

La belleza de la sombra :
Alejandra Maddonni :
Arte e Investigación (N.º 11) :
pp. 81-87, noviembre 2015 :
ISSN :

LA BELLEZA DE LA SOMBRA

Alejandra Maddonni

amaddonni@hotmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

.....
Recibido: 12/04/2015 | Aceptado: 17/07/2015
.....

Resumen

Este trabajo aborda una aproximación al estudio sobre la sombra en las artes visuales como tema, motivo y discurso estético. Se intenta mostrar cómo, a lo largo de la historia, la sombra ha ganado autonomía a partir de la gradual valoración de sus cualidades narrativas. En este sentido, su vínculo con lo siniestro aparece con fuerza durante el Romanticismo, período durante el cual también surge lo sublime como categoría estética. La sombra en el arte abandona, de a poco, su rol complementario respecto a los efectos de la luz para adquirir una poderosa carga significativa propia. Su relación con el sujeto referente la muestra como el doble que nos presenta el otro lado del ser y, en otras ocasiones, como signo indicial de un cuerpo iluminado.

Palabras clave

Cuerpo, sombra, silueta, arte

Abstract

This work deals with the study on shading in visual arts as subject, purpose and aesthetics discourse. It is intended to show how, throughout history, shading has gained autonomy from the gradual valuation of its narrative qualities. In this sense, its bond with the sinister has a strong presence in the Romanticism, a period when the sublime also appears as an aesthetics category. Shading in art abandons, little by little, its complementary role regarding light effects in order to acquire its own powerful significance. Its relationship with the reference subject shows it as the double that introduces the other side of being and, in other occasions, as an indicial sign of an illuminated body.

Key words

Body, shading, silhouette, art

Una estrategia poderosa al momento de interpretar y de producir obras visuales se constituye al conocer en profundidad el amplio abanico de elementos que ofrece el lenguaje visual para que el artista/productor y/o estudiante de arte proceda, a través de una cuidada y exhaustiva selección de los mismos, en virtud de su universo simbólico. En este sentido, por ejemplo, reflexionar y operar desde una perspectiva estética con la luz nos permite intervenir –con una intención determinada– perfiles seleccionados de las producciones artísticas y construir nuevos sentidos discursivos. El estudio y la experimentación de las posibilidades simbólicas, morfológicas y constructivas de su contrapartida pocas veces son abordados en las clases de educación artística. A pesar que su devenir histórico, la sombra aparece cada vez más alejada de su función –estrictamente vinculada a la ilusión de volumen en la bidimensión– y más cercana al universo simbólico que es capaz de construir con su sola presencia en algunas producciones visuales. Durante buena parte de la historia del arte de Occidente, se instaló el estereotipo de su oscuridad macabra, inquietante, sórdida y siniestra. He aquí la contradicción que, en principio, encierra el título de este texto.

Breve mirada a una historia sombría

En el Museo Thyssen-Bornemisza, durante el año 2009, Víctor Stoichit, autor de *Breve historia de la sombra* (1999), fue curador de la exposición *La sombra*, que funcionó a la manera de correlato del texto citado. Organizada en dos secciones, una de ellas recorre su devenir desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, mientras que la otra aborda su presencia en el siglo XX.

Mientras en Oriente la sombra era protagonista en hogares, en objetos de uso cotidiano y, en el arte, representaba magia, intensidad y belleza; en Occidente se comenzaba a reflexionar filosóficamente acerca de la representación de la realidad como espejo (la pintura) y de lo oscuro, lo que se desconoce, lo más alejado de la verdad, como sombra. Para la estética tradicional japonesa, lo bello reside en la yuxtaposición de diferentes sustancias que generan modulaciones de la sombra. En tanto, para

buena parte de la historia del arte de Occidente, la luz fue símbolo de belleza y reveladora de verdad (Tanizaki, 2008).

