

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Felice Varini: La Expansión y Apertura Interpretativa del Espacio por la Abolición de la Profundidad Espacial

Jose-Antonio Soriano-Colchero ¹

1) Department of Drawing, Faculty of Fine Arts. University of Granada.

Date of publication: February 3rd, 2022

Edition period: February 2022 - June 2022

To cite this article: Soriano-Colchero, J. (2022). Felice Varini: La Expansión y Apertura Interpretativa del Espacio por la Abolición de la Profundidad Espacial. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 10(1), 15-37. doi: 10.17583/brac.6519

To link this article: <https://doi.org/10.17583/brac.6519>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Felice Varini: The Expansion and Interpretive Opening of Space by the Abolition of Spatial Depth

Jose-Antonio Soriano-Colchero

Department of Drawing, Faculty of Fine Arts. University of Granada.

(Received: 2 September 2020; Accepted: 17 June 2021; Published: 3 February 2022)

Abstract

The aim of this article is the analysis of Felice Varini's artworks from a different approach from the numerous existing critical texts. The uniqueness of this proposal involves a study on the optical illusion that takes place when observing Varini's expanded paintings from a strategic position and with a single eye. It is then that the abolition of four-dimensional space occurs, for a brief moment, to give rise to a two-dimensional reality. Nevertheless, once the viewer is displaced from the projection point, spatial depth comes back again stronger than before. After consulting a large range of sources in addition to an interview given by Varini, we present a technical classification of his different creations, as well as a critical analysis that contextualizes his artworks in the contemporary art scene. We focus on the analysis of optical illusion produced by certain pieces of Varini based on studies of the psychology of perception about the recognition of spatial depth. Finally, we draw concrete conclusions that converge in a triple paradox which provides a new interpretation of Varini's work concerning the space we inhabit.

Keywords: Space, two-dimensional, optical illusion, perception, depth

Felice Varini: La Expansión y Apertura Interpretativa del Espacio por la Abolición de la Profundidad Espacial

Jose-Antonio Soriano-Colchero

Departamento de Dibujo.Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada.

(Recibido: 2 setiembre 2020; Aceptado: 17 junio 2021; Publicado: 3 febrero 2022)

Resumen

En este artículo planteamos un análisis de la obra del artista Felice Varini desde un enfoque diferente a los numerosos textos críticos ya existentes. La originalidad de nuestro planteamiento consiste en el estudio que hacemos de la ilusión óptica que tiene lugar al observar sus piezas pictóricas expandidas en el espacio desde una posición estratégica y con un solo ojo. Es entonces cuando se produce, por un breve instante, la abolición del espacio tetradimensional, para dar lugar a una realidad bidimensional; lo cual enfatiza posteriormente la profundidad espacial, una vez que el observador queda desplazado respecto a dicha posición. A partir de la consulta de numerosas fuentes, además de una entrevista concedida por Varini, introducimos una clasificación técnica de sus diferentes tipologías de creaciones, siguiendo de un análisis crítico que contextualiza su obra en el panorama artístico contemporáneo. Nos detenemos en el análisis de la ilusión óptica que producen ciertas piezas del artista siguiendo diferentes estudios de psicología de la percepción que tratan sobre el reconocimiento de la profundidad espacial. Finalmente, establecemos una serie de conclusiones que confluyen en una triple paradoja que aporta una nueva interpretación de la obra de Varini en relación al espacio que habitamos.

Palabras clave: Espacio, bidimensional, ilusión óptica, percepción, profundidad

Felice Varini (1952 -) es un artista nacido en Lucarno, Suiza, pero residente en París desde los veintiséis años para estudiar en la Académie de Vincennes. El interés de Varini por el espacio fue evidenciado desde su juventud trabajando como escenógrafo e iluminador en el teatro; lo que finalmente, a través de la práctica artística, le ha convertido en un artista de reconocimiento internacional. Su obra es resultado de un seguimiento final de la abstracción moderna y la pintura minimalista conjuntamente a un estudio de la percepción visual en el espacio, como comenta Meinhardt: “[...] percepción estética en la mirada identificadora sobre un objeto [...]” [*aesthetic perception in the identifying gaze upon an object*] (Meinhardt, s. f., párrafo 5º). Para ello emplea la perspectiva matemática en su versión extrema de la anamorfosis; sistema al que ha otorgado una nueva conceptualización, la cual vamos a estudiar en profundidad como una de las claves de este artículo. La interactuación del observador de la obra de Varini con el espacio del que esta toma parte es el elemento fundamental en la producción del artista como queda reflejado en la siguiente cita:

Desde mi llegada a París en 1978, mis pinturas y fotografías siempre han situado al observador en una posición activa. Mis piezas tratan de proporcionar un espacio escénico – para invitar al observador a entrar en la escena y convertirse en parte de ella [*Since my arrival in Paris in 1978, both my paintings and my photographs always place the viewer in an active position. My pieces seek to provide a staged space – in a way they invite the viewer to enter the scene and become a party to it*]. (Marques, 1998, párrafo 4º)

Metodología

Principalmente la investigación desarrollada para este artículo tiene un enfoque cualitativo desde una metodología deductiva, ya que hemos partido de fuentes y bibliografías específicas para así poder avanzar desde la aplicación de otras herramientas de investigación que permitieran la obtención de las conclusiones finales que se proponen. Las otras metodologías aplicadas serían la observación participante –moderada–, una entrevista semiestructurada realizada a Felice Varini, y trabajo de campo que incluye visitas de exposiciones.

Una vez estudiada, desde las referencias bibliográficas, las obras de Felice Varini, establecimos una serie de preguntas cuyas respuestas aportarían mayor valor a nuestro trabajo. Dicha entrevista tuvo lugar físicamente en la galería Albarrán Bourdais de Madrid, horas previas a la inauguración de la exposición del mismo artista. La conversación con Felice Varini permitió alterar el orden de las preguntas que en principio se pensaron aplicar a la entrevista, así como la incorporación de nuevas preguntas que surgirían a raíz del diálogo.

