



Itinerarios de la sombra

Itineraries of the Shadow

Begoña López Rodríguez

Escuela Politécnica Superior, Universidad CEU San Pablo, Madrid

Traducción [Translation](#) María Gómez López y Jessica Janeiro Obernyer

Palabras clave [Keywords](#)

itinerarios, sombra, reflejo, ideogramas, caligrafía, Michaux, Barceló, Rovner, Moholy-Nagy, Navarro Baldeweg, Lorente, Guerin [itineraries, shadow, reflection, ideograms, calligraphy, Michaux, Barceló, Rovner, Moholy-Nagy, Navarro Baldeweg, Lorente, Guerin](#)

Resumen

Este artículo traza una serie de itinerarios de la sombra que muestran su capacidad para acomodarse en múltiples acciones y disciplinas artísticas, científicas y literarias, así como sus cuantiosas formas de vincular percepción y pensamiento en los imbricados mundos de la razón y el subconsciente.

Los itinerarios esbozados, discurren por la obra de una serie de artistas en la que se utiliza la sombra como entidad de referencia que provoca, por el modo en que se presenta, la aparición de otros conceptos y formas de pensamiento. Se estudia su uso desde la ejecución rápida y sintética, como imagen simulacro que deviene en lenguaje de la mano de Michaux, Rovner, la pintura y caligrafía china y Barceló. Moholy-Nagy parte de su carácter más objetivo, racional y constructivo. La sombra como mimesis es utilizada por el pintor Jaime Lorente. José Luis Guerin hace un esbozo cinematográfico vinculando tres disciplinas y el reflejo se presenta como entidad equiparable con la sombra, con la idea de abrir nuevos ámbitos de investigación interrelacionados. Finalmente, se apunta cómo la alteración física, por parte de la sombra, de la realidad desde lo visual y lo táctil y su capacidad de cualificar formas y espacios.

Abstract

This article presents a group of shadow's itineraries that show their ability to work in several actions and literary, scientific and artistic disciplines, as well as their substantial ways of linking perception and thought in the interwoven worlds of reason and subconscious.

The outlined itineraries go through the work of some artists, where the shadow is used as an entity of reference that inspires, because of the way it turns up, the appearance of other concepts and ways of thinking. Its use is studied as a fast and synthetic image, which becomes language guided by Michaux, Rovner, Chinese painting and calligraphy and Barceló. Moholy-Nagy starts out from its more objective, rational and constructive character. Shadow as a mimesis, turned into image, is used by the painter Jaime Lorente. Jose Luis Guerin makes a cinematographic sketch joining three disciplines with the shadow. and the reflection appears in the last itinerary as an entity comparable to the shadow with the idea of opening new interrelated investigation areas. Finally, it's pointed out how physical alteration of visual and tactile reality is provoked by shadow as well as its aptitude to qualify shapes and spaces.

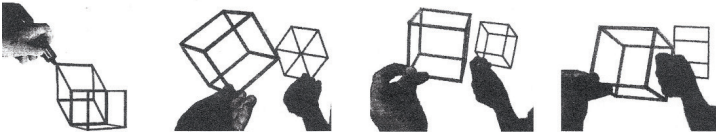


Fig. 1. Girón, J., 2005.

La sombra es un término que hace referencia a un fenómeno óptico y nombra, por un lado, la imagen que proyecta un cuerpo sobre cualquier superficie al ser interceptado por la luz (sombra arrojada) y por otro, la parte no iluminada de un objeto (sombra propia). Es sinónimo de oscuridad, entendido desde el puro sentir y desde el puro pensar, y aparece como tema o recurso referencial en múltiples disciplinas, tanto visuales (artes plásticas, fotografía, cine o arquitectura), como no visuales (antropología, lenguaje, literatura, poesía o filosofía).

La sombra es capaz de acentuar los aspectos oscuros de ciertos fenómenos que se vinculan al mundo de los muertos, del sueño, del alma, de la ilusión y del engaño, y también de activar los aspectos luminosos del imaginario de lo fantástico, posible y no posible. Como dice Casati “[...] son planas, incorpóreas y sin cualidades propias”. (1) Infielmente exactas, representan al objeto sin copiarlo y aunque su silueta encierra una interioridad indefinida, el ojo puede reconocer objetos donde sólo hay sombras. Son alterables con el movimiento y con el tiempo, aunque el objeto no cambie de forma.

Al tratarse de una proyección, permite estudiar los sistemas de representación de objetos sobre el plano. Basta sustituir, sobre el papel, construcción perspectiva por sombra, y ojo por fuente de luz. (Fig. 1) Si los rayos de luz son paralelos, obtendremos, sin más que girar la figura interceptada por la luz, todas las posibilidades de perspectivas axonométricas. Si la luz proviene de un foco, estaremos investigando la geometría proyectiva. Además, a la hora de representar la sombra, es decir, la proyección de la proyección de los objetos, también se cumplen las leyes de la perspectiva visual.

La perfección de su construcción está siempre garantizada y es por ello que han sido utilizadas como instrumento de investigación desde los pri-

Shadow is a term that refers to an optical phenomenon and alludes, on the one hand, to the image projected by a figure on any surface when it is intercepted by light (its thrown shadow) and on the other hand, the unenlightened part of an object (its own shadow). It is a synonym of darkness, understood as pure feeling and pure thinking, and it comes up as a subject or a referential resource in several visual disciplines (Fine Arts, Photography, Cinema, Architecture) and non-visual disciplines (Anthropology, Language, Literature, Poetry, Philosophy).

Shadow can emphasize the dark aspects of some phenomena associated to the worlds of death, dreams, the soul, illusion and deception but can also activate illuminating aspects of possible and impossible fantasies of imagery. As Casati says “[...] they are flat, incorporeal and without qualities of their own”. (1) Unfaithfully exact, they represent the object without copying it and, although its silhouette contains an undefined interiority, the eye can recognize objects where there are only shadows. They are changeable with movement and time, although the object doesn't change its shape.

