

CONSIDERACIONES SOBRE LA SOMBRA EN RELACIÓN A LA EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO Y EL ARTE*

, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to

provided by idUS. Depósito de Investigación U

RESUMEN

Muchas de las propuestas visuales que asoman hoy en el panorama de la plástica contemporánea encuentran antecedentes en otras etapas de la historia del Arte. Coincidencias, sean formales o conceptuales, que a pesar de su distanciamiento temporal hacen posible la aproximación de mundos sustancialmente diversos. Desde el arte y el pensamiento se acude con frecuencia al auxilio de recursos expresivos alternativos para comunicar determinadas ideas difíciles de definir de modo más explícito. La alegoría, el símbolo, la metáfora... son figuras usadas a menudo para la expresión de ideas y sentimientos. Asociaciones conceptuales pactadas que empleamos reiteradamente. Entre estas asociaciones se encuentra el binomio luz-sombra. Si cabe la más universal de cuantas conexiones mnemotécnicas se hayan establecido y el más polivalente de los recursos metafóricos y simbólicos. En especial la sombra, entendida como elemento autónomo, pero vinculado a la luz. A través del presente artículo reflexionaremos sobre los paralelismos conceptuales existentes entre ideas expresadas en otros tiempos y propuestas actuales, en relación al papel de la sombra como recurso figurado en el contexto de la expresión plástica. E insistiremos especialmente en la vigencia de su empleo en la contemporaneidad, como sustento para la elaboración de un discurso plástico

PALABRAS CLAVE: sombra, metáfora, símbolo, vigencia, contemporáneo.

SUMMARY

«Reflections on Darkness in Relation to The Evolution Of Thought And Art». Many visual works of contemporary art found today have precursors in other periods of art history. These coincidences, whether formal or conceptual, and despite their temporal distance, make it possible to bring substantially diverse worlds closer together. Art and thought frequently resort to alternative expressive resources to communicate certain ideas that are difficult to define more explicitly. Allegories, symbols, metaphors are often used to express ideas and feelings. Shared conceptual associations that we use regularly. Among these associations is the light —dark pairing. This is probably the most universal mnemotechnical connection that has ever been established and the most polyvalent of metaphorical and symbolic resources. Especially darkness, conceptualised as an autonomous element, but linked to the light. In the current article the author reflects on conceptual parallels that exist between ideas expressed in other time periods and today, in relation to the role of darkness as a figurative resource in the context of artistic expression. Special attention is paid to its contemporary use, as support for the construction of artistic discourse.

KEY WORDS: Darkness, Metaphor, Symbol, Validity, Contemporary.



INTRODUCCIÓN Y MÉTODO

Muchas de las propuestas visuales que asoman hoy en el panorama de la plástica contemporánea encuentran antecedentes en otras etapas de la historia del Arte. Coincidencias, sean formales o conceptuales, que a pesar de su distanciamiento temporal hacen posible la aproximación de mundos sustancialmente diversos.

Ya desde las primeras manifestaciones los artistas han acudido al auxilio de recursos expresivos alternativos para comunicar determinadas ideas difíciles de definir de modo más explícito. La alegoría, el símbolo, la metáfora... son figuras usadas a menudo para la expresión de ideas y sentimientos. Asociaciones conceptuales pactadas que aparecen reiteradamente en todas las formas de comunicación, sean visuales como lingüísticas. Gombrich advirtió la importancia que la metáfora cobra como recurso expresivo afirmando que «[...] hay metáforas tan difundidas que se las podría llamar metáforas naturales o universales». Y, acto seguido, apuntó al contraste entre luz y oscuridad como la metáfora más recurrente de todas: «El contraste entre la luz y la oscuridad como símbolo del contraste entre el bien y el mal quizá es el primero que se viene a la mente» (1). El binomio luz-sombra es, si cabe, la más recurrente de cuantas conexiones mnemotécnicas se hayan establecido; y al mismo tiempo su dualidad constituye el más polivalente de los tropos. Es precisamente en este punto donde la luz y la sombra, como conceptos opuestos pero a la vez indisociables, adquiere el cariz de universalidad que señalaba Gombrich.

