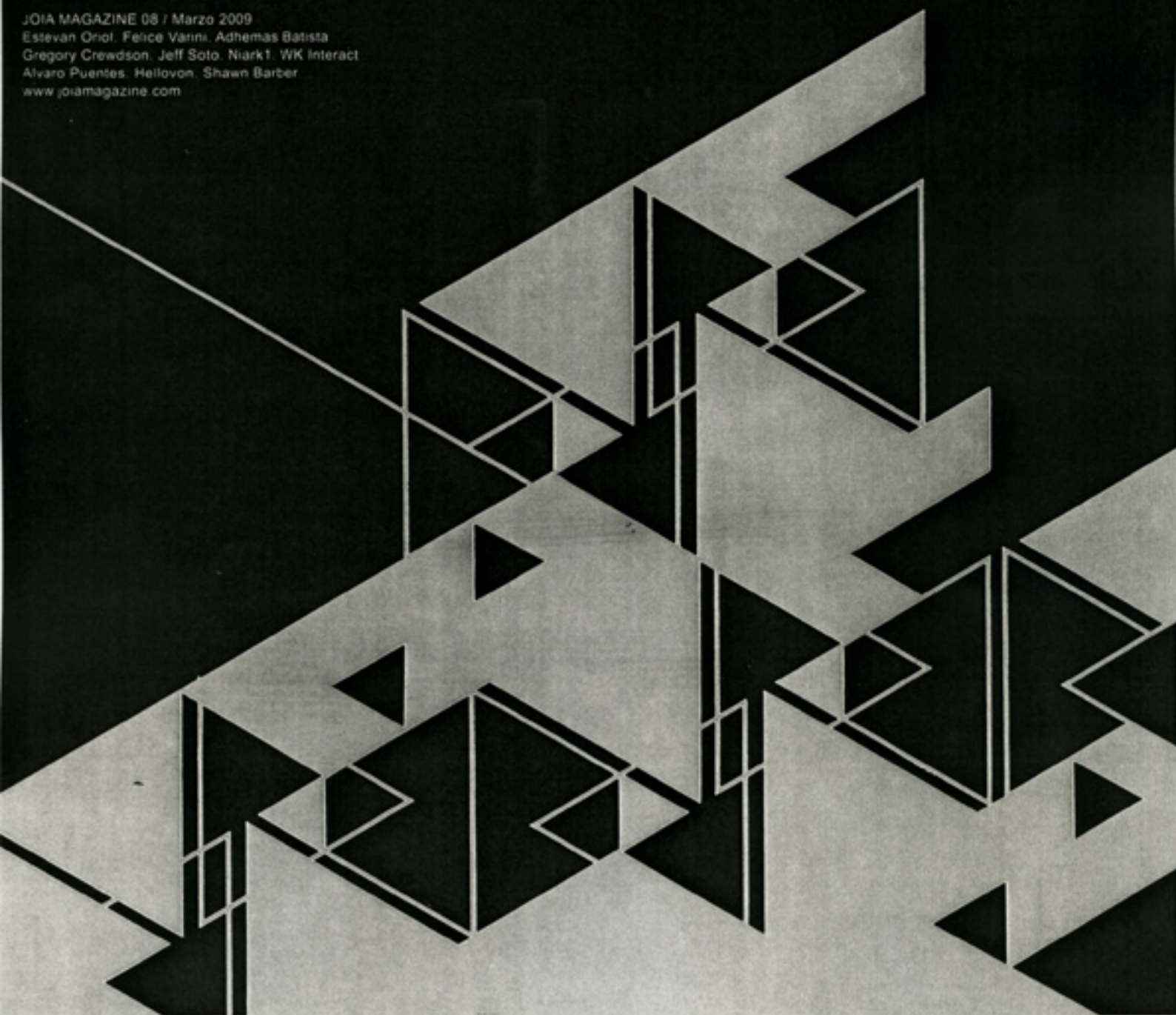


GEOMETRIC 08

JOIA magazine

JOIA MAGAZINE 08 / Marzo 2009
Estevan Oriol, Felice Vanni, Adhemas Batista
Gregory Crewdson, Jeff Soto, Niark1, WK Interact
Alvaro Puentes, Hellovon, Shawn Barber
www.joiamagazine.com