Being a projection, an object representation system can be studied on a surface. You only need to substitute on paper, perspective construction for shadow, and an eye for the source of light. (Fig. 1) If the beams of light are parallel, we



Fig. 2. Ribé, A., 1972.



Fig. 3. Polke, S.: Schatten Kabinett, 2000.



Fig. 4. Kline, E.: Chieff, 1959.

meros estudios de astronomía natural, para fijar la medida del tiempo, los ciclos vitales, la posición y el movimiento de los planetas, las distancias terrestres y las alturas de construcciones colosales, así como el conocimiento del espacio, de los objetos en cuanto a sus aspectos formales de volumen, textura, opacidad o transparencia, y la relación entre ambos. (Fig. 2) Sin embargo, cuando la sombra adquiere identidad por sí misma, separada del objeto, se abre todo un campo de interpretación y creación, vinculando la percepción al pensamiento y al mundo de lo secreto, del mito, de lo irreal, de la memoria, y del sueño. (Fig. 3, Fig. 4)

La idea de que puede convertirse en entidad de referencia que induce a otros modos de pensamiento, latentes o explícitos en la obra de muchos artistas, es el motivo de este estudio. Se plantea, para ello, una secuencia en siete itinerarios, que discurren por las obras de ciertos artistas, de este siglo y del pasado, cuyo trabajo conceptual aunque no necesariamente abstracto, utiliza la aparición rápida, ligera y sin construcción de la sombra, que surge como imagen o representación, activando otros conceptos sobre los que se quiere hablar.

El uso de diferentes técnicas y disciplinas, a veces dentro de un mismo autor, da una visión variada al conjunto en formas y contenidos, que se



Fig. 5. Ideogramas chinos seleccionados por Michaux para su obra *Captar*, 1979.

obtain, just by turning the figure intercepted by light, all the possibilities of axonometric perspectives. If the light comes from a spotlight, we will be investigating the projective perspective. In addition, at the time of representing the shadow, that is, the projection of the object's projection, laws of visual perspective are also fulfilled.

The perfection of its construction is always guaranteed and that is why it has been used as an investigation instrument since the first research on natural astronomy to determine the measurement of time, life cycle, planet position and movement, terrestrial distances and huge construction heights, as well as the knowledge of space, of the objects in regard to their formal aspects of volume, texture, opacity and transparency and the relationship between them. (Fig. 2) However, when shadow gains identity of its own, separate from the object, a field of interpretation and creation is opened, linking perception to thought, to secret, myth, the unreal, memory and the dream world. (Fig. 3, Fig. 4)

The idea of having the possibility of becoming a reference entity that induces other ways of thinking, latent or explicit, in the work of several artists is the reason for this research. For this, an itinerary of seven sequences is proposed,



Fig. 7. Shitao: *Bambú*, 1656-1707.



Fig. 6. Michaux, H.: 001.



Fig. 8. Ta, Chu: *La flor solitaria*, 1659.

which passes through some artists' work of present and past centuries, whose work, conceptual though not necessarily abstract, uses a manner of a fast and light appearance of shadow, without construction, settling on the supports as an image or representation and activating other concepts that end up being the speech constituents.

The use of different techniques and disciplines, sometimes by the same author, presents a varied vision of the group, in shapes and content, that are attached to the itineraries in the following way: In the itineraries 1, 2 and 3, the use of shadow is studied as a simulated image that becomes language by its quick and synthetic execution. In the itinerary 4, the given works start from its most objective, rational and constructive way, which activates other related concepts such as its complement, light, space, time and movement.

In the itinerary 5, we talk about shadow as mimesis, turned into image, as well as the change resulting from a physical destruction of the surface which supports the representation. In the itinerary 6, it is considered a historic evocation of its use, which involves three disciplines in coexistence. And finally, in the itinerary 7, the appearance of the reflection comes up as an entity comparable to shadow, outlining a new area of investigation.



Fig. 9. Barceló, M.: *Mujer transportando agua*, 1988.

Fig. 10. Barceló, M.: *Grand Bassam*, 1992.

Fig. 11. Barceló, M.: *Sin título VIII*, enero 1994.

Fig. 12. Barceló, M.: *Pintor y modelo francesa*, 1992.

acoplan en los itinerarios de la siguiente manera: En los itinerarios 1, 2 y 3 se estudia el uso de la sombra como imagen simulacro que deviene en lenguaje desde su factura rápida y sintética. En el itinerario 4, las obras presentadas parten de su carácter más objetivo, racional y constructivo, que activa otros conceptos vinculados, como el de su complementario, la luz, el espacio, el tiempo y el movimiento. En el itinerario 5 se habla de la sombra como mimesis convertida en imagen, así como del cambio de concepto que supone un abatimiento físico del plano de soporte de la representación. En el itinerario 6 se plantea una evocación histórica de su uso, que implica a tres disciplinas en su coexistencia. Y finalmente, en el itinerario 7, la aparición del reflejo surge como entidad equiparable con la sombra, planteando un nuevo ámbito de posible investigación.

Itinerario 1. Siluetas y caligrafías, figuras convertidas en sombras surgen como ecos de otros signos, de otras escrituras, ampliando nuestro territorio de acción y llegando, en algunas ocasiones, a validar simultáneamente la



Fig. 13. Rovner, M.: *Clean*, 1990.

Fig. 14. Rovner, M.: *Frequency*, 2009.

Fig. 15. Rovner, M.: *Data zone*, 2003.