A partir del tratamiento de los datos obtenidos desde la aplicación de las diferentes metodologías; simplificando y limitando para centrarnos en el avance de la investigación, han sido necesarias constantes puestas en común, -contraste de documentación y registro de los principales conceptos para encontrar posibles contingencias a resolver-, con el fin de llegar a una serie de conclusiones que nos permitan dar difusión a la investigación. De ahí la naturaleza crítico – evaluativa de esta propuesta. También debemos referenciar la naturaleza interdisciplinar de las fuentes consultadas, pues además de escritos sobre arte hemos trabajado con teorías de la psicología de la percepción que aportan solidez a nuestras conclusiones.

Clasificación Técnica de sus Obras

Podemos clasificar la obra de Varini en varias categorías dependiendo de las características de las mismas, estando el concepto de perspectiva matemática o lineal presente en cada una de ellas. La categoría menos representativa de su obra es la escultórica, ya que existen pocos ejemplos, como *Ellipse sans titre*, 2018, o *Chemin des Sciez*, 1980. Estas son las dos únicas excepciones escultóricas que hemos encontrado entre sus obras catalogadas. Sin embargo vemos que comparten significativas semejanzas con la inmensa mayoría de sus creaciones que entrarían en la clasificación de anamorfosis ópticas abstractas expandidas en el espacio tetradimensional; fruto de la investigación a partir de las primeras pinturas creadas en un apartamento parisino en el año 1979: La serie titulada *Quai des Célestins*, de la que ya se podía deducir las características y elementos fundamentales de su obra como la expansión de la pintura al espacio, la simplicidad de las formas y los colores –lo que lo relaciona al arte minimalista-, el empleo de la anamorfosis, la generación de ilusiones ópticas impactantes al mismo tiempo que fugaces, y la relación entre conceptos opuestos.

Las otras dos tipologías de su obra han sido notoriamente menos producidas que la anterior. Una de ellas contendría creaciones en las que emplea la anamorfosis catóptrica con espejos planos como *Miroir fixe aux*

cinq cadrages orange, 1994, y en espejos convexos, como *Miroir à 180° avec anneau orange autor du sol*, 2002.

La última clasificación contendría obras que también son ejecutadas a partir de la localización de un punto de vista concreto, pero que en lugar de trabajar con formas abstractas y colores planos, utiliza la imagen fotográfica en blanco y negro. Así Varini superpone paneles de gran formato con impresiones fotográficas sobre vistas concretas de paisajes, vistas urbanas o interiores. El resultado son imágenes fotográficas que continúan el espacio real a modo de trampantojo. En el caso de *Octogono au carré*, 2003, Varini parte de una fotografía tomada previamente a la restauración del espacio en el que se encuentra la obra, superponiendo su aspecto anterior al restaurado.

Enumerada las categorías en las que se puede clasificar la obra de Varini, vamos a estudiar más detenidamente las pinturas en las que se emplea la anamorfosis óptica, -de las que existen más ejemplos-, ya que son las que producen la ilusión óptica que nos interesa- aunque en unas se da con mayor efectividad que en otras-. Por lo tanto, aunque hagamos referencias concretas de las otras categorías, cuando nos refiramos a la obra del artista en general, estaremos aludiendo a ese grupo concreto.

La elección de formas geométricas simples tiene como objetivo generar contrastes con las formas complejas del espacio arquitectónico en el que estas se inscriben; mismo motivo por el que emplea colores planos y principalmente primarios -blanco, negro, rojo, azul, amarillo y naranja son los más repetidos en sus obras-. Cada área de color o fragmento de la pieza queda exactamente posicionado en su correspondiente ubicación, consiguiéndose una estética definida. Esto se consigue gracias al trabajo de colocación del proyector empleado en una posición específica; tarea para la cual se utiliza un péndulo vertical colocado a la altura de los ojos del artista, como apunta la historiadora y crítica de arte Doris Von-Drathen: “[...] el gran proyector [...] en el centro del punto de vista establecido, perfectamente alineado con el péndulo vertical [...]” [*the big projector [...] in the central vantage point, perfectly aligned with the vertical pendulum*] (Varini y Von-Drathen, 2013, p. 15). La gran magnitud de algunos de sus trabajos como *Circles concentriques excentriques*, 2018, requiere de la ejecución de las anamorfosis con proyecciones de luz a partir de cañones de alto rendimiento (imagen 1).



Imagen 1. Varini, F. (2018). *Circles concentriques excentrique*. [Collage]. Château et remparts de la cité de Carcassonne.

A diferencia de las anamorfosis ópticas del periodo barroco como las de Trinitá dei Monti en Roma, creadas por Emmanuel Maignan y Jean François Nicéron, que tenían lugar sobre planos notablemente oblicuos al punto de proyección de la imagen, las proyecciones de Felice Varini abarcan mayoritariamente multitudes de planos en diferentes posiciones con respecto al punto de proyección, algunos más frontales y otros más oblicuos (imagen 1). No obstante podríamos diferenciar intervenciones que se proyectan sobre superficies principalmente oblicuas al punto de proyección, como ocurre en *Vingt-trois diques évidés plus douze moitiés et quatre quarts*, 2017, en la que los cuatro planos principales que se intervienen –dos verticales y dos horizontales– son oblicuos (imágenes 2 y 3); y otros casos en los que la ilusión visual se da principalmente por la superposición de planos frontales a diferentes profundidades. Ejemplo de ello podría ser *Set of Diagonals for Cranes*, 2019 (imagen 4). La distorsión de la imagen en este caso depende más de las diferencias de tamaño de las formas pertenecientes a cada uno de los planos –mayores cuanto a más distancia del punto de proyección–.