FELICE VARINI

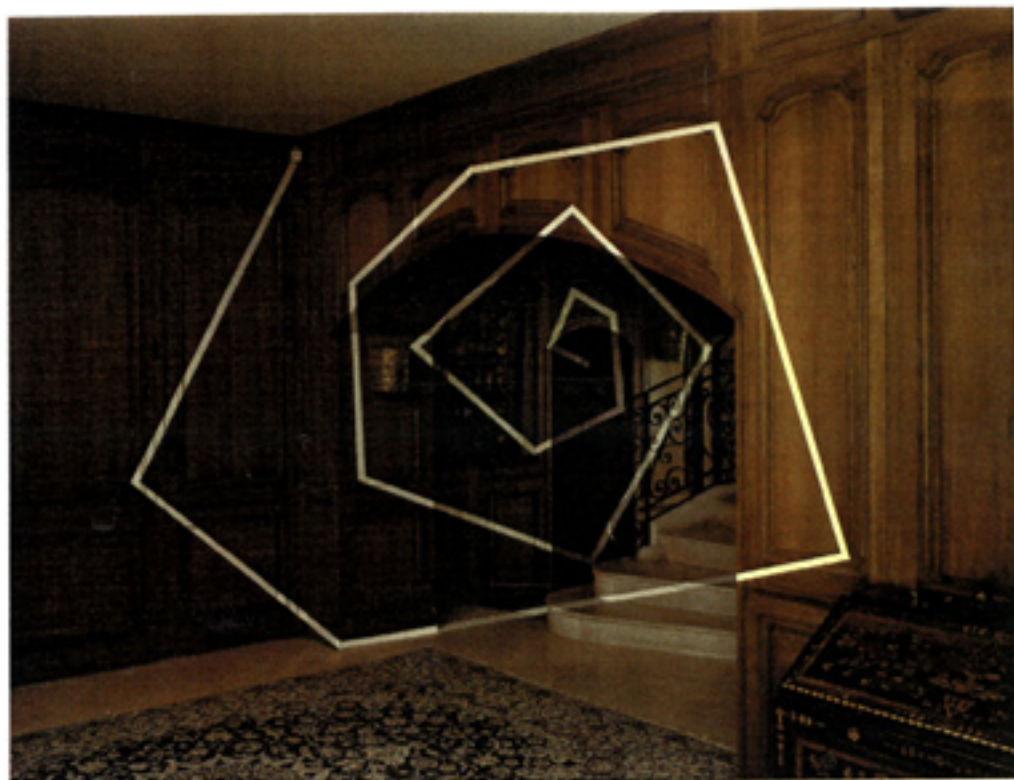
Varini es un artista que ha intentado llevar al extremo la idea de una pintura que exista por sí misma, independiente del artista y el observador. Para esto, se ha servido de la arquitectura y de los espacios abiertos, a los que les encomienda una responsabilidad considerablemente mayor que la de servir de mero soporte: el lugar preexistente en el que toman forma las pinturas de Varini, pasa a ser parte de la esencia de las mismas. Y es que Varini en cada entrevista que le hacen repite que su trabajo no consiste en ilusiones ópticas, sino más bien en buscar las posibilidades profundas de la abstracción de una pintura, cosa que ocurre desde cualquier lugar que ésta sea observada.

Ya han pasado más de treinta años desde que Varini dio con la idea, treinta años de acumulación de premios, exposiciones en todo el mundo y publicaciones en libros y revistas, y la obra, pese a ser sostenida siempre por la misma idea básica, sigue impactando a los observadores que les toca habitarla. Se trata de un experimento con el espacio, un acto de fricción entre bidimensionalidad y tridimensionalidad, que pone en juego coordinado a las artes arquitectónicas y pictóricas.

Felice Varini nació el año 1952 en Locarno, Suiza, y hoy está radicado en París, aunque casi todo su tiempo lo pasa viajando para exponer su peculiar forma de hacer arte. Sin más preámbulos, dejemos que él mismo sea quien explique su obra en entrevista exclusiva con Jola Magazine.







"Generalmente no creo en nada, ni en perfección ni en imperfección."

-Observando tu obra, uno se pregunta cómo has llegado a trabajar de un modo tan peculiar. ¿Qué crees que te ha ayudado a seguir el camino que llevas?

En Locarno, mi ciudad natal, había una galería de arte moderno llamada Galleria Flaviana de Rinaldo Bionda. Estaba muy intrigado por lo que presentaba esta galería, de manera que entre los 10 y los 16 años de edad empecé a frecuentar el lugar. Así fue como conocí la obra de Lucio Fontana, Manzoni, Richter y la de otros artistas de la vanguardia de la época. También vi por primera vez los geométricos suizos Max Bill y Lohse. Yo iba solo y era muy niño, de manera que fui construyendo mi propia idea de lo que veía, sin un discurso establecido que me diera explicaciones rápidas. Sin duda esos fueron años que me marcaron profundamente.

