

“No miramos los lugares como son sin proyección de representación”. Entrevista a Felice Varini

Introducción

Felice Varini (Lucarno, Suiza, 1952 -) es un artista plástico de reconocimiento internacional cuyas creaciones artísticas –instalaciones en espacios arquitectónicos- se caracterizan por la distorsión anamórfica de las formas que las componen a partir de la aplicación estratégica de la perspectiva. Resulta muy evidente el interés del autor por el espacio, como espacio de representación, pues sus obras se adaptan al espacio arquitectónico a intervenir; así como en cuanto a espacio representado, ya que juega con la perspectiva, la bidimensionalidad y la tridimensionalidad de sus representaciones. En esta entrevista semiestructurada¹, el artista nos ofrece información acerca de su proceso conceptual de creación, su posicionamiento en el contexto artístico contemporáneo, fuentes, y los principales propósitos de sus trabajos, muy vinculados al papel de la imagen en la contemporaneidad y el cómo la sociedad actual entiende la imagen en cuanto a representación. Además, se trata sobre la creación como juego, pues en sus instalaciones, la interpretación de la obra depende fundamentalmente de la posición del observador en el espacio y del recorrido que este haga en el mismo. De esta forma el artista pretende evidenciar la gran cantidad de posibilidades interpretativas que una misma realidad puede ofrecer dependiendo del punto de vista desde la cual se observa.

Entrevista

José A. Soriano (J.A.S.). Algo que realmente caracteriza tu obra es la aplicación de la anamorfosis en el espacio-tiempo (Varini y Von Drathen, 2013), de una manera similar a la que se expresa en el *Manifeste Dimensioniste* (Sirato, 2010). ¿De dónde procede tu interés en utilizar la anamorfosis? ¿Dónde y cuándo te familiarizaste con esta técnica?

Felice Varini (F.V.). La anamorfosis, yo no quiero decir nada sobre la anamorfosis. No es mi concepto. Nunca ha sido mi concepto. Trabajo con el punto de vista. Podríamos hablar mejor de perspectiva, si queremos. Pero cuando hay perspectiva hay anamorfosis. El hecho es que sea la perspectiva o sea la anamorfosis, son el resultado de la vida. Es la vida, la representación de la realidad, quien ha utilizado, en un momento dado, la técnica de la anamorfosis siendo esta el resultado de la pers-

¹ La entrevista se realizó el 28 de noviembre de 2019 en la Galería Albarrán Bourdais de Madrid, horas previas a la inauguración de la exposición del artista en la misma. Idioma original en francés y traducida por...

pectiva. Mi temática no es esta, yo hago pintura, yo trabajo la pintura y pinto con la idea del punto de vista. Esto quiere decir, un punto de vista a partir del que construyo un dibujo que no se envuelve en el espacio. Pero este punto de vista no es un punto de vista obligatorio y definitivo. Es una pintura que se proyecta en el espacio, que se empieza a formar y a deformar a todo instante. Cada cosa que vemos, cada realidad que obtenemos a partir del desplazamiento en los lugares construidos, es la pintura, ella misma coge formas inesperadas y siempre en movimiento. Es a partir de la década de los 80 al 2000, más o menos, cuando Internet comenzó a ser muy importante y a divulgar informaciones, cuando la definición de mi trabajo de anamorfosis llegó; pero yo no hablo de anamorfosis. Aunque sepa qué es anamorfosis. Pero no es mi propósito. Cuando hablamos de anamorfosis reducimos mi trabajo a alguna cosa que es propia de todo artista. Mira, si cojo el cuadrado de Malévich, el *Cuadrado Negro* de Malévich, ¿lo conoces?

J.A.S. Sí.