La luz, y por extensión la sombra, ha sido y es uno de los recursos más empleados en el Arte. La problemática de la representación de la luz ha sido una constante, y el estudio de las proyecciones de la sombra una preocupación en paralelo. Pero la luz no es solamente un elemento formal primordial para la construcción y visualización de imágenes sino que, junto a la sombra, es una versátil herramienta para la plasmación de ideas *más allá* de la literalidad que conlleva su expresión directa. No obstante, sucede que, a pesar de resultar conceptos indisociables, cuando hablamos de luz y sombra, antes que la idea de luz nos asalta la de sombra, tal vez porque podemos formar una imagen más concreta de esta última —basta pensar en una silueta—. Constatar la vigencia del uso de la sombra en el arte contemporáneo y discernir en qué medida adquiere relevancia como recurso metafórico-simbólico será nuestro principal objetivo. Para ello, a lo largo del presente artículo reflexionaremos sobre los paralelismos conceptuales existentes entre ideas expresadas en otros tiempos y propuestas actuales, en relación al papel de la sombra como recurso figurado en el contexto de la expresión plástica. Insistiremos especialmente en lo referente a la vigencia de su empleo en la contemporaneidad, como elemento

* Fecha de entrega de la versión corregida: 20/11/2007.

** Becaria FPI del plan propio de la Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Teléfono de contacto: 659919115. E-mail: aurea@us.es. Dirección postal: C/ Esturión, núm. 45, portal 7, 1º B, 41015, Sevilla.

¹ La palabra metáfora tiene raíz griega: *meta* (más allá), *pherein* (pasar, llevar).

formal sobre el que sostener un discurso visual. Con este fin realizaremos una búsqueda de correspondencias (que en unos casos serán conceptuales, y en otros además formales), que nos ayuden a esbozar las bases que sustentan la permanencia del interés por la sombra como vehículo de expresión en relación a ese *más allá* que mencionábamos. No obstante, nuestra mirada hacia el pasado difiere probablemente de la mirada del historiador en la medida en que entendemos la historia como algo vivo, planteándonos la posibilidad de crear un diálogo con los creadores de otros tiempos a través del legado de sus escritos y sus obras. La metodología que empleamos adoptará, por lo tanto, una perspectiva histórico-visionista, pero siempre observada en relación al arte de nuestro tiempo.

DESARROLLO

A partir de la entrada del siglo XX el arte ha experimentado una convulsa metamorfosis respecto al arte anterior. En el arte contemporáneo la relevancia que antes tenía el enjuiciamiento objetual de la obra ha pasado en muchos casos a un segundo plano, mientras que los artistas han centrado sus investigaciones en la deconstrucción como punto de partida para la reelaboración y reconsideración de la representación. A lo largo de la posmodernidad el proceso evolutivo del arte ha acelerado su desarrollo, desembocando en una aparente pugna *objeto versus concepto*. Tal enfrentamiento no podemos considerarlo como una escisión entre ambos, a pesar de que es verdad que en algunos circuitos del arte contemporáneo ha prealecido la importancia del concepto, encontrándose el objeto al servicio de éste (cuando no se ha prescindido prácticamente de él). Marchán Fiz ya insistió en esta idea:

Si en el arte tradicional dominaba el objeto sobre la teoría, en las manifestaciones contemporáneas se da un equilibrio entre el objeto y la teoría. Y finalmente se ha desembocado en el predominio de la propia teoría sobre el objeto. En el llamado arte conceptual se está abocando a un desarrollo del proceso mental de la constitución de la obra que se manifiesta de un modo incidental en manifestaciones materiales. En esta tendencia culmina un proceso que se sospechaba y ha asomado tímidamente en las diferentes tendencias. (2)

Ante este panorama podríamos pensar que hubo un momento en la Antigüedad en el que toda la preocupación existente se centraba en el objeto, y que el concepto sólo ha respaldado al Arte desde hace relativamente poco tiempo; nada más lejos de la realidad, arte y pensamiento se dan ahora formalmente la mano, pero lo cierto es que han mantenido un estrecho vínculo a lo largo de toda la Historia de la humanidad, hallándose sujetos inexorablemente al contexto y las circunstancias de cada momento. Precisamente, y constatando dicho vínculo, se haya la cuestión de la luz, y por extensión la sombra. Pues sin la una no se da la otra. Sin duda, entre las eternas preocupaciones del Arte y del pensamiento uno de los temas protagonistas ha sido la luz. Sus valores representativos, conceptuales, metafóricos y simbólicos han sido profusa y diversamente aprovechados en función de las distintas concepciones elaboradas en torno al hecho artístico, resultando su plasma-