Imagen 2. Varini, F. (2017). Vingt-trois diques évidés plus douze moitiés et quatre quarts [Collage]. Centre Beaugrenelle, París.

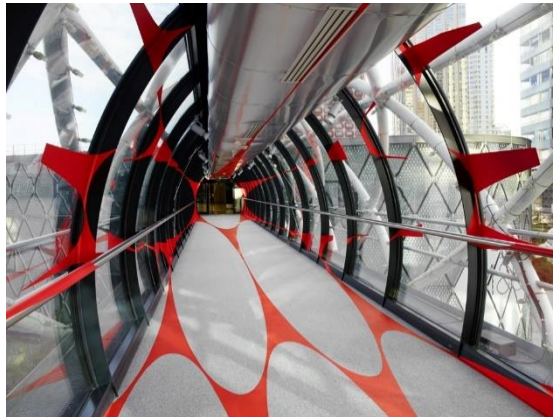


Imagen 3. Varini, F. (2017). Vingt-trois diques évidés plus douze moitiés et quatre quarts [Collage]. Centre Beaugrenelle, París.

Referencias en la Obra de Varini: Antecedentes y Contextualización

Una vez establecidos los primeros datos sobre el artista junto a la clasificación de su obra, además de concretar el grupo específico que vamos

a estudiar; sería conveniente continuar analizando su trabajo a partir de la descomposición de sus características principales. Por otra parte, también vamos a tomar como guía la entrevista que tuvimos la oportunidad de realizarle horas antes de la inauguración de su última exposición en España, que tuvo lugar el día 28 /11/2019 en la Galería Albarrán Bourdais de Madrid. El objetivo de la misma es la concreción sobre los aspectos que consideramos más relevantes de su obra, así como la verificación o cuestionamiento de las teorías que planteamos. De esta forma, las dos primeras preguntas sí estarían definidas previamente a la entrevista, tratando estas sobre la relación entre la anamorfosis y la obra de Varini. La tercera pregunta de la entrevista intenta aclarar las referencias artísticas del artista en cuanto a la expansión de la pintura en el espacio. Continuando con esta relación entre espacio y obra, preguntamos directamente sobre los conceptos “*site-specific*” y “*project-art*” en la cuarta y la quinta pregunta respectivamente. Ya en la sexta pregunta continuamos tratando sobre su obra en relación a las posibilidades interpretativas de la misma dependiendo de la posición del observador; a la que le sigue la séptima, en la que preguntamos al artista sobre la triple paradoja que se da en algunas de sus creaciones. Finalmente decidimos introducir una pregunta relacionando su obra con la bidimensionalidad, con el fin de clarificar las relaciones que del análisis de su trabajo, hemos introducido en esta investigación. Las respuestas a dichas cuestiones serán introducidas desde el análisis de las mismas.

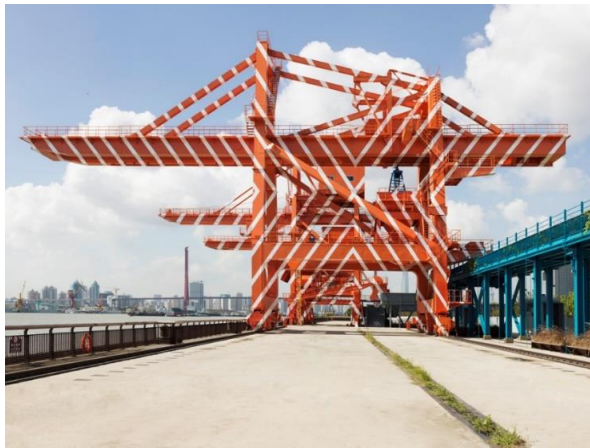


Imagen 4. Varini, F. (2019) *Set of Diagonals for Cranes* [Collage]. Galleries Lafayette Mall, Shanghai. Agradecemos la imagen al artista: Felice Varini.

El Espacio de Representación de la Pintura

Comenzaremos tratando una de las características que mejor determina la obra de Varini. Se trata de la expansión de la pintura más allá del lienzo, cuando el espacio representado cede su protagonismo al espacio de representación. Para analizar el espacio de representación en la obra de Varini vemos conveniente hacer referencia al *Manifiesto Realista*, firmado en 1920 por los artistas Naum Gabo y Antoine Pevsner –relacionados a la escultura abstracta, el constructivismo y el Arte Cinético–, quienes ya habían renunciado a las modalidades artísticas de la pintura y la escultura como realidades distintas, entendiendo que “[...] la profundidad es la única forma pictórica y plásticas del espacio” (Maderuelo, 2003, p. 100). De esta forma, el espacio físico sería el soporte ideal para la expresión artística, como ocurre con la pintura de Varini, en la que el concepto de tetradimensionalidad es imprescindible, en coherencia con la afirmación de Maderuelo: “El espacio y el tiempo son las únicas formas [...] sobre las que se debe construir el arte” (Maderuelo, 2003, p. 100). Un antecedente directo de este concepto de arte expandido es la obra *Prounenraum (Espacio Proun)*, 1923 instalada en la Grosse Berliner Kunstausstellung por El Lissitzky. En este mismo sentido –en cuanto a la relevancia del espacio tetradimensional en el arte– se refiere Felice Varini a Kurt Schwitters –artista del movimiento Dadá con tendencias constructivistas del que destacamos su obra *Merzbau*– como uno de los principales referentes de su obra.

