

paperback
08

JOAQUÍN FRANCISCO TORREGO GRAÑA | ILUSIONISMO MURAL, ENTORNOS ENVOLVENTES Y JARDÍN SALVAJE



08 | Octubre 2012

Ilusionismo mural, entornos envolventes y jardín salvaje

Joaquín Francisco Torrego Graña

paperback | 08 2012 | ISSN 1885-8007

1 | PAPERBACK

Ilusionismo mural, entornos envolventes y jardín salvaje

Resumen

En nuestra historia la imagen representada siempre ha tenido dos vocaciones paralelas: una, superar sus formatos planos convencionales y expandirse hacia el espacio tridimensional para ocuparlo; la otra, engañar al ojo y a la mente construyendo realidades ficticias más allá de la propia realidad pero que en su primera impresión resultan igual y perversamente veraces. El artículo hace un breve repaso por ambos ejercicios artísticos muchas veces solapados en una

misma obra y con el mismo fin, atendiendo tanto a referentes históricos como contemporáneos y actuales. Se introduce aquí un pequeño elemento iconográfico conductor: la visión del bosque simbólico, del oscuro jardín salvaje como metáfora de un universo profundamente mental y emocional que se busca y se halla más allá del muro ficticiamente abierto, ya sea en representaciones murales romanas ya sea en la tradición centroeuropea, en concreto alemana, hasta hoy mantenida.

Palabras clave

Visión ficticia, imagen expandida

I. Introducción

Este artículo trata de dos estrategias históricas que han llevado la representación artística bidimensional desde lo que el artista Richard Serra llamó la “convención pictórica”¹ hasta la ocupación efectiva del entorno. Aunque a menudo el texto se referirá al hecho pictórico, tales procesos son de igual modo aplicables a la imagen en general.

Llamo “entornos pictóricos” (léase en su caso “visuales”) a aquellas obras de corte ambiental que devienen de los procesos de espacialización de la pintura y mediante los cuales esta se desprende del marco para alcanzar la tridimensionalidad desbordándose por los planos tectónicos del recinto que la acoge.

Uno de los debates más intensos y aún abiertos versa sobre el agotamiento o no de la pintura-pintura. Tal controversia comenzó ya hace más de cincuenta años con el auge de las opiniones que profetizaban el final narrativo del arte al hilo de los lenguajes plásticos contemporáneos, y por tanto la muerte misma de la pintura tal y como tradicionalmente se había conocido.

Quizás la pintura no muriera en el siglo XX pero sí es cierto que hubo que buscar nuevos horizontes. Según el crítico y comisario Fernando Francés, la pintura moderna ha roto muchos de sus antiguos dogmas: *“la fidelidad a las dos dimensiones, la utilización del lienzo, de la pintura misma y del pincel y la brocha, etc. Así mismo con la aportación a la Historia del Arte del movimiento conceptual muchos artistas han comenzado a realizar obras que desde la perspectiva clásica se consideran esculturas, objetos, instalaciones o incluso fotografías o vídeos pero que, por decisión propia del artista, son verdaderamente pinturas”*².

Podemos decir entonces que la pintura y el concepto de imagen tradicional que arrastra se han reinventado a sí mismos para poder servir a nuevos tiempos, necesidades creativas y espacios expresivos dentro del mestizaje general que el arte de hoy preconiza.

1. Se refiere a la ordenación convencional del tipo fondo-figura entre el elemento visual y el espacio frontal desde el que la imagen se contempla.

2. Catálogo de la exposición colectiva “Encrucijada”. Sala de Exposiciones de Plaza de España. Comunidad Autónoma de Madrid, octubre, noviembre de 2001.

El interés por transformar el lugar, fundamentalmente arquitectónico, a través de la imagen ha estado bien presente a lo largo de nuestra historia. Ya en el siglo XVIII, Gotthold Ephraim Lessing consideró la pintura como un “arte del espacio”.