ción del todo consecuente con la evolución del desarrollo histórico de la creación artística. Y aunque la luz haya acaparado la mayor parte de los estudios dentro del arte, no ha sido menos importante la sombra. Al respecto es importante señalar una cuestión que afecta de lleno a la sombra. La primera diferenciación radical entre la *luz representada* en la creación artística y la *luz real* incorporada a la obra de arte. Podemos decir que ésta segunda posibilidad está generalmente vinculada a las transformaciones operadas en el arte del s. XX y, concretamente, a la utilización de todo tipo de objetos y materiales así como a la incorporación de la Instalación como nueva disciplina, tendencia o forma de creación artística. Será también en esta segunda clase de utilización de la luz donde la sombra cobra relevancia. Sin embargo, como tendremos ocasión de comprobar, la participación de la *luz real* no es exclusiva de la creación posmoderna sino que, de forma puntual, tiene su lugar en distintos momentos históricos, apareciendo incluso entre las primeras manifestaciones artísticas.

A comienzos del siglo XIX distintas teorías sugerían la espontaneidad como la causa más factible del nacimiento del arte, una mera consecuencia de la búsqueda de entretenimiento; después se propuso que lo que impulsó el arte primitivo quizás fuera una especie de angustia cósmica; para más tarde relacionarlo con la magia. Esta última ha sido la tesis más defendida por la mayoría de expertos. Precisamente una de las principales consideraciones que coinciden en destacar los estudios más recientes sobre iconografía prehistórica es el fuerte carácter simbólico de sus imágenes. De hecho, los signos hallados se han venido interpretando como una clase de invocación ritual, de aparato mágico-místico (aunque la gran mayoría de sus significados concretos actualmente continúen siendo un enigma). Tratemos de imaginar la atmósfera dentro de una de esas cuevas cubiertas de pinturas rupestres en las que el hombre prehistórico desarrollaba su actividad. Sería algo así como una instalación a modo de escenario platónico, con ambientación de luz titilante y con la constante participación de sombras proyectadas sobre las paredes cavernosas, producto de la interposición de los cuerpos a la luz de la lámpara... Una atmósfera sin duda apropiada para el desarrollo de rituales chamánicos. Parece obvio por lo tanto que la luz, como agente ambiental externo, jugase un papel decisivo ya desde las primeras manifestaciones artísticas. El eminente historiador Sigfried Giedion hizo una sugerente descripción al respecto:

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 esa iluminación tenue y desigual, los animales adquieren casi un movimiento mágico. Pero a una luz directa y fuerte las líneas grabadas, y aun las superficies coloreadas, pierden intensidad y a veces llegan incluso a desaparecer. Sólo una suave iluminación lateral —*lumière frisée*— 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. (3)

El arte prehistórico se despliega en un espacio que tiene muchas cosas en común con el arte contemporáneo. Y el papel de la luz, de la sombra, es, sin duda,

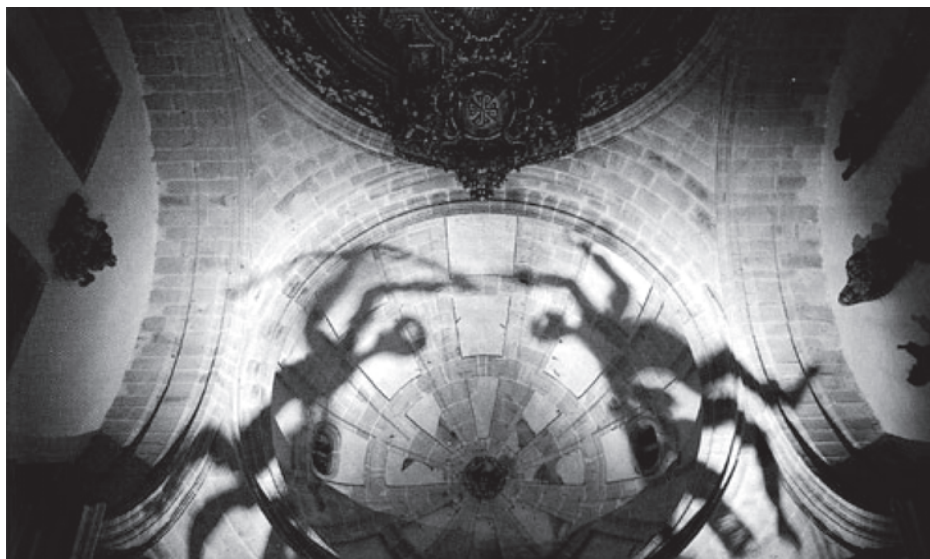


Foto 1. Christian Boltanski, *Les Anges*, 1986. Dos siluetas de cobre recortadas y dos proyectores. Exposición *Advento*, Iglesia de San Domingos de Bonaval, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1995.

una de ellas. Si bien en estos primeros momentos la luz y la sombra ya comportaban un carácter presencial, ajeno a la representación, cabe señalar, no obstante, que las transformaciones operadas en el arte del s. XX retoman esa función. De hecho observamos cómo, con la llegada de la contemporaneidad, el artista introduce conscientemente todo tipo de objetos y materiales en sus manifestaciones, instaurando una nueva forma de creación, una disciplina, la «instalación».