-El año 1978 empezaste a trabajar con el espacio. ¿Cómo llegaste a eso?

Antes de empezar con lo mío, pasé un tiempo trabajando en el teatro en Ginebra haciendo escenografías. Ahí estuve seis años, para luego partir a París. Fue en Francia donde

decidí empezar un trabajo personal como pintor. Lo que había aprendido en Ginebra me tenía pensando en el espacio: desde entonces supe que el espacio era materia viva para mi obra. Trabajar en el espacio me permitió librarme del soporte del lienzo, que consideraba demasiado estrecho.

-Tu trabajo, que ocupa un espacio intermedio entre la pintura y la arquitectura, nos hace tener ilusiones ópticas que presentan imágenes bidimensionales que aparentan estar flotando, como fuera del paisaje: ¿qué intención hay, a nivel discursivo, en este esfuerzo?

Bueno, es cierto, mi pintura se desarrolla en relación estrecha con el espacio tridimensional. Utilizo uno o varios puntos de vista para construir la imagen en el lugar donde me toca pintar. El tema es el resultado de la relación entre el espacio y la geometría sencilla que en cada caso decido utilizar. Cuando mi pintura está terminada, si uno se ubica en el "punto de vista aventajado" es posible divisar una figura en dos dimensiones. Sin embargo, para mí el momento más interesante aparece fuera de este punto, cuando la pintura se vuelve abstracta y ya no cuenta nada fuera de su propia realidad. El "punto de vista aventajado" es el método que me permite construir las obras en los espacios. No hago un trabajo en torno a la ilusión, no es mi preocupación en absoluto. Lo real es bastante interesante para mí, mucho más que la ilusión.

-De acuerdo, pero, aunque no sea lo que más te interesa de tu trabajo, en tus obras siempre hay un punto desde el cual es posible dar con la perfección de la figura que has pensado, y eso suele ser lo que más llama la atención de los observadores...

Generalmente no creo en nada, ni en perfección ni en imperfección. El "punto de vista aventajado" en sí mismo es una visión del espíritu, y su supuesta perfección también. En la realidad, no se trata de un punto único. Ese punto existe, sí, pero existe tanto como todos los otros puntos de vista, y sólo en estrecha relación con ellos y con todos los otros conjuntos de puntos de vista posibles.

-¿Cómo llevas a cabo el proceso creativo que va a engendrar cada obra?

Suelo recorrer el espacio observando su arquitectura, sus materiales, su historia y su función en la ciudad. A partir de esos diferentes datos espaciales, y también en relación a la última obra que realicé, determino un punto de vista en torno al cual tomará forma mi intervención.

-Has pintado obras inmensas, en esos casos ¿trabajas solo o con un equipo?

Todo depende del tamaño del espacio y de la pintura. El número de personas que constituye mi equipo es variable: desde un sólo asistente hasta 25 personas. Y es variable también a quiénes contrato: a veces es necesario contar con alpinistas y operadores de plataformas telescópicas, por ejemplo.

-¿Cómo eliges los espacios que pintas?

Cuando me propuse pintar en espacios arquitectónicos, también decidí que no tendría preferencias en cuanto a los lugares de intervención: estoy abierto a todo. No necesito más que un espacio lo suficientemente amplio como para realizar una obra. Las características arquitectónicas pueden variar.

El proceso habitual es el siguiente: me invitan a realizar una obra en un sitio. Si lo acepto, voy a conocer el lugar y empiezo un trabajo de reflexión que me llevará a pensar en las formas geométricas, y, finalmente, paso a la realización pictórica.

-¿Cómo consigues el permiso para pintar en lugares públicos, y hasta en monumentos históricos e iglesias?

En lo que toca a las obras realizadas en monumentos históricos o en lugares públicos, los trámites para conseguir los permisos son a menudo largos y engorrosos. Suelen ser los organizadores locales los que se encargan de ello. Una vez establecido mi proyecto, ellos se preocupan de contactar a los propietarios privados o públicos para presentarles el proyecto y convencerlos para que autoricen su ejecución; para esto, claro está, hay que garantizarles que sus edificios y ornamentos no serán dañados. Es cierto que no siempre resulta fácil, pero la experiencia me ha enseñado que con paciencia y perseverancia siempre es posible conseguirlo.

-Una vez que la obra está realizada, ¿permanece ahí para siempre o a veces tienes el compromiso de borrarla?

Hay dos tipos de intervenciones. Una es temporal: dura el tiempo acordado para la exposición de arte contemporáneo y luego debe ser borrada. La otra es permanente y concebida para resistir al mal tiempo. Por ahora he realizado muchas más pinturas temporales que permanentes.