Itinerary 1. Silhouettes and calligraphies, shapes turned into shadows, come up as echoes of other signs, from other scripts, amplifying our territory action and sometimes validating simultaneously the nothingness and the return to emptiness, to light. Calligraphy, says Fernández Molina, brings rise to an appearance of shadow, which is the idea of a thing. It is made with the same materials but mentions the idea, the profile of which was determined by the old renaissance artist or the new gestural or conceptual draftsman. The precision of a drawing, he emphasizes, does not reside in its geometry but in its desire. Its attachment will depend on that part of the road that the creator tries to show. (2)

Henri Michaux studies in his work *Ideogramas en China. Captar mediante trazos* (Fig. 5, Fig. 6) the transformation process of Chinese ideograms, since their symbolic-figurative origins to the abstraction of official style which avoids the imitation of nature, his objective being to distinguish it by traces and impulses. The sign, says Michaux, represents, without forcing, an opportunity to turn the thing back into the being, that doesn't have to do anything but slip into it, a really significant expression. (3) These language signs imply in their formalization vital concepts which refer to dynamism, balance, cohesion, symmetry or asymmetry, harmony, spontaneity, etc. with the purpose of linking the signifier and the significance.

nada y el retorno al vacío, a la luz. La caligrafía, dice Fernández Molina, surge como apariencia de una sombra, que es la idea de una cosa. Se hace con los materiales de aquella, pero nombra la idea, cuyo perfil definiera el antiguo renacentista o el nuevo dibujante gestual o conceptual. La precisión de un dibujo, matiza, no está en su geometría, sino en su deseo. Su fijación dependerá de aquella parte del camino que el creador trate de mostrar. (2)

Henri Michaux estudia en su obra *Ideogramas en China. Captar mediante trazos* (Fig. 5, Fig. 6) el proceso de transformación de los ideogramas chinos, desde sus inicios simbólico-figurativos, hasta la abstracción del llamado estilo oficial que elude imitar a la naturaleza, siendo su objetivo significarla mediante trazos e impulsos. El signo, dice Michaux, representa, sin forzar, una ocasión de volver a la cosa al ser, que no tiene más que deslizarse dentro, expresión realmente significativa. (3) Estos signos del lenguaje llevan implícitos en su formalización los conceptos vitales de aquello a lo que hacen referencia: dinamismo, equilibrio, cohesión, simetría o asimetría, armonía, espontaneidad, etc. con el fin de vincular significativo y significado.

La caligrafía supuso en China un importante campo de entrenamiento para la pintura, conviviendo ambas en el mismo soporte. La captación de los rasgos esenciales de las cosas, con lo que esto implica de observación y conocimiento de la realidad, el adiestramiento en el uso del trazo único y variado,

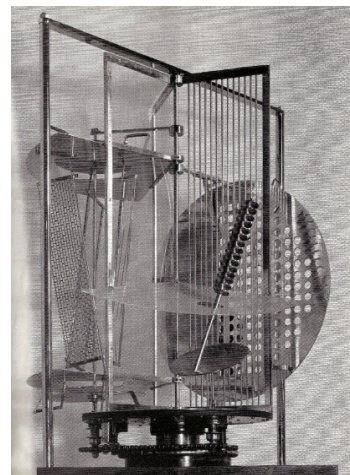


Fig. 16. Moholy-Nagy: *Modulador espacio-luz*, 1921-1930.

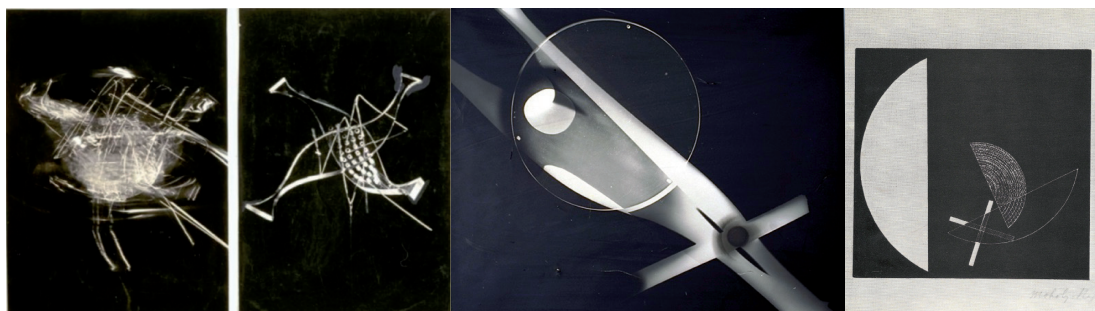


Fig. 17. Moholy-Nagy: *Escultura móvil en reposo y movimiento*, 1934.

Fig. 18. Moholy-Nagy: *Fotograma*, 1924.

Fig. 19. Moholy-Nagy: *Segmentos de Círculo con Cruz*, 1922.

Calligraphy in China meant an important training field for painting, both co-existing in the same medium. The uptake of the essential features of things, with the implicated observation and knowledge of reality, the training in the unique and varied use of trace, without retouching, and the observation of emptiness as a vital element, are the basis of their compositions. “From the Chinese point of view, emptiness is an eminently dynamic and acting element [...] it is the place ‘par excellence’ where transformations take place, where fullness can reach real plenitude. The brushstroke must be encouraged by breaths and rhythms, and has to be preceded, prolonged and crossed by emptiness. Chinese painting is a life philosophy in action”. (4)

Itinerary 2. The material absence of shadow, its fluid and terrestrial nature, the ability to assume in a synthetic way reality and movement, the graduation of tones proposed and its sudden and complete appearance, allow us to establish a clear parallelism in the way of painting, with quick execution and without apparent construction, yet implicit, like the Chinese masters. (Fig. 7, Fig. 8)

With just one stroke, without drawing, no retouches or vacillation, from Miquel Barceló's hand come these images, as a mimesis of shadows, impregnated with fleetingness and lightness. (Fig. 9-Fig. 12) “The subject of the shadows is a bit

sin retoques, y la contemplación del vacío como elemento vital, son base de sus composiciones. “En la óptica china, el vacío es un elemento eminentemente dinámico y actuante [...] constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno, puede alcanzar la verdadera plenitud. La pincelada debe ser animada por los alientos y el ritmo, y debe ser precedida, prolongada y atravesada por el vacío. La pintura china es una filosofía de la vida en acción”. (4)