Un perfecto puente desde la prehistoria a la contemporaneidad sería el que se pudiera trazar entre el sugerente escenario que evocó Giedion y las instalaciones propuestas por Christian Boltanski. Tanto la luz como la sombra cobran una singular significación en las piezas de este artista francés, quien logra dotar a sus obras de un particular carácter simbólico gracias al uso que hace de la iluminación. Unas veces empleando minúsculas fuentes lumínicas como parte integrante y significativa de sus piezas, otras sirviéndose de focos cuya luz, aun amortiguada, consigue generar palpitanes escenarios de sombras. En cualquier caso el resultado son atmósferas trémulas (pues a veces las luces son tan tenues que no serían apreciables sino en condiciones de semioscuridad) donde imágenes y objetos tímidamente iluminados conviven con sombras fantasmagóricamente proyectadas sobre paredes y techos, formando un todo, creando un contexto. Unas instalaciones donde la iluminación trasciende del ámbito de la percepción, adquiriendo un matiz ambientador que condiciona al espectador, predisponiéndole a cierto misticismo.

No obstante, las teatrales instalaciones ideadas por Boltanski (foto 1) sostienen un discurso completamente reconocible en relación a la sombra. Un discurs-



Foto 2. Eulalia Valldosera, *Loop*, 1995, performance en las Cisternas Yerebatan, Estambul, Turquía.

so esencialmente simbólico, basado en la dualidad entre el bien y el mal, la vida y la muerte, la luz y la oscuridad. De hecho, sus sombras aparecen como entes amenazantes, demoníacas figuras informes que coaccionan al espectador, quien pudiera pensar que acaso ha bajado al infierno de Dante. Sin duda Boltanski confía en el poder de la sombra como vehículo simbólico, capaz de transportar a ese *más allá* espiritual.

Otro ejemplo del uso de la sombra con un fin similar, aunque conceptualmente diverso, lo encontramos en las instalaciones de Eulalia Valldosera (foto 2). Recordemos aquella vídeo-performance de la artista catalana en la Cisterna de Yerebatan (Estambul, Turquía, 1995), donde la luz, que Valldosera entiende como fenómeno energético, proyecta sombras —el desecho intangible de lo corpóreo— en el interior de una cisterna inundada. Un lugar cavernoso que recoge en sus muros las proyecciones de unas sombras fruto de un engañoso juego visual, duplicándose en una incoherente correspondencia con el cuerpo que las provoca. En palabras de la propia autora:

...cuando trabajo con las sombras, no deja de ser parte de ese mundo de los ruidos, de los desechos. El trabajo en sí, la obra final, no deja de ser un desecho de un

proceso mental, durante el cual la energía se va perdiendo y acaba en un punto muerto que es la obra. (4)

En el arte subyacen ciertos planteamientos conceptuales impertérritos que, a pesar de los diferentes puntos de vista desde los que se abordan, se mantienen, corroborando su vigencia. El concepto de desecho con el que trabaja Valldosera, no sólo en la performance aquí descrita, sino como norma a lo largo de su trayectoria artística, tiene una cierta relación con el concepto platónico de sombra como elemento engañoso y vestigio del mundo verdadero. De hecho, serán la luz y su principal consecuencia, la sombra, los elementos que sintetizarán metafóricamente la teoría inaugural del conocimiento en la cultura occidental: el Mito de la Caverna (5). Las cuevas paleolíticas (como aquella de Lascaux, en Francia), la performance de Valldosera, el Mito de la Caverna... todos ellos presentan un factor común que los vincula: la decisiva importancia de la luz, sea como agente físico (atmosférico), que como herramienta formal y compositiva o como recurso simbólico... ¿acaso el Mito de la Caverna no podría ser una estupenda descripción de un *happening* si hubiera sido escrito en la actualidad?, ¿no podría ser una cueva prehistórica un escenario magnífico para una intervención artística?, ¿o, tal vez, no podríamos imaginar al prisionero de Platón saliendo de una caverna prehistórica hacia el *splendor veri*? Encontramos ejemplos sobre el empleo de la luz como metáfora relacionada con el pensamiento y el arte a lo largo de toda la historia. Plinio el Viejo (siglo I de nuestra era) también recurrió al uso de la luz y la sombra como alegoría; en su caso para explicar el comienzo del Arte. Valiéndose de lo primigenio del fenómeno lumínico narra su particular mito, enlazándolo con los orígenes de la práctica artística:

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 Corinto; la cual, vencida del amor de un mancebo, queriendo él ausentarse a apartadas tierras, señaló con rayas la sombra que hacía su rostro a una candela en la pared, con las cuales, imprimiendo allí su padre el barro, hizo su figura y después de seca y endurecida, con las otras piezas de barro la puso al fuego (foto 3). (6)

El mito de Dibutades fue la explicación más aceptada y difundida sobre el origen del arte durante la Antigüedad. Una versión más extendida de la leyenda cuenta que el interés de la mujer en atrapar la sombra radicaba en la posible pérdida del ser amado, que marcha a una empresa peligrosa, la guerra probablemente. La hija de Dibutades parece encontrar entonces el apaciguamiento de su nostalgia en el recuerdo, vivificado gracias a la imagen capturada del joven: él se va, pero en su lugar queda la esencia de éste, contenida en forma de sombra². El relato no deja de estar cargado de ciertos componentes mágicos, siendo la práctica descripción de una escena litúrgica, en donde la sombra adquiere el rol de elemento opuesto y

² En *Breve historia de la sombra*, Stoichita realiza una exhaustiva revisión del mito de Dibutades, concentrándose en la problemática de la sombra como símbolo dentro del arte.



Foto 3. Joseph Wright Derby, *The Corinthian Maid*, 1782-1784. Óleo sobre tabla.

simbólico a un tiempo. No obstante, el mito de Dibutades, en cierta forma, nos remite nuevamente a la Caverna de Platón. Pues podemos adivinar en él un platonismo implícito en relación a la sombra como *copia* del natural y la plástica como *copia* de la sombra. Salvando las distancias, tanto en el mito de Dibutades como en el de la Caverna, la sombra se emplea como elemento alegórico. Valiéndose de la luz y la sombra Platón metaforiza el proceso que guía al hombre hacia la verdad objetiva, hacia el Mundo Inteligible donde residen las Ideas. Platón hace de la luz una analogía de la verdad, y de la sombra sinónimo de la copia. Plinio también relaciona esta última directamente con la representación —con la captación de la sustancia del ser representado— y por lo tanto, en cierto modo, con la copia; aunque prescindiendo del tinte peyorativo con el que Platón se refiere a ella.

La aprehensión de la sombra ha sido una preocupación constante a lo largo de la historia, especialmente la sombra del perfil humano (foto 4), en cuanto a la relación que se establece entre personalidad y fisonomía del perfil. Captar el perfil de la persona conlleva resumir en él no sólo el aspecto físico, sino su descripción psicológica. Personajes como el suizo Johann Caspar de Lavater se emplearon durante el siglo XVIII en el estudio fisiognómico, convencidos de que un perfil de líneas



Foto 4. Thomas Holloway. *A sure and convenient Machine for drawing Silouettes*, 1790. Aguafuerte.



Foto 5. Kara Walker, *The Emancipation Approximation (Scene 26)* 1999-2000. Serigrafía.

precisas ofrece la individualidad exacta de cada figura. Lavater, en su *Essays on Physiognomy, Designed to Promote the Knowledge and Love of Mankind* (7), ofrecía ejemplos ilustrativos acerca de una nueva *máquina de dibujar siluetas* que en la época victoriana se convertiría en uno de los juegos de sociedad más esboga, y que aprovechaba la nitidez de la sombra proyectada en una pantalla para trazar el perfil del retratado.