Otra de las características más obvias de la obra de Varini es su estética minimalista, de tal modo que se llega a alcanzar un máximo nivel de abstracción, geometría, orden y simplicidad. Todo ello permite una mayor desvinculación de la obra a un soporte como el lienzo, tomando total independencia, como lo confirma Varini con sus palabras extraídas de la entrevista: “La verdadera aventura ha comenzado a coger cuerpo en los años 60, 70 donde la pintura ha podido liberarse del cuadro, del lienzo” [*La vraie aventure a recommencé à reprendre du corps dans les années soixante, soixante-dix, où la peinture elle a pu affranchir du cadre et du tableau*] (Pregunta 3, párrafo 2º). –el número ordinal se refiere a la posición del párrafo entre las respuesta a la pregunta indicada por el número cardinal–. A ello cabe añadir la ausencia de metáfora o interpretación. El espacio es la realidad que permite la sucesión de la observación de las formas de la pieza de arte: “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” [*Après*

comment j'y vais? Qu'est-ce que je raconte? Je veux que la peinture parle toujours d'elle-même qu'elle ne raconte pas des autres histoires, qu'elle reste sur son geste, sur son récit à elle, le récit moi peinture, je laisse peinture, je fais la peinture] (Varini, pregunta 3, párrafo 3º). Artistas internacionalmente reconocidos como Kenneth Noland, Frank Stella, Donald Judd, Sol Lewitt y Daniel Buren, son una fuente de inspiración para el artista, además de otros más jóvenes como Michael Veriux.

Site-specific Art y Project Art [Arte de lugar-específico y Arte de Proyecto]

Continuamos nuestra investigación sobre la obra de Felice Varini con estos dos conceptos debido a que resultan fundamentales en la misma. Con el concepto de *site-specific art* –acuñado por el artista Robert Irwin (1928 -) (González-Castro, 2011, pp. 91-92)- nos referimos a la categoría que engloba a las obras artísticas diseñadas para ocupar un lugar determinado o con unas características determinadas. El término queda completamente relacionado al arte generado en el siglo XX y posteriormente, ya que fue entonces cuando aparecería. Dichos proyectos implican una previa investigación por parte de su creador en cuanto a factores como la localización, la geografía, la sociedad, la historia, o la funcionalidad de los espacios en los que serán expuestos. Así la pieza de arte es definida en función de las cualidades y los significados procedentes de su contexto social, histórico, político o económico.

Las pinturas de Felice Varini podrían encuadrarse en la categoría de arte *site-specific*, dado que son creadas para espacios con cualidades específicas. No obstante, sus obras son adaptables a otros espacios con cualidades semejantes al original. Y es que una de las propiedades de las piezas de arte de lugar específico puede ser su carácter efímero; ya sea por la transformación del espacio original, o porque las piezas tengan que ser trasladadas, o porque alteren muy significativamente el paisaje natural. Por lo tanto, el término *site-specific art* conlleva una serie de dificultades en cuanto a que la pieza perdure tal y como se concibió en el momento de su creación. En el caso de Felice Varini, sus creaciones no pueden transportarse de un lugar a otro, sino que pueden crearse en sitios específicos, y desaparecer, para después volver a ser creadas en espacios semejantes al original. Ejemplo de esto son las piezas expuestas en la Galería Albarrán Bourdais. En la planta baja se encontraba 56, *Avenue du Président Wilson* (imagen 5), expuesta por primera vez en 1985 en la muestra *Six heures avant l'été, Avenue P. Wilson*, en París (imagen 6). Según comenta Varini en la entrevista: “Ese 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” [*Ce piano a été présenté quatre fois: Une fois a 1985, une fois a 2013, une fois à Shanghai il y a un mois pour une foire, et puis maintenant*] (Varini, pregunta 4, párrafo 2º). Otras obras adaptadas a los nuevos espacios expuestas en la galería madrileña fueron: *Miroir fixe aux cinq cadrages orange*, creada: en el año 1994 pero adaptada al espacio de la galería; y *Disque dans l'ellipse*, 2006, que formó parte de la exposición *Dedans-Dehors show* en el año 2006.



Imagen 5. Varini, F. (1985) *56, Avenue du Président Wilson*. [Pintura acrílica]. Galería Albarrán Bourdais, Madrid. 2019. Fotografía por el autor del artículo.



Imagen 6. Varini, F. (1985). 56, Avenue du Président Wilson. [Pintura acrílica]. París, 1985.

Dada la complicación técnica que suponen sus proyectos de gran escala, resulta fundamental realizar un estudio previo de las características del espacio a intervenir; permitiendo una ejecución carente de demasiados problemas técnicos, lo que acerca su trabajo al *project-art*, categoría que alcanza una máxima exposición en la obra de los ya fallecidos Christo & Jeanne-Claude. Sin embargo en la obra de Varini interviene el factor del juego tal y como él lo afirma: “[...] 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” [*j’ai une méthode de travail, mais après j’arrive à un lieu, je découvre le lieu et je joue d’une certaine manière. Un jeu qui se mets en place avec le lieu, à chaque fois*] (Varini, pregunta 5, párrafo 1º). No obstante la importancia del proyecto y las especificidades del mismo prevalecen sobre dicho juego, ya que los certificados de autenticidad de sus piezas van acompañados de instrucciones acerca de los espacios en los que estas pueden inscribirse, además de

materiales, colores y otros datos necesarios para ejecutar la obra de nuevo: “[...] hay un certificado que las acompaña, el cual permite reactualizar las piezas en el futuro, y en los lugares que corresponden a la escritura que he dado” [*il y a un certificat qui les accompagne, qui donne le protocole pour pouvoir les réactualiser dans le futur, et dans les lieux qui correspondent à l’écriture que j’ai donnés*] (Varini, pregunta 4 párrafo 1º). En sus proyectos, la imagen es imprescindible, puesto que ofrece un dato fundamental acerca de la obra, como el punto de proyección del diseño de la pintura a inscribir en el espacio.

Arte e Ilusión: Anamorfosis

Si queremos continuar analizando la obra artística de Felice Varini, debemos detenernos en una de las características de sus obras que más la identifican: la producción de una ilusión óptica. A pesar de no ser la finalidad propia de sus creaciones, estas se disponen en el espacio de tal forma que desde el punto de proyección se visualizan como una imagen plana y completa. Pero para que esto se produzca debe existir una intención por parte del observador, ya que este debe colocarse en una posición y a una altura determinada, además de mirar con un solo ojo. Cumplidos todos estos requisitos se produce la ilusión óptica.