Itinerario 2. La ausencia de materia de la sombra, su naturaleza fluida y telúrica, la capacidad de asumir de forma sintética realidad y movimiento, la graduación de tonos que propone y su aparición súbita y completa, permiten establecer claros paralelismos con modos de hacer en pintura, de factura rápida y sin construcción aparente pero implícita, como la de los maestros chinos. (Fig. 7, Fig. 8) De un solo trazo, sin dibujo, sin rectificaciones ni vacilación, surgen de la mano de Miquel Barceló estas imágenes como mimesis de sombras, impregnadas como ellas de fugacidad y ligereza. (Fig. 9–Fig. 12) “El tema de las sombras es un poco eso. Lo que no es tiene más intensidad que lo que es. La luz en el desierto es tan intensa que las cosas desaparecen”. (5)



Fig. 20. Moholy-Nagy: *Construcción*, 1934.

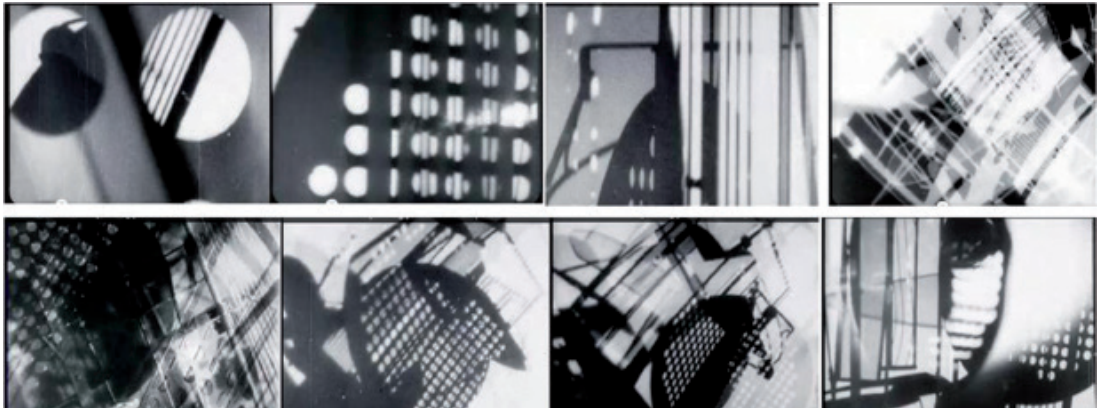


Fig. 21. Moholy-Nagy. De la película *Efectos Luminosos blanco, negro y gris*, 1930.

like that. That which is not, has more intensity than that which is. Light in the desert is so intense that things disappear”. (5)

Itinerary 3. Michal Rovner, artist born in Tel Aviv in 1957, shows a witty use of shadow. The fact that one’s own figure turns into one’s own shadow and can be a sign constituting the signifier structure of a language, supports the formal and conceptual strategy of its installations.

She writes an endless amount of texts which seem to have been elaborated in an undecipherable writing, but the words of which are, in fact, formed by minuscule characters continuously moving, slowly, and not evident at first sight. (Fig. 13)

The writing book or numerical notation format is based on different kinds of supports (Fig. 14) working with simple and witty projection systems on notebooks, archeological stones, liquids, architectures or walls cornered as a double page. These shadow projections are kinetic talking notes, in process, that deny permanence and legibility, but refer us to humanity and its history.

Shadow, the surface and scale selection as well as the use of audiovisual media, are resources extremely effective for the achievement of a synthetic, peaceful and evocative piece.

Itinerario 3. Michal Rovner, artista nacida en Tel Aviv en 1957, plantea un ingenioso uso de la sombra. El hecho de que la propia figura se convierta en su sombra y pueda ser signo que constituya la estructura significativa de un lenguaje, fundamenta la estrategia formal y conceptual de sus instalaciones. Construye infinitos textos que parecen elaborados con indescifrable escritura, pero cuyas palabras están formadas con minúsculos personajes en continuo movimiento, lento y no apreciable en el primer golpe de vista. (Fig.13)

El formato de escritura de libro o de notación numérica se asienta sobre diferentes tipos de soportes, (Fig. 14) trabajando con sencillos e ingeniosos sistemas de proyección sobre cuadernos, piedras arqueológicas, líquidos, arquitecturas o paredes en esquina a modo de doble página. Estas proyecciones de sombras son anotaciones cinéticas parlantes, en proceso, que niegan la permanencia y la legibilidad, pero que remiten a la humanidad y a su historia. La sombra, la elección de los soportes y la escala, así como el uso de medios audiovisuales, son recursos sumamente eficaces para la consecución de una obra sintética, serena y evocadora. (Fig. 15)

Itinerario 4. Laszlo Moholy-Nagy presenta su *Modulador-luz-espacio* (Fig. 16) en la exposición de París de 1930. Se trata de una estructura móvil, accionada con motor eléctrico, compuesta por planos de geometría sencilla de metal pulido (níquel y cromo). Algunos de estos planos son opacos y reflectantes, otros perforados, enrejados, de alambre tejido, o de metacrilato transparente. Al accionar el motor, los movimientos coordinados del objeto, y las articulaciones espaciales en secuencias de luz y sombra proyectada sobre la pieza y los paramentos, la convierten en un gran caleidoscopio espacial. Esta construcción, diseñada en un principio para la aplicación de sus estudios de luz a diseños industriales, le descubre un mundo mágico, mucho más complejo de lo esperado, que utilizará en otros campos de investigación.

La multiplicación de la luz por efecto de las superficies reflectantes y la descomposición de las sombras proyectadas, al quedar interceptadas por planos intermedios en secuencias de movimiento son experimentaciones que

Itinerary 4. Laszlo Moholy-Nagy presents his *Modulador-luz-espacio* (Fig. 16) in the Paris exhibition of 1930. It is a mobile structure, triggered by an electric engine, formed by simple geometric planes of polished metal (nickel and lead). Some of these plans are opaque and reflective, while others are perforated, latticed, woven wire or transparent methacrylate. When the engine is started, the coordinated movements of the object and the spatial articulations in light-shadow sequences projected on the piece and faces, change it into a big spatial kaleidoscope.