Junichir Tanizaki afirma que lo bello es un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por yuxtaposición de diferentes sustancias. La belleza se crea al hacer nacer sombras en lugares que en sí mismos son insignificantes. «Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra» (Tanizaki, 2008: 69).

El mito del origen de la pintura, relatado por Plinio en la enciclopedia *Historia Natural*, establece su inicio en la fijación de la sombra a través del dibujo de los contornos y no por medio de la observación directa del referente. En ocasión de la partida del amado hacia un lugar lejano, la doncella corintia acerca una vela para generar la proyección de su sombra en la pared y dibuja su contorno a fin de retener su *presencia* durante la *ausencia*: sombra como un modo de presencia; aunque no es el cuerpo mismo, es su indicio, huella de lo real [Figura 1].

Durante el Renacimiento, se intenta dar respuesta al problema de la figuración a través de la perspectiva y de la representación del volumen en el espacio. La luz modela las formas y la sombra se convierte en una herramienta visual poderosa en la organización espacial de la obra. La luz revela, completa, hace comprensible; su contraparte promueve la ubicación de las figuras en el espacio. Sin embargo, ambas no gozan de carga simbólica o expresiva. En el Barroco su fuente se integra al cuadro, el claroscuro de este período nos muestra una acción de iluminar que busca conmover, pero que, al mismo tiempo, oculta a través de la penumbra que genera en las figuras. Luz y sombra se encuentran unidas y complementarias. El Romanticismo inaugura la categoría de lo sublime de la mano de lo amenazador y de lo siniestro en torno de la penumbra y de la oscuridad. La sombra es la emanación del otro lado del ser, la anunciación de lo fatal. Esta idea será la que prevalecerá, con mayor o con menor éxito, en la estética de Occidente.

Tiempo después, el surrealismo, a través de algunos de sus representantes más inquietos y destacados por su incansable labor experimental, ofrece nuevas miradas sobre el tema. El multifacético

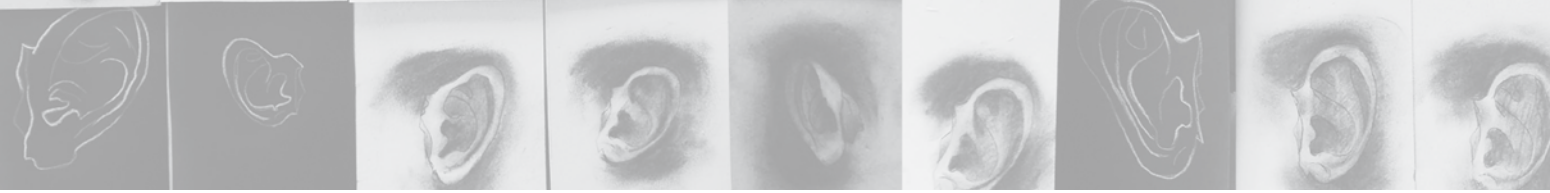


Figura 1. *La doncella corintia* (1782-1784), Joseph Wright de Derby

artista norteamericano Man Ray goza de trabajar directamente con la luz. Sus experimentos fotográficos, subvierten reglas, materiales y procedimientos. Instantáneas fortuitas, composiciones cuidadas y encuadres resignificaron referentes y sombras y exceden largamente una actitud propensa al accidente y al error legitimada por su perfil surrealista. Sus trabajos dan cuenta de un cuidado proceso de producción y de interpretación. Los rayogramas o los fotogramas de Man Ray –obtenidos a través de la disposición de objetos sobre el papel sensible que es expuesto a una luz móvil– dan cuenta de un aprovechamiento de la gradación de tonos de grises de las figuras en pos de la construcción de espacio dentro de la composición fotográfica. Según la ubicación de la luz respecto del objeto, logra inquietantes sombras blancas del referente. En tanto, sus solarizaciones obtenidas a través del negativo expuesto a la luz blanca durante el revelado se producen, esencialmente, sobre la base de tomas de figuras humanas. Esta técnica de inversión de las zonas oscuras en luminosas genera imágenes casi fantasmagóricas, suspendidas en fondos simples y planos, con zonas de contrastes convertidas en gruesas y en heterogéneas líneas de contorno de las siluetas.