Vinculada a esta práctica hallamos la obra de Kara Walker (foto 5). La artista estadounidense, en una revisión contemporánea de los estereotipos victorianos, desarrolla un discurso cargado de connotaciones, sostenido en imágenes aparentemente sencillas. Walker se sirve de siluetas autónomas que recuerdan a los recortables para realizar sus composiciones; mientras que en sus instalaciones es directamente la sombra, como fenómeno físico, sobre la que recae el peso formal de la obra. La relación que Walker establece entre las siluetas resulta fundamental, pues la obra está concebida como una escenificación profundamente teatral que comporta una importante carga narrativa y gestual. En sus instalaciones la artista, unas veces, proyecta siluetas sobre los espacios en blanco de las paredes, de forma que el contraste provoca un profundo impacto visual en el espectador; otras, lo hace sobre escenarios también creados a partir de sombras reales. El resultado es una especie de teatro de sombras chinescas. Pero tras la (aparentemente) simpática estética de sus obras se esconde un grave mensaje referente a la identidad étnica y la esclavitud que contrasta con la concepción lúdica de los perfiles de Lavater. El uso de la sombra, en

el caso de la americana, alude a su preocupación por la lucha de razas, siendo el negro de la sombra una metáfora del color de la piel. No obstante, a pesar de que el mensaje y la función varían, en ambos casos subyace una razón común para su empleo de carácter fundamentalmente identitario. Atendiendo a las palabras de la artista, constatamos cuán impregnadas están de las teorías de Lavater:

The silhouette lends itself to avoidance of the subject. Of not being able to look at it directly, yet there it is, all the time, staring you in the face. (8)

Si bien, en la obra de Walker, la sombra no se relaciona con un individuo sino más bien con una colectividad, existen otros ejemplos de la sombra como imagen sustituta y/o referente del sujeto representado, tal vez más cercanas al contexto individualista en que Lavater realizaba sus retratos. Son muchos los artistas que han optado por la sombra como equivalente de retrato. Un retrato sintetizado en extremo que implica una importante carga simbólica, pues en la esencia del símbolo se halla la economía formal. La vigencia de la relación sombra-perfil-individuo, que ya se hallaba presente en el mito de Dibutades, encuentra su continuidad en la obra de numerosos autores, los autorretratos del fotógrafo André Kertész, en las serigrafías de Andy Warhol, en la propia Kara Walker... o por qué no, en la sombra de Peter Pan, en el perfil de Alfred Hitchcock... luego

¿qué es menos: la imagen de un individuo en carne y hueso o su simple silueta? Y sin embargo, ¿cuánto no llega a decir? ¡Es poco oro, pero del más puro! (9).

Así, por ejemplo, entre la vasta producción de Warhol encontramos numerosos autorretratos, muchos fundamentados en la proyección de su sombra-perfil. En su *Self-Portrait* (foto 6), una gran serigrafía de más de un metro, el artista triplica su retrato en negativo. Desde luego no escogió al azar la inversión de la imagen, pues de esta forma lograba resaltar la que fuera su característica más peculiar, su pelo blanco. Parece por lo tanto acertado el vínculo que Warhol establece entre la elección de las imágenes negativas y las sombras en relación a las posibilidades reproductivas de la técnica serigráfica —cuya metodología, además, implica el constante manejo de los conceptos positivo y negativo, de luces, sombras y contrastes—. Más adelante, realizaría otro autorretrato titulado *The shadow* (foto 7). Esta vez la sombra proyectada de su perfil es la completa protagonista de la composición, mientras que su rostro aparece mermado en una esquina del formato. Nuevamente podemos observar cómo, en un asombroso paralelismo con el mito de Dibutades, la reiteración de la silueta mediante la línea afianza el carácter de permanencia de lo efímero, la sombra. En ambos autorretratos el perfil adquiere una notable importancia, y es que, leyendo entre líneas, el pensamiento occidental ha establecido una analogía directa entre el *yo de frente* con el *yo único y auto-reflexivo*; mientras que el *yo de perfil* evoca al *otro yo* —esto es, representa, simboliza—.

Siempre en relación al empleo metafórico de la luz y la sombra, volvemos a encontrar una muestra de su presencia en el arte europeo contemporáneo en el trabajo de la artista multimedia Hanna Haaslahti, que vive y trabaja en Helsinki. En sus instalaciones propone la interacción del espectador a través de la luz y la



Foto 6. Andy Warhol, *Autorretrato (Self-Portrait)*, 1978, pintura acrílica y serigrafía sobre lienzo.