Respecto a categorías que puedan agrupar artistas de los siglos XX y XXI que trabajan en este sentido, encontramos el *Op Art* o Arte Óptico y el Arte Cinético. En relación al segundo término, la obra de Varini invita al observador a desplazarse por el espacio; y en relación al primer término, la ilusión óptica que se genera requiere del observador en posición de reposo. Otra de las características del Arte Óptico y Cinético es la intención de los artistas de democratizar el arte convirtiéndolo en popular, ya que las ilusiones serían un gran atractivo para la mayoría de los observadores. Se trata de un arte dirigido a la percepción que salva el abismo entre el arte moderno y el arte público a partir de la participación activa del observador. Referentes de este arte son el artista Victor Vasarely –dada su producción teórica: *Manifeste Jaune*, 1955; y plástica-, Carlos Cruz-Díez o el español José María Yturralde.

Alteraciones en la percepción del espacio también se encuentran en obras de Dough Wheeler y de James Turrell. Uno de los principales propósitos de ambos es hacer presente el espacio al observador a partir de su obra, como también es el de Varini. Así lo expresa Wheeler: “La forma en que reacciones a estos trabajos es que tienes una experiencia sensata. Si lo cuantificas, es algo que me pasa en el desierto con el sonido y la luz” [*The way you react to these*

works is that you have a sensate experience. If you quantify that, it is something like what happens to me in the desert with the sound and the light] (Clark y Auping, 2011, p. 31). Y así lo afirma Turrell: “También estoy interesado en el sentido de la presencia del espacio; ese es el espacio donde siente presencia, casi una entidad – ese sentimiento físico y el poder que el espacio puede dar” [*I’m also interested in the sense of presence of space; that is space where you feel a presence, almost an entity — that physical feeling and power that space can give*] (Turrell, 2020). Otros artistas más jóvenes desarrollarían fenómenos ópticos similares, como se comprueba al experimentar ciertas obras de Olafur Eliasson como *The Unspeakable Openness of Things*, 2018.

Pero el efecto óptico presentado en la obra de Varini no depende tanto de la luz, como de la proyección anamórfica de las imágenes que construirá pictóricamente en el espacio. La primera pregunta que acordamos en la entrevista realizada a Felice Varini, trataba sobre el papel que la anamorfosis, como concepto, adquiriría en su producción artística, y con su respuesta pudimos deducir que este considera la anamorfosis como consecuencia de su metodología de trabajo dada de la distorsión de la imagen que la proyección sufre al incidir en los diferentes planos. El artista otorga más importancia al punto de vista específico propio de la perspectiva, entendido este como la técnica que Varini aplica en su producción; y entendiendo la anamorfosis en su obra como resultado de la participación de lo casual y lo aleatorio, propiedades de la vida como él mismo afirma: “Es la vida, la representación de la realidad quien ha utilizado, un momento dado, la técnica de la anamorfosis siendo esta el resultado de la perspectiva” [*C’est la vie et c’est la représentation de la réalité qui a utilisé, un moment donné, la technique de l’anamorphose mais qui était issue de la perspective*] (Varini, pregunta 1, párrafo 1º). A Varini no le interesa basar la conceptualización de su obra en la anamorfosis porque la entiende como algo muy general y propio de la visión humana más que de la intención del artista, como lo muestra con las siguientes palabras:

Mira, mismo si cojo el Cuadrado de Malévich, el Cuadrado Negro de Malévich, [...] Ya está, si lo miras bien 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 [*Vous voyez, même si je prends le carré de Malevitch, le carré noir de Malevitch, [...] Voilà, si tu le regardes bien cette incitation anamorphique, mais quand tu le regarde bien il n’est plus carré, il est trapézoïdal ; tu pourrais dire le trapèze*

de Malevitch, tu pourrais le dire aussi ou l'anamorphose de Malevitch, mais tu ne dis pas ça]. (Varini, pregunta 1, párrafos 3º – 4º)

Sin embargo, los numerosos tratados de los que se puede conocer el desarrollo de la técnica - Albrecht, 1623; Barbaro, 1568; Caus, 1612; Da Vinci, 1478 – 1519; Desargues y Bosse, 1648; Du Breuil, 1642 – 1649; D'Alembert, 1715; Maignan, 1648; Nicéron, 1638 y Vignola, 1583, entre otros-, demuestran que se trata de un sistema técnico, complejo y específico que ofrece numerosas posibilidades creativas. El juicio de Varini es totalmente certero, pero es que precisamente la aplicación que de la perspectiva hace el artista, está relacionada a la anamorfosis y a la distorsión de las formas que se corrigen al ser observadas desde el punto de proyección de la imagen. Como afirma López Duran: “Como proceso, la anamorfosis parece ofrecer a Varini los nuevos mecanismos de la abstracción” [*En tant que processus, l'anamorphose semble offrir à Varini de nouveaux mécanismes d'abstraction*] (Varini et al., 2004, p. 98). Su metodología está muy relacionada a la que Nicéron (1638) (1646) y Maignan (1648) pondrían en práctica, diferenciándose en el uso de los aparatos tecnológicos actuales que facilitan el proceso de trabajo, y la intervención de diversos planos a diferentes distancias por parte de Varini.