Giorgio De Chirico instala la sombra como protagonista en la obra y retoma su perfil romántico. Su proyección, ese doble que no acompaña la forma del referente o que huye de las leyes de la perspectiva, revela la sustancia íntima de las cosas. Tensiona hacia lo dramático, lo alienado y lo siniestro.

Una, doble, múltiple

El doble no auténtico que casi reemplaza al original es estudiado por Victor Stoichit (1999) a través de la serigrafía «La sombra», de Andy Warhol, del año 1981. Este desdoblamiento entre referente y sombra –ya transitado, por ejemplo, por Giorgio De Chirico y Marcel Duchamp–, instala una sombra cuya dimensión, actitud y contundencia no son correlato de la presencia real y retoma la problemática de los dobles del ser. Una enorme sombra de su perfil, en parte, se recorta nitidamente del fondo y, en otra parte, se pierde plana y sin profundidad y así ocupa buena porción del cuadro. Hacia la derecha está su rostro casi de frente, casi fuera

de cuadro, fundido en el rojo del fondo. Frente y perfil de uno mismo presentan la difícil escisión del ser y, también, su todo. Monumentalidad e hiperrealismo a través de los métodos de ampliación, de multiplicación y de desdoblamiento.

Andy Warhol retoma del maestro De Chirico la sombra que se repite y, en su continuidad y en su contigüidad, expresa y significa. Pero su presencia ya no relata, sino que muestra lo aparente. En efecto, en 1978, el artista realiza 66 telas que expone al año siguiente bajo el título *Sombras*. Trabajadas a partir de fotografías de las sombras proyectadas de siluetas producidas por él y por su equipo a través de procesos serigráficos y polímeros acrílicos, la disposición y el ritmo cromático de los cuadros de esta serie le confieren un sentido de fuerte unidad [Figura 2]. La huella del trazo y la sombra tensiona la noción de original. El mismo año, en

«Autorretrato», su rostro, en negativo fotográfico, se repite en dos agrupamientos. En cada uno de ellos, la figura se presenta en tres momentos espaciotemporales distintos: perfil, semiperfil y tres cuartos de perfil. Multiplicación de lo mismo, pero diferente. Lo que allí se encuentra representado no parece ser su persona, sino su otro lado, su negativo repetido en dos agrupaciones de figuras que, por su disposición, dialogan con otro igual, pero diferente.

Las artes audiovisuales se sirvieron de la riqueza de la sombra en varios momentos de su historia. Es tan extenso y variado su devenir en este sentido, que excede largamente los alcances de este texto.

En la piel de la sombra

«Lo más profundo que hay en el hombre es la piel.»

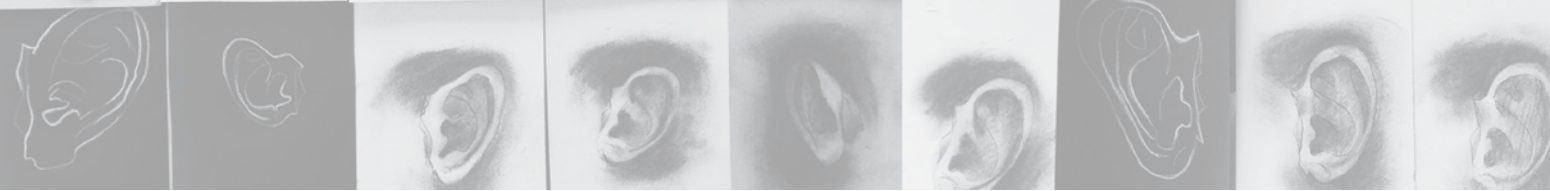
Paul Valéry (1954)

¿Puede haber profundidad en una piel definida como superficie expuesta, como límite de los cuerpos? ¿En qué estadio de su relación mediadora entre el espacio y el cuerpo adquiere su espesor? En el contexto que venimos analizando podríamos aventurar que sus sentidos se renuevan cuando la sombra es inherente a ella al apartarse de la luz y al sumergirse, casi amorfa, en una oscuridad que la desdibuja. O, cuando mira hacia su proyección, su doble, en un espacio animado que se construye una y otra vez en esta relación.