F.V. Ya está. Si lo miras es una incitación anamórfica, pero cuando lo miras bien ya no es cuadrado, es trapezoidal. Podrías decir “el trapecio de Malévich”, lo podrías decir también, o “la anamorfosis de Malévich”, pero tú no dices esto. Quiero decir que todo lo que yo desarrollo es como pintar hoy, como hacer vivir la pintura fuera de la calma, ponerla en el espacio, invertir uno de los lugares, de un lugar construido, de un lugar complejo con luces complejas y jugar con su propio cuerpo cara a cara de todos.

J.A.S. Durante el Barroco, los jesuitas empleaban la anamorfosis para representar la falsedad de la percepción y la trascendencia espiritual (Maignan, 1648) (Niceron, 1638) (Niceron, 1646). El punto de proyección quedaría relacionado a la fe en Dios. ¿Cuál es tu interpretación o tu intención al utilizar las imágenes anamórficas en tu obra? ¿De qué manera se diferencia la función del punto de proyección en tus obras con respecto a las anamorfosis barrocas?

F.V. No, pero de esto, yo no quiero hablar. De esto yo no puedo hablar.

J.A.S. Sigamos con la siguiente cuestión pues: Con el Constructivismo Ruso, de la década de los años 20, inaugurado por Malévich, la pintura comienza a ocupar el espacio, desligándose de los contornos del lienzo. Se expande. Fruto de esta abstracción, descomposición y simplificación de las formas, aparece el Minimalismo como movimiento de la Vanguardia de los 60, tomando a Sol Lewitt como referente. ¿Cómo consideras que han influenciado dichos movimientos en tus creaciones?

F.V. Sí, estaba muy influenciado, pero podemos hablar de Kurt Schwitters con el *Merzbau*. Era una obra en el espacio bastante importante. Evidentemente era un retorno al Renacimiento. En las capillas, o todo lo que tú quieras; los frescos... ¡Todo! En este periodo, la pintura estaba en el espacio y la arquitectura. Después, la evolución de la pintura ha vuelto al lienzo hasta el fin del siglo XIX principios del XX, cuando el espacio ha vuelto a ser importante para algunos artistas. No para Mondrian ni para Pollock. Para Rothko un poco, ya que, en un momento dado, él se replanteaba el volumen. La verdadera aventura ha comenzado a coger cuerpo en los años 60, 70, cuando la pintura ha podido liberarse del cuadro, del lienzo. Es muy importante para mí, yo he crecido con Piero Manzoni, con Lucio Fontana, con artistas como estos o artistas de origen suizo como Max Bill. Yo soy de origen suizo. La idea del espacio estaba ya considerada, pero después de los 60, 70, las cosas han evolucionado de manera enérgica sobre la idea espacial y sobre el terreno; como Daniel Buren, como Claude Rutault, como Michel Verjux. Es una idea que se va desarrollando. Es im-

portante la influencia de la modernidad y todo lo que haya podido seguir. Al mismo tiempo, cuando tenía 20 años, el tema para mí era ¿qué es la pintura?, ¿dónde está la pintura?, ¿qué es el lienzo? Ya no es el lugar de la pintura. La pintura debe liberarse del lienzo y de investir el espacio y la arquitectura. Después, ¿dónde voy?, ¿qué estoy contando? Quiero que la pintura hable siempre de ella misma, que no cuente otras historias, que se quede en su gesto, sobre su historia. Para mí su historia es pintura, yo dejo pintura, hago pintura; en ese momento en el que he decidido trabajar con mi punto de vista que me permite construir. Es mi alfabeto el punto de vista. La escritura está dentro del espacio y todo lo que puede pasar.

J.A.S. Tus obras, al estar tan conectadas con el espacio en el que se exhiben y ocupan, cambian si el espacio se transforma o si los diseños son aplicados a otro espacio diferente a uno inicial (Varini y López Durán, 2004). Tus diseños se adaptan al espacio previamente diseñado por arquitectos o construidos de forma natural. Estos hechos pueden llegar a vincular tu obra con el arte *site-specific*. ¿Consideras que existe una relación directa?