Foto 7. Andy Warhol, *The Shadow*, 1981, serigrafía sobre lienzo.

sombra. La proyección de la sombra del espectador se convierte así en el vehículo que confiere sentido a la obra. En *Scramble Suit* (foto 8), por ejemplo, el movimiento de un sujeto dentro de un espacio iluminado se reproduce proyectando su sombra sobre la pared. Al tiempo surgen de algún lugar unas nuevas y blanquecinas siluetas antropomorfas, cuyas proyecciones van entrando a escena activadas por el mismo movimiento del espectador, mientras buscan mezclarse con su sombra. Tales figuras actúan como pálidos monstruos cinéticos que poco a poco invaden las oscuras siluetas, obligando al espectador a huir y a luchar por deshacerse de la invasión que trata de apropiarse de su sombra, de su identidad. Haaslahti conceptualiza así la vulnerabilidad de la auto-representación en una sociedad mediatizada como es la actual. Haaslahti nos habla de la conciencia del ser y del reconocimiento de éste en su sombra como parte de su propia identidad, siendo ésta el vehículo para el autoconocimiento. El espectador que interactúa en la obra de Haaslahti se reconoce a sí mismo en su proyección, y la considera como suya, como parte de sí, una imagen verdadero reflejo de sí mismo, por la que lucha ante la intromisión de elementos ajenos.

Como Haaslahti, Warhol, Kara Walker, Eulalia Valldosera o Christian Voltanski son muchos los casos que, aparte de los aquí descritos, hallan algún precedente en la historia del arte. Bastaría pensar en el Expresionismo cinematográfico alemán... sólo necesitamos recordar la famosísima escena de *Nosferatu* subiendo la escalera, donde todo el protagonismo recae sobre su sombra, que llega casi a cobrar vida propia, y las repercusiones que esta película ha tenido para la historia del cine... o incluso en los paralelismos que pudieran encontrarse en el cine mudo y las conocidas acciones de Vito Acconci, *Three Relationship Studies (Shadow-Play, Imitations, Manipulations)* de 1970, donde estudia la problemática de la comunicación no verbal y los límites del cuerpo. En referencia a la sombra, y más concreta-

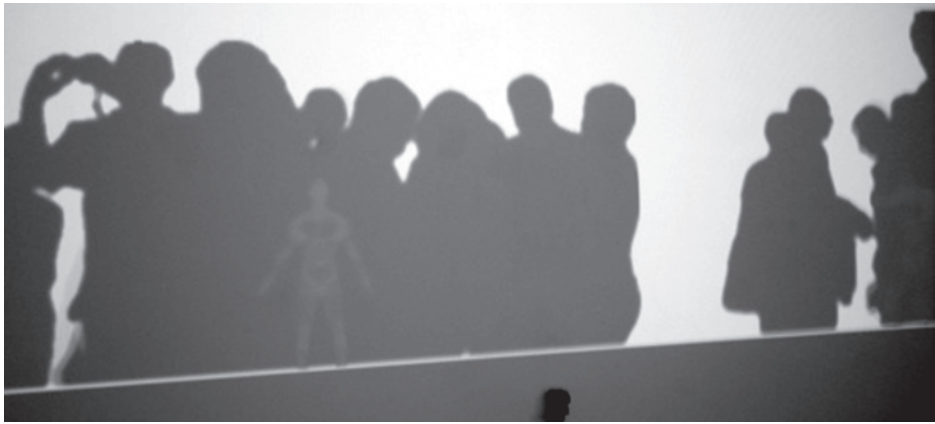


Foto 8. Hanna Haaslahti, *Scramble Suit*, 2004. Proyección.

mente al empleo de ésta como vehículo para la exploración de los opuestos, el yo y el otro, destacaremos su *Shadow-Play*. Podríamos mencionar muchos más ejemplos, en el Barroco, la literatura romántica, el teatro o la publicidad... y continuar revisando el panorama artístico reciente para encontrar nuevas asociaciones relacionadas con el uso de la sombra como elemento protagonista. Pero no corresponde hacer una enumeración de todos los ejemplos, nexos o relaciones, sino demostrar que el empleo de la sombra, como elemento opuesto y complementario de la luz, mantiene una vigencia absoluta en la expresión plástica. De ahí que hayamos procurado establecer vínculos heterogéneos y temporalmente distanciados, para constatar con rotundidad la vigencia del empleo de la sombra (de la luz al fin y al cabo) en nuestro arte más reciente. Una serie de conceptos que evidentemente no se pueden desvincular del pensamiento, en la medida que el arte no sólo se constituye como una plataforma para su desarrollo, sino que se ve inmerso en él y afectado por todas sus facetas.