En el universo de la indumentaria existen primeras, segundas y terceras pieles. Todo depende de su relación, de su distancia con el cuerpo. La piel en su grado cero es uno de los mejores soportes que han utilizado algunos artistas para proyectar sombras que se ven obligadas a transitar los accidentes del cuerpo. Una vez más, citamos a Man Ray. Su empeño en mostrar la piel como superficie reveladora, elevada a un estatus de infinita poesía se puede apreciar, por ejemplo, en *Retour à la raison* (1923) [Figura 3]. Los estudiados encuadres de esas pieles intervenidas por texturas sombrías subvierten lo real,



Figura 2. *La mañana angustiada* (1912), Giorgio De Chirico



desmaterializan los cuerpos retratados. En *La Plegaria* (1930) y *Anatomie* (1938) las sombras ya no improntan los cuerpos, sino que recortan y rodean parte de ellos y dejan al descubierto todo el misterio que esas pieles portan.



Figura 3. *Retour à la raison* (1923), Man Ray

A esta altura de nuestro estudio, no podemos hablar de sombras y de cuerpos sin reflexionar sobre las siluetas como presentación misma de los cuerpos en relación con el espacio y como matriz de representación. De este modo, Andrea Saltzman (2009) aborda el concepto de *silueta como* espacialidad, como vínculo entre el sujeto y su medio. Refiere a la silueta que conforma el indumento como piel y que permite modelar el cuerpo y recrear su anatomía. Toma partido sobre el cuerpo enfatizando, insinuando,

deslocalizando u ocultando sus formas; revela y significa un modo de estar en el mundo. A simple vista, pareciera que esta definición, está muy alejada de la que Eduardo Grüner señala en *El Siluetazo*:

[...] idea de una forma objetivada que contiene un vacío que nos mira [...] intentos de representación delo desaparecido: es decir, no simplemente de lo "ausente" –puesto que, por definición, toda representación lo es de un objeto ausente–, sino de lo intencionalmente ausentado, lo hecho desaparecer (Grüner, 2008: 31).

Me atrevo a afirmar que, para los argentinos con memoria y que se constituyen a través de su pasado histórico, la primera definición de la palabra silueta que asalta sus sentidos se vincula con lo que Grüner explicita como huella universal de aquel que está desaparecido.

En una de las acciones artísticas más significativas de nuestro país, el Siluetazo del año 1983, se retoma la producción colectiva de siluetas como matriz de representación de la ausencia. Como si revisitáramos, de algún modo, el mito del origen de la pintura, cada silueta es dibujada y *retenida* por el contorno de un cuerpo que se presta a la acción. Pero en este caso, es signo indicial de dos cuerpos que no están, el de quien lo prestó para dibujarla y el cuerpo de un desaparecido. Cada figura es uno y todos los desaparecidos, es una y múltiple. La sólida oscuridad de las siluetas sombreadas aquí se transforma y se multiplica a través de contornos de trazos urgentes que encierran blancos vacíos llenos de significados. Entonces, podríamos decir que tanto las siluetas de Salsztman como las del Siluetazo revelan una postura política, ideológica y cultural de los cuerpos comprometidos.

Son variadas las acciones y las manifestaciones artísticas que precedieron y que inspiraron al Siluetazo. Para el caso, citaremos parte de la obra de un artista de la vanguardia argentina de la década de los setenta, Alberto Greco, quien consideraba al cuerpo como un objeto estético, por lo cual, hacer obra con el cuerpo, poner el cuerpo, implica, según Cristina Piña, un acto de *estetización* de la vida (Piña, 2012). En las «incorporaciones de personajes a la tela» traza el contorno de la silueta de una persona apoyada sobre una tela blanca que se configura como

la huella de su presencia pasada. La obra *cobra vida* a través de los cuerpos vivientes.