F.V. Por ejemplo, este piano² (Fig. 1), esta exposición es de obras antiguas. Digamos que este piano es de 1985. En esa época lo hice, pero mis piezas las construyo, la concibo en un sitio y después, hay un certificado que las acompaña, el cual permite reactualizar las piezas en un futuro, y en los sitios que corresponde a la escritura que he dado. Este piano es muy simple, hace falta un piano, mínimo de media cola, en un espacio donde construyo este entorno interior y exterior. Estas son las condiciones, doy las reglas para construir el sitio. Este piano ha sido presentado cuatro veces: Una vez en 1985, una vez en 2013, otra vez en Shanghái hace un mes para una feria y ahora. Así que durmió durante largo tiempo, en 2013 se despertó, empezó a dormir hasta ahora. Este año tiene ya dos presentaciones. La pieza, prácticamente, se vuelve, cada vez que la ofrezco, más y más joven, para ser una pieza antigua, yo le encuentro bastante joven. Esta de arriba, el espejo con cinco puntos de vista, la que está en el primer piso³ (Fig. 2), es una pieza de 1994 y ahora es la primera vez que la reactualizo. Pero sigue siendo la misma pieza que hice hace más de veinte años. La que he hecho ahora, el sitio es un poco más pequeño, un poco más complejo, así que la pieza es más circular; los puntos de vista son más circulares. La otra pieza que está arriba, la de la elipse donde el sombrero, las escaleras⁴ (Fig. 3); creo que ella nació hace diez años, pero he hecho una nueva versión que corresponde a la primera. Las piezas de fotografía⁵ (Fig. 4), son piezas muy simples; con fotografía, he captado la imagen en un momento arriba, hemos fotografiado el espacio y lo hemos colgado en el muro. El muro mira.

² Refiriéndose al piano que forma parte de su obra expuesta en la galería: *56, Avenue du Président Wilson*, 1985.

³ Refiriéndose a la obra *Miroir fixe aux cinq cadrages orange*, 1994.

⁴ Refiriéndose a la obra *Disque dans l'elipse*, 2006

⁵ Refiriéndose a la obra *El muro mira*, 2009.



Figura 1. Felice Varini. (1985). *56, avenue du Président Wilson* [Instalación]. Galería Albarrán Bourdais, Madrid, España. (Fotografía del autor).



Figura 2. Felice Varini. (1994). *Miroir fixe aux cinq cadrages orange* [Instalación]. Galería Albarrán Bourdais, Madrid, España. (Fotografía del autor).



Figura 3. Felice Varini. (2006). *Disque dans l'ellipse* [Instalación]. Galería Albarrán Bourdais, Madrid, España. (Fotografía del autor).

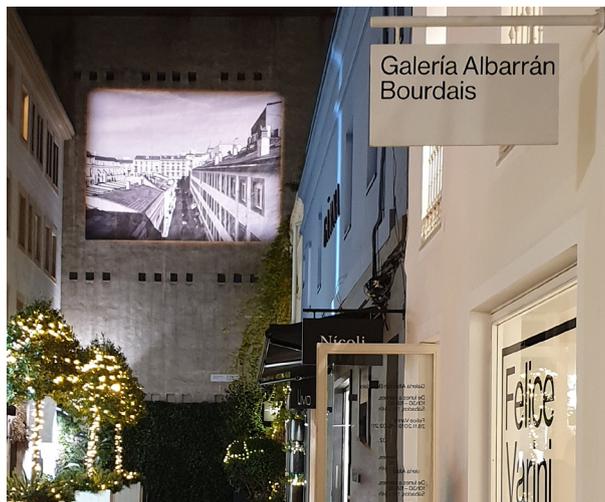


Figura 4. Felice Varini. (2019). *El muro mira* [Instalación]. Galería Albarrán Bourdais, Madrid, España. (Fotografía del autor).

J.A.S. Has abierto el espacio en el muro con la fotografía.

F.V. Pero es una realidad. Puse la foto allí y cambia. La foto no es como un espejo, no cambio la posición, exactamente. Es muy simple pero me gusta.