-¿Consideras que la fotografía del trabajo terminado es también parte de la obra?

No. La fotografía es solamente fotografía. Nunca sustituirá a la obra.

-De todos los proyectos que haz realizado, ¿hay alguno al que le tengas especial cariño?

La verdad es que el proyecto más importante para mí es aquel que no he realizado todavía. El pasado me da muchas experiencias que pongo en tela de juicio en cada nuevo proyecto.

-Háblanos del papel de la luz en tu trabajo.

La luz, reveladora de los espacios, de las tonalidades, de los claroscuros, es absolutamente fundamental. A menudo su acción supera las esperanzas. Muchas veces es imprevisible, particularmente para las obras exteriores, pues la luz nunca es fija: sus influencias sobre los fragmentos pintados no tiene límites. Por consiguiente,

el resultado del trabajo nunca es el mismo. Es por eso también que limito mi paleta a los colores primarios, incluyendo el naranja, el negro y el blanco, porque un color pintado en algún sitio en un espacio abierto, es algo realmente poco estable. Según el desplazamiento de la luz y las consiguientes variaciones de las incidencias luminosas, este color puede adquirir otros valores que los que se le quiere dar.

-Se ha escrito que tu trabajo es «una variación permanente del objeto en su proyección», ¿qué piensas al respecto?

En mi trabajo —más que en otras expresiones— ocurre que sin la realidad en la que se incluye, sería imposible su existencia, pues mi pintura se enriquece mucho del conjunto y, más aún, depende absolutamente de él. Con mi intervención ocurre algo nuevo, difícil de definir, pero ocurre porque ocurre en “ese” contexto particular. Esto implica que mi pintura se me escapa de las manos, para alcanzar un nivel de abstracción imposible de obtener por mi propia cuenta.

-Por la infinitud de posibilidades que permite cada una de tus obras, tu trabajo podría ser citado para hablar de subjetividad y otros conceptos que se han vuelto muy importantes en el pensamiento contemporáneo. ¿Qué piensas respecto a esto?

Bueno, yo no tengo el control de lo que se dice o se escribe sobre mi pintura. A veces la subjetividad del espectador es extraordinariamente fuerte, y esto, a decir verdad, no me gusta mucho. Puedo aceptar que con mi trabajo se construya pensamiento de esa clase, pero siempre y cuando aquella “subjetividad” no se vuelva jamás una verdad ni un dogma cualquiera, ni tampoco alguna clase de a priori; de lo contrario, la rechazo. Se trata, sin duda, de un concepto interesante dentro del pensamiento moderno, y valoro mucho todo lo que se ha pensado desde ahí, pero creo que debe ser tratado con cuidado.

-En tus trabajos, sobre todo en los grandes, ¿tomas en cuenta fenómenos de la óptica, como por ejemplo la difracción?

No, nunca me adelanto a la posibilidad de que se produzca esa clase de fenómenos, y tampoco los busco. Y, la verdad, cuando estos fenómenos se producen, no los tomo muy en cuenta.

-¿Tienes otras influencias, más allá de la pintura y la arquitectura?

Claro: las mujeres, mi mujer, la música contemporánea, la cocina, mis amigos, la literatura, el vino, Berlín, New York, Tokyo, Locarno, Ciudad de México, Buenos Aires, Berna y mil otras cosas más que siguen construyéndome.

-Algunos años atrás publicaste un libro llamado *Points of View* (2004). ¿Qué nos puedes contar de él?

Es uno de los libros acerca de mi trabajo que han sido publicados. Lars Müller, el editor, Fabiola López Duran, la escritora, y yo, hemos estado seleccionando imágenes tomadas de algunas de mis obras, de manera que éstas puedan expresar lo mejor posible lo que se ha logrado con cada una de ellas. Al contrario de las publicaciones anteriores, se valoraron las obras realizadas en el espacio urbano. Hoy este libro está agotado, pero este año se publicará una nueva edición, incluyendo el mismo texto y añadiendo un complemento para una reactualización. En cuanto a las imágenes, muchas obras recientes sustituirán otras más antiguas. No se tratará de una síntesis, sino de una nueva mirada.

-¿Hacia dónde proyectas tu carrera en el futuro?

¡Mi futuro es el presente! Estoy trabajando en muchos proyectos en todo el mundo: actualmente estoy realizando una obra encargada por el Museo V&A de Londres. Para los próximos meses tengo planeado trabajar en el nuevo Centro Cultural Francés en Ankara, Turquía; en un gran proyecto de exposición en la ciudad de Shanghai, China, y en un encargo en la ciudad de Nagoya, Japón. Todos estos proyectos ya estarán concretados a fines de septiembre. Hay mucho trabajo, ¡y es hoy!

