos. En él recae ahora el peso de la obra abierta y pasa a ser un figurante activo de la escena a modo de performer e interactúa directamente con ella, con las filias y fobias tanto del artista como del subconsciente colectivo.



El juego que manejan los artistas es el engaño y la frustración de las expectativas a través de un sencillo truco de sombras que desorientan nuestra mirada y siembran la duda. La labor del espectador se centra en su capacidad para interpretar y navegar en las lecturas posibles de sus obras. Indagar entre la impresión de efectismo irónico que contienen a primera vista sus obras y perderse en el laberinto de sus posibilidades formales e interpretativas.

Los espacios, así como las actitudes expositivas y receptoras de la sombra, ya no son pasivos ni fijos. Los artistas de la sombra buscan estéticas relacionadas con la emotividad, lo sensitivo y la contradicción de las ideas preconcebidas. Sus estrategias representativas se centran sobre la forma de experimentar las obras de modo que afecten al receptor en cualquiera de los sentidos.

La proyección de la sombra es usada por estos artistas, en mayor o menor medida, como pantalla virtual y como lugar mágico y ensoñador pero, como sucede en la representación de la sombra en el plano, nos sigue sugiriendo un espacio pleno de realidad simbólica por el cual llegamos a identificarnos. Por medio de este *Estadio de la Sombra* y del reconocimiento del otro Yo completamos nuestra imagen como sujetos. Desde este punto de vista significativo, la sombra posee algo que se desvanece y reprimido que tanto el psicoanálisis como el ojo surrealista sabían ver. Ese procedimiento que evade totalitarismos y que no olvida su naturaleza tenebrosa e inquietante, porque nos remite a la muerte y a los monstruos sublimes, sigue manteniendo ese carácter pervertido de cuestionarnos públicamente sobre nuestro interior, exteriorizando aquello con lo que nos podemos identificar.

Tratándose de instalaciones temporales, ningún instante es igual al anterior, por lo que, como en la fotografía, la muerte y la tendencia a la nada parecen ser su resolución final. Son efímeras, dinámicas, nos conducen a la concepción de la vida como camino de lo transitorio y metamórfico. Apelan a la memoria y al recuerdo de las esencias como único archivo posible, lejos del fetiche y del objeto mundano.

Con ello se continúa con la relación directa entre arte y vida, por medio del *arte en vivo*, propuesto ya desde las vanguardias. Usando el procedimiento representativo de la sombra se huye de la obra estática y se hacen aún más relativas y fugaces nuestras percepciones y conclusiones.

Es sintomática la coincidencia entre las estrategias representativas analizadas y la escenografía heredada de sus homónimos teatros de sombras orientales, con la mitología occidental del inicio de las artes, con los artilugios con fines representativos del Renacimiento, con los inventos ópticos desarrollados en los siglos XVIII y principios del XIX para la plasmación de la realidad, con los fisiognomistas, mezcla de fascinación y misterio, cercanos a la magia, el engaño y a la finalidad práctica. Con una serie de recursos plásticos denominados primarios o infantiles, cargados de ilusionismo y juego. Pero también conectan con el espíritu contestatario dadaísta, con el ensamblaje de materiales del arte Povera, con los *sites specific* del Land o con el método iconográfico Pop. Aunque quizá destaque la sintonía que se establece con el cine alemán de los años 20; con ese juego de transgresión brutal de la escala de las sombras para explotar la presencia de lo ausente, lo sublime y el subconsciente de películas como *Nosferatu* o *El gabinete del doctor Caligari*.

La apariencia de las instalaciones semeja inframundos, recovecos subterráneos o bodegas donde guardar y esconder la inmundicia. Nos encaminan a la caverna platónica donde se forjan las imágenes inciertas del mundo pero, al contrario que en el mito, apuntan a ese sitio como el lugar común tanto de la realidad y sus representaciones como de sus valores. E incluso de nosotros mismos.

De este modo, sombra y referente metaforizan con la antigua dualidad entre alma y cuerpo, entre esencia intangible y masa física. Su diálogo queda en suspenso, en parte en simbiosis y en parte en contradicción, siempre recíproco. Pero hallan la unión perfecta y el final de sus disputas cuando se apaga la luz y se hace la presencia total de la ausencia.