This construction, at first designed for the application of its light studies on industrial designs, discovers a magical world, more complex than expected, that will be used in other fields of investigation. Light multiplication, due to the effect of reflective areas and the decomposition of projected shadows as they are intercepted by intermediate planes in movement sequences, are experiments that Moholy-Nagy applies also to mobile sculpture, (Fig. 17) to stills (Fig. 18) and to drawings and flat constructions. (Fig.19, Fig.20)

Of special interest to our research are the stills on which he manages to attach, on plate or photosensitive paper, light compositions and shadow without the intercession of the machine, removing any recognizable trace of the object. At

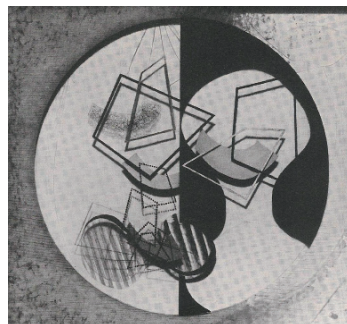


Fig. 22. Moholy-Nagy: *Modulador espacial*, 1939-45.



Fig. 23. Moholy-Nagy: *Between Heaven and Earth*, 1926.

Moholy-Nagy aplica también a la escultura móvil, (Fig. 17) a los fotogramas (Fig. 18) y a los dibujos y construcciones planas. (Fig. 19, Fig. 20)

Especial interés tienen, para nuestro estudio, los fotogramas con los que consigue fijar, sobre placa o papel fotosensible, composiciones de luz y sombra sin que intervenga la máquina, eliminando cualquier vestigio reconocible del objeto. A la vez, Moholy-Nagy crea todo un universo con los elementos negativos, las sombras, que se acomodan en el soporte utilizando a la vez, improvisación y construcción consciente.

Cuando en 1930 graba la película *Efectos luminosos blanco, negro y gris*, (Fig. 21) fija en soporte plano múltiples composiciones espaciales que la escultura aporta, sin necesidad de describir el objeto. Trabaja con la escala, la composición del encuadre, el espacio activado por la sombra y la fragmentación, obteniendo la pérdida de materia y opacidad como resultado del movimiento, de los reflejos y de la sombra que escapa por las perforaciones.

En 1939 pinta varias composiciones sobre planos translúcidos y transparentes, que se superponen dejando un pequeño espacio entre ellos. Al aplicar luz sobre la pieza, el dibujo de las sombras arrojadas en los sucesivos planos completa la composición; una composición que siendo variable según la situación e intensidad de la fuente luminosa, se convierte en un contrarrelieve no matérico que valora el espacio con la sombra. (Fig. 22)

En sus fotomontajes compone con figuras flotando entre el suelo y el cielo. Las delgadas líneas perfiladas construyen una geometría espacial que da



Fig. 24. Moholy-Nagy: *Celos*, 1927.

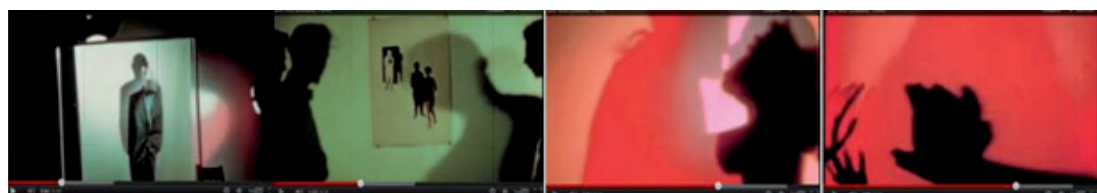


Fig. 25. *Do not Disturb*, alumnos del Chicago Institute of Design, 1940.

the same time, Moholy-Nagy creates a whole universe with negative elements, shadows, that rest on the surface, using simultaneously, improvisation and conscious construction.

When in 1930 he films the movie *Efectos luminosos blanco, negro y gris*, (Fig.21) he fixes on a flat surface several spatial compositions that the sculpture provides, without describing the object. He works with the scale, the framing composition, space activated by shadow and fragmentation, obtaining the loss of the material and opacity as a result of movement, reflections and shadow, which escape through the holes.

In 1939 he paints some compositions on translucent and transparent planes that are superimposed leaving a little space between them. When light is applied to the piece, the drawing of the casting of the shadows on the following planes, complete the composition; a composition that, being changeable depending on the situation and intensity of the light focus, turns into a non materic deboss which values space with the shadow. (Fig. 22)

In his photomontages, he designs floating figures between ground and sky. The skinny profiled lines build a spatial geometry which give meaning to the story and to the constructive composition. (Fig. 23) In 1940, already in America, with

sentido al relato y a la composición constructiva. (Fig. 23) En 1940, ya en América, con la apertura y cierre de la nueva Bauhaus a cuestas, sus alumnos del Chicago Institute of Design escriben, filman y editan el cortometraje *Do Not Disturb*, un remade cinematográfico evocador del cine expresionista y del Arte Pop. Como en *Celos*, (Fig. 24) collage de 1927, la realidad y la ficción conviven en unas figuras que esperan sin arrojar sombra. Enmarcadas en sus distancias, son ellas mismas su sombra observando a la mujer real del primer plano. Vidrios opales y transparentes, juegos de sombras, espejos, color y figuración son algunos de los medios gráficos utilizados para formalizar el relato de la película. (Fig. 25)

Itinerario 5. Jaime Lorente pinta literalmente las sombras. Como cuenta Ángel González “entretiene las sobremesas pintando manteles”. (6) Sobre los manteles todavía ocupados, se dedica a perfilar minuciosamente las sombras de los objetos que sobre él se encuentran, quedando por siempre en la tela. La descripción del objeto y la acotación del espacio quedan perfectamente definidas a través de las sombras, cambiantes y superpuestas, con un cierto aire de mapa o planimetría urbana. El interés de sus manteles radica en poner en valor el dibujo. La pintura formaliza la obra conclusiva y asume la desaparición del rastro de la acción, al presentar la síntesis de unos valores y conceptos enfatizados en detrimento de otros.