J.A.S. Dado el alto nivel técnico de tus piezas, entendemos que detrás de cada una de ellas existe un largo proceso de diseño. Dada la importancia de la idea, ¿podríamos enmarcar tu obra en el ámbito del *project-art*? ¿Qué importancia toma en tu proceso creativo los bocetos y diseños previos?

F.V. En un cierto sentido sí, llego a un sitio y tengo un método de trabajo, pero después de llegar a un sitio, descubro el sitio y juego. De una cierta forma un juego

que se desarrolla con el espacio cada vez. Pero aquí, juego arriba⁶. En el piano hay interpretación pero menos juego, ya que son viejas piezas que reinstalo. Pero cada vez que hago una nueva pieza, siempre hay un espíritu de repensar y de reproducir algo.

J.A.S. En mi trabajo de investigación identifico la visualización de la imagen desde el punto de proyección, la imagen bidimensional, como una pantalla virtual que aísla al observador del contexto espacio-temporal, a modo de metáfora de las imágenes procedentes de los *mass media*, propias de nuestra sociedad capitalista, de consumo y simulacro (Baudrillard, 2005) (Debord, 2012). Creo que esta metáfora intensifica el objetivo, que según he deducido desde las lecturas sobre tus obras, intentas abrir el espacio hacia más dimensiones, a habitarlo y vivirlo. No puedo dejar de mencionar al espacio de Lefebvre (1976) (2013), el espacio construido por las relaciones sociales. **¿Podrías comentar algo acerca de esto? ¿Qué significado adquiere el espacio en tu obra?**

F.V. Esa pantalla virtual que aísla al espectador es muy frágil. El punto de vista es de una fragilidad absoluta. Esto es lo que me interesa. Y claro, si tú quieres, puedes cerrar un ojo, pero yo no te lo pido, no hace falta cerrar un ojo, es esto lo que juega, lo que se pone en cuestión.

J.A.S. En el análisis de tu obra, encuentro una triple paradoja: Por una parte, utiliza la perspectiva -desde la proyección de la imagen desde un punto concreto- para romper con la visión de la realidad que este método de representación nos ha ofrecido desde su invención. Por otra parte, tu obra parece ofrecer al observador una ilusión que desaparece al tener lugar el mínimo desplazamiento del observador con respecto al punto de vista específico, evidenciando la realidad tal y como es. Y en cuanto a la percepción espacial que resulta tan importante en la obra, podemos afirmar que la abolición del espacio que se da desde el punto de proyección de la imagen, intensifica la tetradimensionalidad en cada uno de los puntos de vistas alternativos. Se da una constante unión de opuestos. **¿Está de acuerdo con ello?**

F.V. Estoy un poco de acuerdo. De hecho, nosotros hoy interpretamos el espacio; estamos en el espacio, tenemos más bien, la cultura en el espacio por su descripción perspectiva, el resultado de la representación perspectiva y estamos aquí dentro. Es nuestra forma de ver los lugares y sus espacios que no son muy sanas; se han modificado mucho. No miramos los lugares como son sin proyección de representación, deberíamos poder estar en un lugar tal y como es para ver lo que no ha sido modificado sin ninguna interpretación. Entonces tu pregunta, llega a poner en evidencia nuestra manera de mirar, que está llena de paradojas. Nosotros calculamos, estamos siempre calculando, en la reformulación del cálculo. Tenemos una especie de lógica que nos permite pasar una puerta y no pasar a través de los muros. ¿Por qué leemos todo el tiempo las cosas sobre qué es peligroso? ¿Qué no es peligroso? ¿Qué es oscuro? ¿Qué es claro? Estamos todo el tiempo recalculando y reconsiderando los lugares, pero yo juego con sus contradicciones, con nuestra forma de percibir. Expongo una especie de... no de exactitud, ya que nunca estamos en algo exacto. Estamos siempre en algo de movimiento, de descubrimiento permanente. Esto permite hacer aparecer una pintura que juega. Como la vida, es un juego. Es esto lo que quería decir.