La anamorfosis es una herramienta empleada de diversas formas en el arte contemporáneo, caracterizando y diferenciando un tipo de arte que juega con la distorsión de la imagen, alterando la percepción espacial y desarrollando un discurso acerca de la veracidad de la percepción visual. Resulta imprescindible hacer referencia al artículo de Collins (1992) en el que se desarrolla un listado de artistas del siglo XX, -principalmente obras expuestas a partir de los años 60- que han aplicado la anamorfosis a sus creaciones. A dicha lista podemos añadir nuevos nombres de artistas contemporáneos en cuya producción toman especial relevancia los principios técnicos de la anamorfosis: Georges Rousse, Jan Dibbets, István Orosz, Regina Silveira, Tim Noble & Sue Webster, Michael Murphy, Jonty Hurwitz, Noah Scalin, Leon Keer, Kurt Wenner, Julian Beaver, Eduardo Relero, Sergio Odeith, Truly, Damien Gilley, Carmen González Castro, Boa Mistura, Zoer, Françoise Abélanet, Brian O'Doherty y Augusto Zanela, entre otros. Sin embargo, la obra de Varini se diferencia por el fenómeno que en ella se produce y que analizamos a continuación.

La Apertura Interpretativa del Espacio desde la Abolición de la Profundidad Espacial a Través de la Obra de Varini

El espacio en la obra de Felice Varini se convierte en un factor presente mientras el observador se encuentra rodeado de fragmentos abstractos de color. Pero en el momento en el que este se encuentra en el punto de proyección preciso, observando con un único ojo, la profundidad del espacio es sustituida por la planicidad, tal y como representaba Magritte en obras como *L' appel des cimes*, 1942, o *La condition humaine*, 1935. Aparece entonces la abstracción en su forma pura, inmaterial, totalmente virtual, relacionándose al espacio interior abstracto sobre el que trata Merleau-Ponty (1994, p. 308). A pesar de que al artista no le interese demasiado esta interpretación, -Y así mismo lo confirmó en la entrevista: “Y claro, si tú quieres puedes cerrar un ojo, pero yo no te lo pido [...]” [*Et puis si tu veux tu dois fermer un œil, mais moi je ne demande pas*] (Varini, pregunta 6, párrafo 1º)-, pensamos que es especialmente relevante, ya que no contradice el propósito de Varini, sino que lo intensifica. La bidimensionalidad dada desde el punto de proyección acentúa la profundidad y la temporalidad en la primera posibilidad interpretativa de su obra. El observador que se encuentra inmerso en la obra de Varini expandida en el espacio como *Ving-trois disques évidés plus douze moitiés et quatre quarts*, (Imágenes 2 y 3) experimenta la pintura incluida en el espacio tetradimensional, pues el observador es consciente de la profundidad y también del tiempo que emplea para desplazarse en esta. Sin embargo, cuando se posiciona en el punto de proyección, percibe una experiencia totalmente contraria: desaparecen las nociones de profundidad y con ello la tercera y la cuarta dimensión, ante la imponencia de una figura plana que es presentada ante el observador atrayendo toda su atención, dando lugar a la abolición del espacio.

Gracias a la perspectiva localizada y a la anamorfosis, Varini consigue establecer una ilusión en la mirada, pero por poco tiempo, pues en cuanto el espectador se desplaza del punto fijo, ésta desaparece. Se trata de una ilusión de carácter frágil que termina remitiendo a la materialidad de la obra, como el artista afirma: “En última instancia, quiero que mi pintura muestre lo que es: pintura y nada más” [*For ultimately, I want my painting to remain what it is: painting, nothing else*] (Varini y Von-Drathen, 2013, p. 19). Es así como esta segunda interpretación intensifica las propiedades de la primera, posibilitando el establecimiento de una metáfora entre su obra y la percepción de la realidad.

Existe una serie de factores que determinan que el efecto bidimensional de la pintura de Varini tenga más o menos éxito más allá de la obvia perfecta

ejecución de la proyección de la imagen en el espacio. Dichos factores quedan directamente relacionados con la anulación de las referencias de profundidad: En primer lugar, la ley de la simplicidad de La Gestalt explica que tendemos a reconocer las formas en su estado o posibilidad interpretativa menos compleja posible:

El principio básico de la percepción de la profundidad se deriva de la ley de simplicidad, y afirma que un esquema parecerá tridimensional cuando pueda ser visto como proyección de una situación tridimensional que sea estructuralmente más simple que la bidimensional correspondiente. (Arnheim, 2006, p. 255)

Esto significa que reconocemos las formas como bidimensionales con menos esfuerzo que como tridimensionales. Cuando observamos la forma geométrica que se genera visualmente en la obra de Varini, la superposición de esta al fondo tetradimensional interviene en que también concibamos el fondo como bidimensional, además de que focalizamos nuestra vista en esa mancha de color que predomina visualmente sobre el espacio, la cual carece de patrones y de texturas. Al prevalecer la figura sobre el fondo, desaparece de nuestra percepción las referencias espaciales que impedirían que el efecto óptico tuviera lugar. De esta forma se da la ausencia total de referencias de tamaño y extensión, que, según Helmholtz, son las claves para reconocer la profundidad espacial (Luna y Tudela-Garmendia, 2006). De ahí que la figura geométrica sea presentada como intangible y seamos incapaces de determinar el emplazamiento de la misma. Tampoco tendríamos referencia alguna de la constancia de tamaño propuesta por Gibson para determinar la profundidad (Rock, 1985). Además, los factores fisiológicos como la distancia del observador al objeto por la acomodación del cristalino, tampoco podrían dar señales de profundidad, ya que físicamente la forma geométrica que se visualiza está fragmentada en diferentes profundidades. Además, el hecho de que tengamos que observarla con un solo ojo también impide que percibamos la profundidad mediante la triangulación (Bruce y Green, 1994).

Otro factor que potencia la bidimensionalidad son los contornos regulares que delimitan las formas geométricas de color. La ausencia de deformaciones y de redondez volumétrica remite al plano. Según Arnheim las formas poligonales regulares son percibidas como bidimensionales, y cuando existe una pequeña desviación en las formas, nuestra mente tiende a buscar la profundidad: “La deformación implica siempre una comparación de lo que es con lo que debería ser” (Arnheim, 2006, p. 266). Por este motivo la ilusión que se da en la obra de Varini es tan fugaz, pues cuando el ojo se desplaza del

punto exacto, percibe las irregularidades que llevan a la profundidad. El desplazamiento es uno de los factores fundamentales según Piaget (1982) y Gibson para una correcta construcción interpretativa de la realidad en el sujeto observador, y en este caso, impide que la ilusión óptica perdure.