El dibujo, como herramienta analítica y especulativa, muestra sin embargo, el itinerario intelectual que delata la obra haciéndose y permite la superposición de distintos estratos perceptivos y conceptuales. Es por ello que se



Fig. 26. Lorente, J.: *Comida dorada*, 2003.

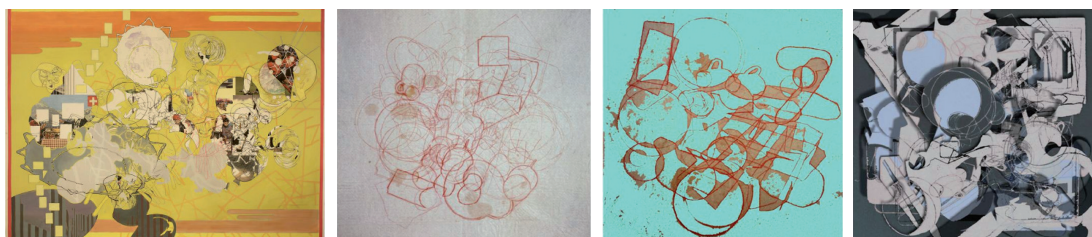


Fig. 27. Lorente, J.: *Cartografía para una comida*, 2003.

Fig. 28. Lorente, J.: *Comida*, 2002-03.

Fig. 29. Lorente, J.: *Comida dorada*, 2002.

Fig. 30. Lorente, J.: *Adimoc*, 2004.

the opening and closing of the new Bauhaus on his back, his Chicago Institute of Design pupils write, film and produce the short film *Do Not Disturb*, an evocation of the expressionist cinema and pop art cinematographic remake.

As in *Celos*, (Fig. 24) a 1927 collage, reality and fiction coexist in some figures which wait without casting a shadow. Framed in their distances, they are their own shadow looking to the real woman in the forefront. Opaque and transparent pieces of glass, game of shadows, mirrors, color and figuration are some of the graphic media used to formalize the development of the movie. (Fig. 25)

Itinerary 5. Jaime Lorente literally paints the shadows. As Ángel González says “entertains after dinner conversations painting tablecloths”. (6) On the still full tablecloths, he meticulously outlines the shadows of the objects on them, which then stay forever on the fabric. The description of the objects and the limitation of the space are perfectly defined through the changing and superimposed shadows, like a map or an urban planimetry. The interest in his tablecloths arises from giving value to the drawings. The painting formalizes the conclusive work and assumes the disappearance of the trace of the action presenting the synthesis of some principles and concepts to the detriment of others.

The drawing, as an analytic and speculative tool, shows, however, the intellec-



Fig. 31. Umbro, 1928.

Fig. 32. T. Brown: *Walking on the Wall*, 1971.

Fig. 33. Lorente, J.: *Naturaleza muerta*, 1998.

Fig. 34. Lorente, J.: *Naturaleza muerta*, 1999.

da la alternancia en la dirección de la atención, entre los materiales de la representación de lo real y la fenomenología de lo representado en su percepción. Intereses cruzados que pueden aparecer en el mismo dibujo, como vemos en *Comida dorada*; (Fig. 26) materia y compacidad de la mesa y su sombra (pintura dorada), frente a la ligereza y fragmentación de los objetos que soporta (dibujo).

Otro concepto implícito es el juego de planos, los abatimientos del vertical y horizontal, como Ángel González apunta “por medio de un desplazamiento del mantel, que pasa de estar colocado sobre la mesa a colgar de la pared”. (7) También, en sus últimas cartografías de comidas, (Fig. 27) coexisten ambos planos: el horizontal, encargado de la estructura del dibujo y el vertical, de los aspectos perceptivos. En las series *Comida y naturaleza muerta*, los planteamientos están totalmente separados. Los manteles horizontales, estructurados desde la línea, presentan dibujos de objetos y sombras. (Fig. 28, Fig. 29, Fig. 30) Los objetos, en realidad son su huella en planta, en la mayoría de los casos círculos de diferentes tamaños, mientras que las sombras llevan en su trazado la clave formal y volumétrica, como ocurría en aquellas fotografías urbanas de Umbro, con sus largas figuras próximas a perderse en la noche. (Fig. 31)

Me permito apuntar, al hilo del discurso, el cambio del plano de acción que propone la coreógrafa Trisha Brown, directamente del horizontal-suelo al vertical-paramento, pasando a ser lo real su propia representación. (Fig. 32)

tual itinerary which betrays the work being made and allows the superposition of different perceptive and conceptual strata. It is for this reason that there is alteration in the direction of attention given to the materials used to represent reality and phenomenology of what's represented in its perception. Crossed interests can appear in the same drawing, as we can see in *Comida Dorada*. (Fig. 26) Table material, compactness and shadow (gold painting), face the lightness and the fragmentation of the objects that it supports (drawing).

Another implicit concept is the plane game, reduction of the vertical and horizontal, as Ángel González points out “through a displacement of the tablecloth, which goes from hanging on the table to hanging on the wall”. (7) Also, in one of his last food cartographies, some planes coexist, (Fig. 27) the horizontal one, responsible for the drawing structure, and the vertical one, manager of the perceptive aspects. In the series, *Comida y naturaleza muerta*, the proposals are totally separated. The horizontal tablecloths, structured from the line, show objects and shadow drawings. (Fig. 28, Fig. 29, Fig. 30)

The objects are, in fact, a footprint on the floor, in most cases different sized circles while the shadows carry on their trace as the formal and volumetric key as happened in those Umbro urban photographs, with their long figures about to get lost in the night. (Fig. 31)

Los manteles verticales de Jaime Lorente, (Fig.33, Fig.34) resueltos desde la mancha son sombras, rastros atrapados en las telas que nos trasladan al mundo oriental del teatro, el bambú y el bosque de pinos, de las nieblas y las penumbras, de la fragilidad y los vacíos. Aquí, la sombra ya liberada se convierte en objeto.