J.A.S. ¿Existe algún tipo de relación entre las imágenes de los medios y el punto de vista de tus obras? Creo que hoy entendemos el mundo en dos dimensiones debido a la influencia de las imágenes, imágenes de los medios. Esta es la razón por

⁶ Refiriéndose a las obras expuestas a partir del primer piso de la galería.

la que considero que tus creaciones son esenciales, nos hacen pensar en nosotros mismos y en cómo entendemos la realidad.

F.V. A partir de las medias podemos comprender, pero la fotografía debemos saber leerla. Cuando ves mis fotografías de punto de vista, ves bien las luces y las oscuridades; entiendes que todo está lleno en el espacio. La fotografía es esto. En la fotografía hago siempre el juego del punto de vista. Es mi alfabeto, y la fotografía puede hablar de una forma objetiva de esta realidad. La fotografía sabe hacer esto, y hago también punto de vista. Es por ello que en un momento dado me he dicho: ¿La fotografía? ¿Cómo se utiliza? ¿Qué es lo que hago con la fotografía? Hago una reflexión y me he dicho: la fotografía debe jugar su rol de escritura, ella puede referirse que puede ser una obra, todas las obras que conoces, que jamás has visto o que conoces a través de una fotografía y crees en lo que la fotografía te cuenta. ¿Ves? ¿Lo entiendes? Mismo cuando tu... Todos los trabajos de los artistas como Masaccio, Pollock, Mondrian, Jörg Immendorf, Daniel Buren; algunos de ellos no los he visto nunca en persona, pero sí en fotografía, forman parte de mi cultura. La fotografía es importante en nuestra vida, después de todo, cuando el tiempo pasa sólo queda la fotografía como representación del mundo. Es por eso que en mi trabajo siempre tomo una fotografía desde el punto de proyección y después el fotógrafo puede elegir fotografiar desde cualquier punto de vista. Así puedo después decir e interpretar. Cuando trabajo en el espacio estudio qué va sobre el muro, qué va sobre el suelo... A la derecha, a la izquierda... Y con la fotografía confirmo lo que se ve. Pero al mismo tiempo la fotografía sirve para reflexionar sobre lo que transmite. Es el juego de la representación. Pero que quede claro que yo trabajo en el espacio.

Referencias

- Baudrillard, J. (2005). *Cultura y Simulacro*. (7ª ed.). Kairós.
- Debord, G. (2012). *La sociedad del espectáculo* (2a ed.). Pre-textos.
- Lefebvre, H. (1976). *Espacio y Política: El Derecho a la Ciudad, II*. Ediciones Península.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del Espacio*. Capitán Swing Libros S. L.
- Maignan, E. (1648). *Perspectiva Horaria*. Rossi Filipo de' imprimeur-libraire. <https://tolosana.univ-toulouse.fr/fr/notice/075570440>
- Niceron, J. F. (1638). *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux: de l'optique, par la vision directe, la catoptrique, par la réflexion des miroirs plats, cylindriques y coniques, la dioptrique, par la réfraction des [...]*. Pierre Billaine. <https://doi.org/10.3931/e-rara-13092>
- Niceron, J. F. (1646). *Thaumaturgus Opticus seu Admiranda Optices, per radium directum [...]*. François Langlois.
- Sirato, C. T. (2010). *Manifiesto Dimensioniste: Reproducción establecida a partir de la primera edición del Manifiesto Dimensionista. 1936*. Bar tpool – Magyar Műhely Kiadó. <https://www.amherst.edu/system/files/media/Original%2520Manifiesto%2520.pdf>
- Varini, F., López Durán, F. (2004). *Points de vue*. Lars Müller.
- Varini, F., Von Drathen, D. (2013). *Felice Varini. Place by Place*. Lars Müller.

José A. Soriano-Colchero
Universidad de Málaga

<https://orcid.org/0000-0002-2663-9094>