Por otra parte, según el médico neurofisiólogo Charles Scott Sherrington, la información perceptiva del entorno que recibe el sujeto puede ser clasificada como *exteroceptiva*, *proprioceptiva* o *interoceptiva* (Lee y Aronson, 1974, p. 592). La primera es información en relación a la disposición de los objetos en el entorno, la segunda información tiene relación con a la posición del cuerpo según los músculos, y la tercera permite el conocimiento de la localización de los órganos internos al propio sujeto. En relación a la información *proprioceptiva*, existe una equivalente para la información de la posición del cuerpo pero con respecto a los estímulos que recibe del entorno exterior al mismo, procedente de su contexto espacio-temporal, denominada *exproprioceptiva*. Es a través de la percepción visual como mejor recibimos esta información, determinando nuestro conocimiento acerca de nuestra localización en el espacio. Kubovy (1966), en su análisis de la relación de esta información en el momento de visualización de una película de cine, determina que la información *exproprioceptiva* recibida al atender concentradamente a la película, es superior a la que podemos recibir del entorno físico real en el que nos encontramos y a la *proprioceptiva*. De esta forma la localización espacio-temporal del observador se ve alterada por el contexto del vídeo.

En la fugaz ilusión visual producida por la anamorfosis óptica de Felice Varini sucede algo semejante. La bidimensionalidad percibida por ese instante interviene en la información *exproprioceptiva* del observador, alterando así su contextualización espacio-temporal, convirtiendo la corporeidad del sujeto en mera abstracción; y sintiéndose este como parte de dicha bidimensionalidad. Ante la película, el observador puede entrar y salir cómodamente, pues su posición es estable y los mínimos movimientos de la mirada no interfieren en esta información *exproprioceptiva* que recibe del film. Sin embargo, en la obra de Varini, el mínimo movimiento limita el mismo efecto. Esta fugaz ilusión visual, como hemos comentado, no es la finalidad de la pieza, pero sí es cierto que este mínimo efecto es suficiente para concienciar al observador sobre la tetradimensionalidad del espacio en el que queda sumergido mientras se desplaza e interactúa con las abstracciones de las superficies.

Otro concepto a considerar es el *egocentro de observación*, localizado en el interior del cráneo del observador según Kubovy (1966) por el investigador de la percepción visual Ian P. Howard (1982). Este concepto se interpreta

metafóricamente como ojo de cíclope situado en la conexión cerebral de los dos ojos. No debe ser confundido con la localización del *yo* interior, pues en estudios recientes (Schäfer et al., 2019) se ha comprobado aproximadamente que la mayoría de personas localizan este concepto entre el pecho y la cabeza, aunque en otros experimentos en los que la referencia perceptiva ha sido visual, o han estipulado los datos en función de la visión, sí se ha llegado a la teoría –aunque los datos finales sean un poco ambiguos- que ese *yo* interior está situado en la cabeza cerca de los ojos (Alsmith y Longo, 2014). Es este *yo* el que permanece durante la breve ilusión visual dada por Varini, desapareciendo el *yo* corpóreo. El espejo de la teoría de Lacan (2010), hacía que el sujeto tomara forma –metafóricamente- en función de lo que observa, estableciéndose virtualmente una pantalla intangible que se interpone entre el propio objeto y el observador. Con la pieza de Varini, la pantalla virtual contiene la forma, el sujeto se desprende de su corporeidad para dar lugar a la bidimensionalidad percibida como referente.

Estos mismos factores tratados en este punto, también aparecen al observar algunas de las fotografías de Arthur S. Mole, Jan Dibbets, John Pfahl, y Georges Rousse. La historiadora y comisaria Rudi Fuchs, ya dejaría escrito en su texto (Fuchs y Moure, 1991) alusivo a la obra de Dibbets –*Perspective Corrections*- sobre esta ausencia de profundidad y predominio de la bidimensionalidad. Con estas palabras lo describe ella misma:

Se diría que el fondo que sustentaba la forma original fue incluido en el proceso de transformación visual y terminó siendo también frontal, como la forma «corregida». Así quedaba eliminado el espacio ilusionista, que constituye el espacio natural de la fotografía: es como si el espacio hubiera sido empujado hacia delante, casi hasta fuera de la imagen. (Fuchs y Moure, 1991, p. 9)

Sin embargo, al tratarse de fotografías, el efecto óptico no es comparable al creado por Varini. No existe en estos casos la posibilidad de que el desplazamiento del observador altere la forma geométrica observada. La sensación de la abolición del espacio no se percibe como real, sino como montaje fotográfico. La experiencia real de la obra de Varini potencia el factor de la ilusión en la que desaparecen los indicios de profundidad, puesto que el observador, antes de situarse en el punto de proyección, procede de experimentar las cuatro dimensiones al desplazarse en un espacio-tiempo intervenido por el artista.

Conclusiones

A partir de este análisis podemos establecer una triple paradoja existente en la obra de Felice Varini:

El artista utiliza la perspectiva –en su caso, muy extrema- para romper con la representación de la realidad que este método nos ha ofrecido desde su invención –su aplicación original tenía como objetivo abrir visualmente espacios virtuales con profundidad sobre planos-. La anamorfosis implica que el observador se desplace por el espacio y no conciba la imagen como una ventana en el muro.

Su obra parece ofrecer al observador una ilusión óptica que, debido a su fragilidad, desaparece, evidenciando la realidad tal y como es. La metaimagen que evidencia la artificiosidad de la propia imagen.