Itinerario 6. José Luis Guerín plantea, en su instalación audiovisual *La Dama de Corinto*, poner en relación pintura, cine y literatura. (Fig. 35) La entidad gráfica recurrente y desencadenante del discurso es la sombra y la referencia de partida es el escrito de Plinio el Viejo *La Dama de Corinto*, mito fundacional de la pintura. Plinio cuenta cómo la hija de un alfarero de Corinto, temiendo por la próxima ausencia de su amado, decide fijar su sombra dibujándola con carboncillo en la pared de una cueva a la luz de una candela, con el mismo deseo de posesión con el que actuara el hombre primitivo en sus pinturas rupestres.

Las narraciones de Plinio sobre obras de arte nunca conocidas han actuado a lo largo de los siglos como impulso creativo, literario y pictórico. Ahora, en nuestro siglo XXI, se renueva como impulso también cinematográfico de la mano de Guerín. El director nos presenta una sombra, que siendo capaz de abandonar su silueta, adquiere vida propia pero siempre supeditada a su condición de pertenencia al plano.

En la primera sala abovedada, la grabación de un viaje en barca introduce la exposición en la que se suceden imágenes de la naturaleza, de cuadernos con texto y páginas en blanco, de sombras atrapadas en el papel o en la pared de la cueva, mientras como fondo, el espacio se llena del sonido de una voz que acompaña las ideas que arman el discurso construido por Guerín con imágenes, tiempo y movimiento.

En las salas, múltiples, proyecciones de sombras conviven sobre pantallas, paredes, esquinas, papeles y lienzos; todos ellos planos en blanco, siempre a su acecho. Sombra, lienzo, cuaderno, texto, mano, fotograma y tiempo construyen este esbozo cinematográfico que vincula tres disciplinas: pintura, narración y cinematografía.

I take the liberty to point out, linked to the discourse, the change of the action plane proposed by the choreographer Trisha Brown, directly from the horizontal-ground to the vertical-face, reality becoming her own representation. (Fig. 32) The Jaime Lorente vertical tablecloths, (Fig. 33-34) resolved from the stain, are shadows, traces captured in the fabric that take us to the oriental theatre world, the world of bamboo and pine forest, of fog and darkness, of fragility and emptiness. Here, the shadow, already free, becomes an object.

Itinerary 6. José Luis Guerín suggests, in his audiovisual work *La Dama de Corinto*, the connection between painting, cinema and literature. (Fig. 35) The recurring graphic entity which triggers the dialogue is the shadow and the starting reference is the text by Plinio el Viejo, *La Dama de Corinto*; foundational myth of the painting. Plinio tells how a Corinthian potter's daughter, afraid of the imminent absence of her husband, decides to fix his shadow, drawing it on a cave wall with charcoal, enlightened by a candle, with the same desire of possession of primitive man in his cave painting.

Plinio's narrations about unknown artworks have acted during the centuries as creative, literary and pictorial impulse. Nowadays, in our 21st century, it is renewed also as a cinematographic impulse, by the hand of Guerín. The director



Fig. 35. Guerin, J. L.: *La dama de Corinto*, Museo de Arte abstracto Esteban Vicente, Segovia, 2001.

Itinerario 7. El mundo del reflejo también tiene sus paralelismos con la sombra. Imagen y realidad, y sus atributos perceptivos de lo visual y lo táctil, conviven en sombra y reflejo. El principal elemento activador de la sombra es la luz y del reflejo, el espejo. Ambos elementos, al interceptar al objeto, se convierten en tamices de lo real, pueden alterar o negar el valor de las cosas y tienen capacidad para crear poderosos mundos paralelos, contruidos desde la memoria, la evocación y el sueño.

Entre estos conceptos se mueve Italo Calvino en su relato *Las Ciudades y los Ojos*, cuando el emperador Kublai Khan escucha la descripción que Marco Polo le relata de Valdrada: “Los antiguos construyeron Valdrada a orillas de un lago. [...] No existe o sucede algo en una Valdrada que la otra no repita. [...] Todos sus actos son a la vez ese acto y su imagen especular, que posee la especial dignidad de las imágenes. [...] El espejo ya acrecienta

presents a shadow that, being able to leave its silhouette, acquires life of its own yet always subject to its condition of belonging to the plane.

In the first domed room, the recording of a boat trip introduces an exhibition in which there are images of nature, written notebooks and blank sheets, of shadows captured on paper or on cave walls while, as a background, the space is filled with a voice falling in step with the ideas composing Guerin’s discourse with images, time and movement.

In the rooms, several shadow projections coexist on screens, walls, corners, papers and canvas, all of them, blank planes always stalking. Shadow, canvas, notebook, text, hand, still and time, build this cinematographic sketch that links three disciplines: painting, narration and cinematography.

Itinerary 7. The world of reflection also has its parallelisms with shadow. Image and reality, and their perceptive attributes of the visual and the tactile, coexist in shadow and reflection. The main activating element of shadow is light and of reflection, the mirror. Both elements, when intercepting the object, become sieves of reality, they can modify or deny the value of things and they can create several powerful parallel worlds, built from memory, evocation and dream.