En todo caso, podríamos decir que Greco retoma lo que, muchísimos años antes, entre 1775 y 1778, Johann Kaspar Lavater afirmaba en sus fragmentos: la silueta puede ser la imagen más verdadera y más fiel que puede darse de un hombre [Figura 4] (Lavater en Burucúa & Kwiatkowski, 2014). De este modo, el teórico suizo ponderaba cómo una imagen, en apariencia tan débil y vacía como el dibujo del contorno de una sombra proyectada

en la pared, puede significar el modo más preciso de presentar el carácter y la naturaleza del hombre. Asimismo, proclamaba a la sombra como la voz de la verdad (Burucúa & Kwiatkowski, 2014). Las siluetas de perfiles trabajados por Lavater remiten al gusto de Duchamp por presentarse a sí mismo desdoblado y/o a través de su silueta de perfil. Estas obras se constituyen como la firma del artista; sus autorretratos en positivo y negativo marcan una dualidad complementaria y también una escisión del ser (Stoichit, 1999).

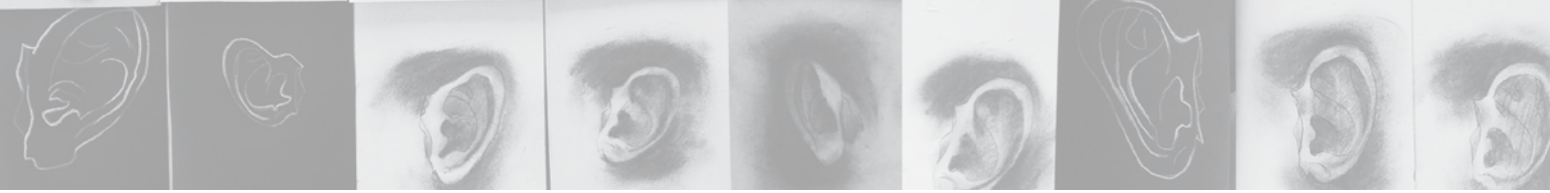
Finalmente, para cerrar este recorrido, resta vincular estas últimas perspectivas vitales de la sombra con la obra de Malevich, *Cuadrado Negro* (1915). Este cuadro es ideado a partir de los telones diseñados por el artista para la ópera futurista *La victoria sobre el sol*, que ponían en escena el triunfo de las tinieblas y la noche sobre la luz. Malevich, en una carta de 1915, expresa que el cuadrado negro del telón del primer acto significa el embrión de todo lo que se puede generar en la formación de terribles potencias, el principio de la victoria (Malevich en Stoichita, 1999). La oscuridad de la figura, grado cero de la representación, retoma la idea de sombra no como fin, sino como la posibilidad de un nuevo origen (Stoichita, 1999). Su silencio cubre las infinitas posibilidades de la representación. Sólo restaría develarlo, levantar el telón.

Referencias bibliográficas

- Burucúa, N.; Kwiatkowski, K. (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Grüner, E. (2008). «La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos». En Longoni, A.; Bruzzone, G. (comp.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Piña, C. (2012). *Límites, diálogos y confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- Saltzman, A. (2009). «Cuerpo. Vestido. Paisaje». *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* (Nº30), pp. 63-74.
- Stoichita, V. (1999). *Breve historia de la Sombra*. Madrid: Siruela.



Figura 4. *Encarnación Heredia mujer sufriente* (1964), Alberto Greco. Incorporación de personajes vivos en tela



Tanizaki, J. (2008). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

Valery, P. (1954). *La idea fija*. Buenos Aires: Losada.

Cita recomendada:

Maddonna, A. (2015). «La belleza de la sombra». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 81-87. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.