Ese fluir entre materia y evanescencia es para algunos de los artistas propuestos en este análisis un procedimiento ceremonial mágico y para otros la experiencia en los traumas de la vida, pero todos ellos coinciden en que es un proceso de identificación por el cual encontramos la verdadera dimensión del ser.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) PÉREZ-JOFRE, I. *Huellas y sombras*. Edici3n do Castro, Sada-A Coru3a, 2001. ISBN: 84-8485-034-X.
- (2) VALLDOSERA, E. *Obres, 1990-2000*. Fundaci3n Antoni Tàpies, Barcelona, 2001. ISBN: 84-88786-54-9.
- (3) CASEBERE, J. *Asylum*: 12 maio-25 xullo 1999. Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1999. ISBN: 84-453-2465-9.
- (4) NOBLE, T. y WEBSTER, S. *The New Barbarians*. Exposici3n del 8 abril-5 junio. CAC Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2005. ISBN: 84-96159-26-4.
- (5) FUKUDA, S. [en línea]. *Masters of Decepci3n: Escher, Dalí & the Artists of Optical Illusion*. Publicado por Sterlin Publishing Co., Inc. (New York), Fall 2004. <http://www.illusionworks.com/mod/fukuda.htm> [Consulta: 13 junio, 2008].
- (6) ROSENKRANZ, K. *Estética de lo Feo*. Edici3n y traducci3n de Miguel Salmer3n. Julio Ollero Editor, S.A. 1992. ISBN: 84-7896-036-8.
- (7) ECO, U. *Historia de la Fealdad*. Lumen. 2007. ISBN: 978-84-264-1634-6.
- (8) BARTHES, R. «*La muerte del autor*», en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Paid3s, Barcelona, 1987. ISBN: 84-7509-451-1.
- (9) BENJAMIN, W. «*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*» y «*Breve historia de la fotografía*», en *Discursos interrumpidos*. Taurus, Madrid, 1973. ISBN: 84-306-1091-X.
- (10) ARCO'03 (vols. 1 y 2): Feria Internacional de Arte Contemporáneo. Arco-Ifema, Madrid, 2003. ISBN: 84-8215-234-3 (v.1), 84-8215-235-1 (v.2).
- (11) ANISH KAPOOR. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Febrero-mayo. Madrid, 1991. ISBN: 0-8635-098-3.
- (12) MEANA, J.C. «*Narciso: Los (Im)Posibles de la Seducci3n*», pp. 173 a 224. En BLANCO SALGUEIRO, L., HERNÁNDEZ, J., JIMÉNEZ, I., MEANA MARTÍNEZ, J.C., NÚÑEZ, M. y RUIZ DE SAMANIEGO,



A. *Contemplarse para comprenderse*. Pontevedra: Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones, 2004. ISBN: 84-8457-196-3.

- (13) TANIZAKI, J. *Elogio de la Sombra*. Siruela, Madrid, 1995. ISBN: 84-7844-258-8.
- (14) VV.AA. «Kara Walker». Revista Parkett, núm. 59, 2000, pp. 126 a 167. ISBN: 3-907582-09-8.
- (15) BOLTANSKI, C. *Advento e Outros Tempos*. CGAC, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1996. ISBN: 84-453-1662-1.
- (16) DELEUZE, G. *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 1994, p. 160. ISBN: 84-7509-508-9.
- (17) NIETZSCHE, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Tecnos, Madrid, 1990, p. 8. ISBN: 978-84-309-1946-8.
- (18) CANOGAR, D. *Fotógrafos Madrileños del s. XX*, núm. 2. Obra Social Caja de Madrid, Taller de Arte. 1997. ISBN: 84-88458-59-2.
- (19) TRÍAS, E. *La lógica del límite*. Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 1991, p. 16. ISBN: 84-2331-997-0.
- (20) STOICHITA, V.I. *Breve Historia de la Sombra*. Siruela, Madrid, 1999. ISBN: 84-7844-439-4.
- (21) PENONE, Giuseppe. *Respirar la sombra = Respirare l'ombra*. CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1999, p. 269. ISBN: 84-453-2343-1.
- (22) MONTEJO NAVAS, A. «Regina Silveira: Cuando las sombras hablan». Revista Lápiz, núm. 182, 2002, pp. 52 a 61. ISSN: 0212-1700.
- (23) DELEUZE, G. *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós Ibérica, Barcelona 1989, pp. 36 a 38. ISBN: 84-7509-556-9.
- (24) VV.AA. *Barroco y Neobarroco*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992. ISBN: 84-7774-800-4.