Fig. 36. Viola, B.: Fotogramas de *The reflecting Pool*, 1979.

el valor de las cosas, ya lo niega. No todo lo que parece valer fuera del espejo resiste cuando se refleja”. (8)

Así parece entender también el reflejo Bill Viola en su obra *The Reflecting Pool* (Fig. 36) donde el mundo de lo real y el del reflejo no siempre coinciden, llevando ambos una misteriosa vida propia. En esta obra, lo fijo (bosque) está siempre presente, excepto cuando la lámina espejo se altera y desaparece la imagen del reflejo. Los personajes que entran o salen de la escena no siempre tienen su respuesta en el espejo o viven en él sin que exista su gemelo real.

Este mundo del reflejo, autónomo por enmarcado en superficies finitas, aparece sin apenas recursos en las láminas de agua de Rita Magalhaes (Fig. 37) apropiándose de formas externas al fotografiar, no el paisaje sino su imagen. Y encuentra resultados homólogos en la construcción de figuras con pedazos de sombras de Kentridge, (Fig. 38) en los *Teatros de sombras* de Boltanski, (Fig. 39) o en las imágenes distorsionadas sobre plano de Daniel Canogar. (Fig. 40) La sombra, como el reflejo, se ve alterada por la realidad (luz, movimiento, distancia, posición, etc.), pero también se produce la alteración de lo real, desde sombra y reflejo, nombrándose una nueva realidad.

Italo Calvino moves among these concepts in his story *Las Ciudades y los Ojos*, when the emperor Kublai Khan hears of Valdrada from the description of Marco Polo: “The ancients built Valdrada by a lake. [...] Nothing happens or exists in Valdrada that the other doesn’t repeat. [...] All his acts are at the same time that act and his specular image, which has the special dignity of the images. [...] The mirror increases the value of the things and denies it. Not everything that seems to be of worth outside of the mirror resists when it is reflected”. (8)

It seems that Bill Viola understands the reflection in the same way in his work *The Reflecting Pool* (Fig. 36) where the real and reflective world don’t always meet, both having a mysterious life of their own. In this work, what is permanent (the forest), is always present, except when the mirror is altered and the reflected image disappears. The characters who enter or leave the stage don’t always find their answer in the mirror or live in it without the existence of their real twin.

This world of reflection, independent because of being framed on finite surfaces, appears with scarce resources in the Rita Magalhaes (Fig. 37) water prints taking possession of external shapes when photographing, not the landscape, but its image. And it discovers equivalent results in the Kentridge construction

Se puede estudiar además esta alteración de lo real a nivel espacial y arquitectónico. La sombra cualifica formas y espacios desde lo visual y lo táctil. Los enfoques que pueden estructurar algún estudio sobre la sombra son múltiples y se acrecientan al surgir interrelaciones entre ellos. De la combinatoria de planteamientos y personajes que a lo largo de la historia han hecho uso verdaderamente específico de ella sale un muy dilatado repertorio. Para mitigar el incipiente desánimo de lo inabarcable podríamos escuchar su poderosa llamada y ¿empezar nuestra colección de sombras?

NOTAS

1. CASATI, Roberto. *El descubrimiento de la sombra*. Madrid: Debate, 2011. 11 p.
2. GÓMEZ MOLINA, Juan; CABEZAS, Lino; BORDES, Juan. *El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid: Cátedra, Madrid, 2001. p. 84 y 91.
3. MICHAUX, Henry. *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. 23 p.
4. CHENG, François. *Vacío y Plenitud*. Madrid: Siruela, 2004. 39 p.
5. BARCELÓ, Miquel. *Obra sobre papel 1979-1999*. Madrid: MNCARS, 1999. 26 p.
6. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Pintar sin tener ni idea*. Madrid: Lampreave y Millán, 2007. 200 p.
7. *Ibidem*. 202 p.
8. CALVINO, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. Madrid: Minotauro, 1990. 91 p.

NOTES

1. CASATI, Roberto. *El descubrimiento de la sombra*. Madrid: Debate, 2011. 11p.
2. GÓMEZ MOLINA, Juan; CABEZAS, Lino; BORDES, Juan. *El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2001. 84 y 91 p.
3. MICHAUX, Henry. *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. 23 p.
4. CHENG, François. *Vacío y Plenitud*. Madrid: Siruela, 2004. 39 p.
5. BARCELÓ, Miquel. *Obra sobre papel 1979-1999*. Madrid: MNCARS, 1999. 26 p.
6. GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *Pintar sin tener ni idea*. Madrid: Lampreave-Millán, 2007. 200 p.
7. *Ibidem*. 202 p.
8. CALVINO, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. Madrid: Minotauro, 1990. 91 p.

of figures with pieces of shadow, (Fig. 38) in the Boltanski shadow theatre, (Fig. 39) or in the Daniel Canogar distorted images on plane. (Fig. 40) Shadow, as well as reflection, is altered by reality (light, movement, distance, position, etc), but the alteration of reality is also produced by shadow and reflection, proclaiming a new reality.

This alteration of reality can also be studied from the spatial and architectural point of view. Shadow qualifies shapes and spaces from the visual and the tactile. The standpoints that can structure any study of shadow, are several and they arise from the interrelation between them. A broad repertoire arises from the combination of approaches and characters which throughout history have made real use of it. To mitigate the incipient despondency of the unreachable we could listen to its powerful call and, start our own shadow collection?

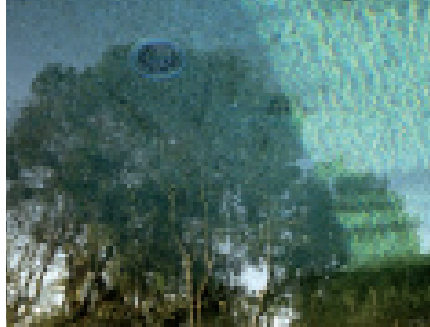


Fig. 37. Magalhaes, R.: *Sin título*, 2007.

Fig. 38. Kentridge, W.: *Screen-shot*, 2011.

Fig. 39. Boltanski, C.: *Teatro de Sombras*, 1986.

Fig. 40. Canogar, D.: *Sensorium II*, 1993.