-¿Tienes algún proyecto pensado en Sudamérica?

Por ahora no, pero me gustaría mucho volver allá a trabajar. Es una tierra que tiene una vitalidad que me gusta particularmente. Ya he trabajado en Caracas, Venezuela, y conservo un magnífico recuerdo del lugar y de su gente. Quizás pronto aterrice por esos lados, quién sabe.



Proceso

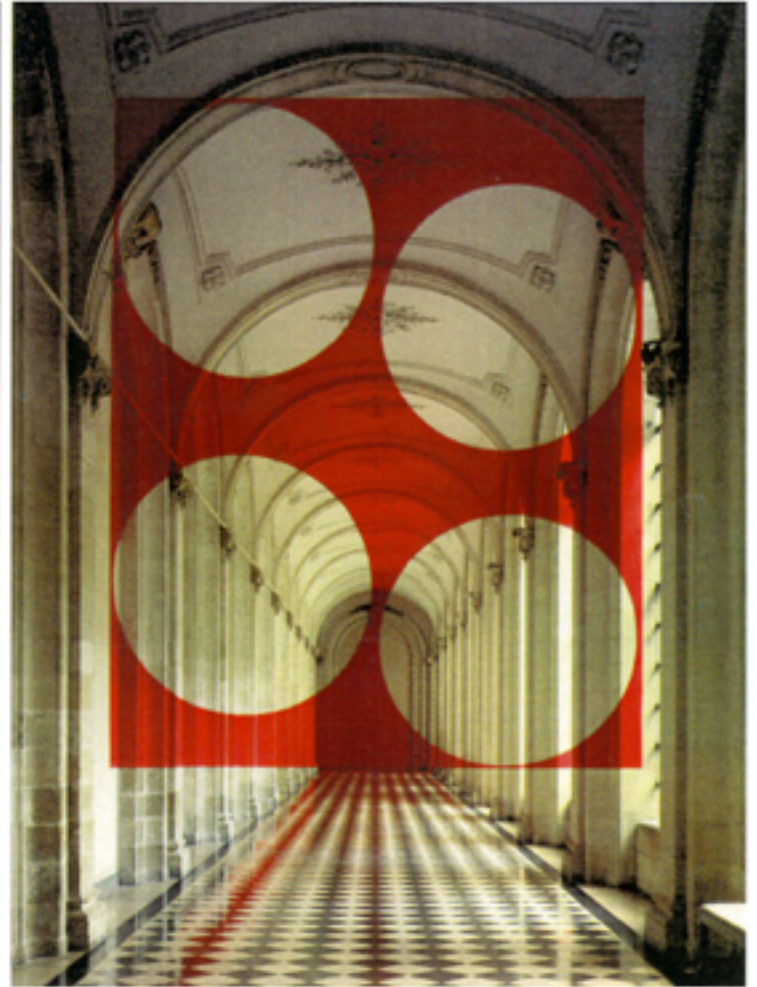
En primera instancia, Varini busca el lugar. Una vez ahí, confecciona una figura geométrica y define el color con el que la pintará. Luego, con un potente foco ubicado a la altura de sus ojos, proyecta la imagen geométrica en el paisaje elegido. Sólo entonces, Varini -y, eventualmente, su equipo de trabajo- comienza a pintar, siguiendo las líneas y figuras trazadas por la imagen proyectada, líneas y figuras que pueden ir en paredes, techos, columnas, ventanas y hasta esculturas que se encuentren en el camino. Sólo se pinta lo que el foco proyecta, dejando así las "sombras" sin pintar, de manera que el resultado final resulta más complejo que el que buscaría un experimento de ilusión óptica. El resultado final se independiza de la figura inicial y adquiere una multiplicidad de formas posibles, completamente independientes las unas de las otras, aunque a la vez se encuentren íntimamente relacionadas.



"Three ellipses for three locks", Cardiff, Pays de Galles, 2007



"Suites de triangles", Saint Nazaire, France, 2007.



"Huit Carrés" Exposition "Versailles off" Orangerie du chateau de Versailles, France, 2006.
"Quatre disques dans le rectangle", Arras, France, 2007.





"Sept droites pur cinq triangles", Paris, France 2006.
"4 arcs de cercles" Exposition le sens de la visite, France 2008.
"Entre ciel et terre" Saint Etienne, France 2005.