CONCLUSIÓN

De lo dicho se pueden extraer diversas conclusiones. Por un lado, observamos que no existen dificultades a la hora de encontrar artistas que se valgan de la sombra como protagonista de su obra. Pero tampoco falta a quien remitirse a la hora de buscar vínculos relacionados con el pensamiento. Por otro lado, observamos que figuras como la metáfora, el símbolo o la alegoría, habitualmente ligadas a la literatura, también tienen cabida en la plástica visual. Se trata de un recurso enraizado en la antigüedad, pero cuyo empleo sigue vigente a la hora de expresar conceptos y sensaciones que precisan ser sugeridos para causar el efecto que busca el autor. Pues si se mostrasen explícitamente se perdería parte de la información, muchas veces sutil, otras incluso irónicas, que se desea transmitir. Además observamos

cómo la sombra tiende a vincularse con el cuerpo, adquiriendo en ocasiones atributos retratísticos (sean individuales o sociales), de manera que se convierte en vehículo singularmente inclinado a la exploración de conceptos relacionados con la humanidad misma. De esta forma la sombra adquiere autonomía. Y es en su autonomía y en la sencillez de su estructura donde reside su potencial simbología. No obstante, a partir de la sombra como expresión de luz, esta última se evidencia y cobra integridad pudiendo, en cierto modo, llegar a objetualizarse a través de ella. La sombra se convierte así en un elemento narrativo cuya efectividad se sustenta en la dualidad (blanco-negro, positivo-negativo...). Dicha dualidad implica una carga simbólica que hace de la luz y de la sombra un recurso completamente vigente en la expresión plástica contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- (1) GOMBRICH, Ernst H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos*, Madrid: Editorial Debate, 2002, p. 176.
- (2) MARCHAN FIZ, S., *Del arte objetual al arte de concepto-1960/1972* 1ª ed. Madrid: Comunicación, mayo 1972. Serie B, núm. 17.
- (3) GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. p. 589.
- (4) JIMÉNEZ, José, «Eulalia Valldosera - Hay que cerrar los ojos» [en línea]. Especial El Mundo, Cultura. Artistas sigloXXI: Eulalia Valldosera. elmundo.es. Disponible en web: <http://www.elmundo.es/cultura/artexxi/eulalia/criticaeulalia.html>, [consulta: 5 de junio de 2005].
- (5) PLATÓN, *La República*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1949, libro VII, 514ª-517c.
- (6) PLINIO EL VIEJO, Cayo, *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*. Madrid: Visor Libros, 1998. Tomo II a, Trigésimo-quinto Libro, cap. XII: «Los primeros inventores de labrar cosas de barro, de figuras y vasos de tierra y de su precio», p. 163.
- (7) LAVATER, Johann Caspar, *Essays on Physiognomy, Designed to Promote the Knowledge and Love of Mankind*. London: John Stockdale, 1810.
- (8) *La silueta se presta a eludir al sujeto. A que el espectador no sea capaz de mirarlo directamente, sin embargo está, todo el tiempo, mirándote fijamente a la cara.* «The Melodrama of Gone with the Wind» (entrevista a Kara Walker) [en línea]. Art 21. Disponible en web: <http://www.pbs.org/art21/artists/walker/clip2.html>, [consulta: 10 de junio de 2006].
- (9) STOICHITA, Victor I., *Breve historia de la sombra*. Coderch, Anna María (trad.). Madrid: Ediciones Siruela, 2000, p. 163.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- BAXANDALL, Michael, *Las sombras y el siglo de las Luces*. Madrid: Visor, 1997. Colección La Balsa de la Medusa, 88.
- CASATI, Roberto, *El descubrimiento de la sombra. La historia de un enigma que ha fascinado a los grandes genios de la humanidad: de Platón a Galileo*. Madrid: Debate, 2001.



- GADNER, Carl y MOLONY, Raphael, *Luz. Reinterpretación de la arquitectura (transformaciones)*. Méjico: McGraw-Hill Interamericana Editores, S.A., 2002
- GAGE, John, *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.
- GOMBRICH, Ernst H., *El legado de Apeles*. Madrid: Alianza Forma, 1982.
- HILLS, Paul, *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Madrid: Ediciones Akal, 1995.
- NAVARRO, Mariano, *La luz y las sombras en la pintura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- NIETO ALCAIDE, Victor, *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978. Cuadernos Arte Cátedra.
- TANIZAKI, Junichiro, *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000.
- ZAVAGNO, Daniele, «Imagini di luce. La rappresentazione della luminosità nell'arte religiosa». *La mente allo specchio. Studi di psicologia per l'arte*. Udine: Editorial Universitaria Udinese Srl., 2002. pp. 29-51.