La abolición del espacio que tiene lugar mediante la visualización de la obra desde el punto de proyección de la imagen, intensifica la tetradimensionalidad cuando el observador se desplace e interactúa con la pintura.

Esta triple paradoja queda totalmente ratificada por el propio autor. Su obra invita a explorar el espacio a través de vías alternativas a la establecida. La perspectiva y la representación del espacio –hacemos referencia a Lefebvre (2013)- ha educado la mirada, ha establecido una interpretación del espacio específica, basada en la geometría y la razón. De forma semejante, la visualización de la obra de Varini, desde el punto de proyección, impone una interpretación de la pintura bidimensional, cerrada y delimitada en sus propios contornos. El observador en ese momento queda aislado de su contexto tetradimensional abierto, del mismo modo que las pantallas y sus mensajes audiovisuales atrapan y aíslan al observador del mundo actual, evitando la capacidad de autocritica de este, como deducimos de las metafóricas palabras de Varini: “Tenemos una especie de lógica que nos permite pasar una puerta y no pasar a través de los muros” [*On a une espèce de logiciel qui nous permet de passer une porte et de ne pas passer à travers les murs*] (Varini, pregunta 7, párrafo 2º). La propuesta del artista es abrir el muro, es abrir el espacio y vivirlo a partir de la interacción con su pintura para experimentar la realidad desde uno mismo:

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 [*Je mets dans cette d'espèce de... pas d'exactitude, on n'est jamais dans quelque*

chose exacte. On est toujours dans quelque chose de mouvement, de redécouverte permanent; est ça sa permet de faire paraître une peinture qui se mets en jeu, comme la vie est un jeu. C'est ça ce que je voulais dire]. (Varini, pregunta 7, párrafo 2º)

El juego es entendido como la experiencia del espacio físico y la interacción del observador con el mismo desde el movimiento, la generación de preguntas, las inquietudes y la interacción social, que según Lefebvre (2013) es aquello que produce el espacio. Respecto a la interacción, nos referimos a la necesidad de un observador activo y no pasivo con la pintura. El mensaje que este recibe al situarse en el punto de proyección sería algo similar a: - Puedo mostrarme así, pero realmente no soy así.

Referencias

- Alsmith, A. J. T. y Longo, M. R. (2014). Where exactly am I? Self-location judgements distribute between head and torso. *Consciousness and Cognition*, 24, 70-74.
- Arnheim, R. (2006). *Arte y percepción visual*. (2ª ed.). Alianza Forma.
- Bruce, V. y Green, P. R. (1994). *Percepción visual: manual de fisiología, psicología y ecología de la visión*. Paidós.
- Clark, R., y Auping, M. (2011). *Phenomenal: California light, space, surface*. University of California Press.
- Collins, D. L. (1992). Anamorphosis and the Eccentric Observer: Inverted Perspective and Construction of the Gaze. *Leonardo*, 25(1), 73–82.
- Fuchs, R. y Moure, G. (1991). *Jan Dibbets, luz interior: obras sobre arquitectura 1969 – 1990*. Polígrafa.
- González-Castro, C. (2011). *El espacio como objeto: Análisis de las estrategias para el uso de la sala de exposiciones en la obra de arte*. (Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Granada).
- Howard, I. P. (1982). *Human visual orientation*. New York: Wiley.
- Kubovy, M. (1996). *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*. Editorial Trotta. S.A.
- Lacan, J. (2010). *Escritos I* (2ª ed.). Siglo XXI.
- Lee, D. y Aronson, E. (1974). Visual proprioceptive control of standing in human infants. *Perception and psychophysics*, 15(3), 592-532.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del Espacio*. Capitán Swing Libros S. L.
- Luna, D., y Tudela-Garmendia, P. (2006). *Percepción visual*. Madrid: Trotta.

- Maderuelo, J. (2003). La construcción del espacio en las Vanguardias. *Quintana*, 2, pp. 95-107.
- Maignan, E. (1648). *Perspectiva Horaria*. Rossi Filippo de' imprimeur-libraire.
- Marques M. (1998). *Felice Varini*. Tomado de: Varini, F. (2018). *Felice Varini*. [Web].
- Meinhardt, J. (S. F). The Reality of Aesthetic Illusion. Felice Varini's "Blickfallen" - Eye Traps. Tomado de Varini, F. (2018). *Felice Varini*. [Web].
- Merleau-Ponty, M. (1994). *La Fenomenología de la percepción*. Planeta-De Agostini, S.A.
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. (2018). *Víctor Vasarely: El nacimiento del Op Art. [Exposición celebrada en el] Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, del 7 de junio al 9 de septiembre de 2018*. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.
- 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. En ETH-Bibliothek Zürich, Rar 1296/ Public Domain Mark.
- Niceron, J. F. (1646). *Thaumaturgus Opticus seu Admiranda Optices, per radium directum....* François Langlois.
- Piaget, J. (1982). *La construcción de lo real en el niño*. Nueva Visión.
- Rock, I. (1985). *La percepción*. Prensa Científica.
- Schäfer, S., Wentura, D., Pauly, M., y Frings, C. (2019). The natural egocenter: An experimental account of locating the self. *Consciousness and Cognition*, 74, 1-8.
- Turrell, J. (2020). *James Turrell* [Web].
- Varini, F. (2020). *Felice Varini*. [Web].
- Varini, F., López-Durán, F., Müller, L. (2004). *Points de vue*. Lars Müller.
- Varini, F., Von-Drathen, D. (2013). *Felice Varini. Placce by Place*. Lars Müller publishers.

Jose-Antonio Soriano-Colchero: PhD. Department of Drawing. Faculty of Fine Arts. University of Granada.

Email address: joseasoriano@ugr.es

Contact Address: Department of Drawing. Faculty of Fine Arts. University of Granada. Calle Periodista Eugenio Selles. s/n. 18014. Granada.