En este sentido debemos acudir más a la pintura mural que a la pintura de caballete. Porque si bien ésta última (sobre todo a partir del Renacimiento) puede entenderse como ventana ficticia a una realidad paralela representada, aquella otra -la del muro- manifiesta por su naturaleza una clara ocupación del sitio.

En ese contexto destaco dos recursos básicos de intervención y modificación espacial: El primero tiene carácter “ilusionista” pues crea espacios ficticios sobre el mismo muro. El segundo tiene carácter “envolvente”, es decir, ocupa los planos tectónicos del recinto para configurar los citados ambientes visuales que rodean al espectador. Ambas estrategias bien pueden darse juntas en un mismo proceso de activación espacial (fig. 1).



Figura 1. Botto y Bruno “Deep End”. Galería Oliva Aruna e Instituto Italiano de Cultura, 2012.

II. Ilusionismo mural

El ejercicio ilusionista se debe sobre todo a la pintura del Renacimiento que creó un sistema de representación (la perspectiva métrica) capaz de integrar las tres dimensiones de un objeto en un mismo soporte plano produciendo una verdadera sensación de realidad en lo percibido. Pero es en el Barroco donde alcanza grandes cotas de virtuosismo (caso del *trompe-l'oeils*).

Hay un antecedente aún anterior: las pinturas murales romanas mejor conocidas como pinturas pompeyanas por ser las de esta localidad y por razones obvias, las más numerosas y mejor conservadas.

A su vez el antecedente de tales pinturas, concretamente en lo que se refiere al primer estilo pompeyano, lo hallamos en los murales decorativos griegos de las villas de Olinto fechados entre 432 a. C. y 348 a. C.

De los cuatro estilos nos interesa en particular el segundo también llamado “arquitectónico” (últimos años de la República y primeros del Imperio). Recibe ese nombre por los elementos arquitectónicos que figuran en sus vistas (frontones, columnas, edificios, “follies”) con el objeto de ampliar o abrir falsamente, el espacio real de estancias domésticas que por los modos constructivos del momento solían ser ciegas o tener pocas y muy pequeñas ventanas.

De esa manera se modificaban aparentemente dichos habitáculos con recreaciones constructivas y paisajísticas que desde su fingida veracidad, sugieren la ilusión óptica de vistas exteriores.

Caben destacar los patentes esfuerzos por abrir pictóricamente las paredes y articular los muros en cubículos como los de la famosa Villa de los Misterios: allí se rompen las arcadas para ofrecer una vista en perspectiva de un edificio situado en un plano posterior con distintos niveles de profundidad.

Ese mismo interés por las escenografías pintadas lo encontramos en otro cubículo perteneciente a la Villa de Fanio Sinistor (en Boscoreales) cuyos murales se conservan en el Museo Metropolitano de Nueva York. Aquí la decoración arquitectónica rompe engañosamente la pared para ofrecernos una vista urbana mucho más barroca que las sobrias pinturas de la Villa de los Misterios. Lo que nos habla del tránsito estilístico en este periodo, desde representaciones iniciales más geométricas y contenidas hasta formas más elaboradas que preludian el virtuosismo helenístico de los dos estilos que habrían de venir, especialmente el cuarto (ejemplo, Domus Aurea de Nerón).

Los pintores romanos no conocían los fundamentos de la perspectiva óptica que siglos más tarde exploraría analíticamente Brunelleschi. Por ello sus representaciones carecen de un punto de vista único y de una sola línea de horizonte. Sus fugas a menudo no tienden a converger en el infinito sino que se abren a medida que se alejan del plano del cuadro o se escorzan demasiado deprisa. Como resultado nos ofrecen composiciones, desde los preceptos renacentistas algo torpes y que a veces nos recuerdan a planteamientos cubistas³.

Para volver a ver algo semejante tendremos que esperar a la profunda revolución pictórica que en Siena y Florencia se da durante el Duecento y el Trecento, con una perfecta simbiosis entre los estilos góticos internacionales (en concreto escultóricos en cuanto a representación naturalista) y la “manera greca” dominante en la Italia del Medioevo, de raíz bizantina.

El punto de inflexión que abriría el camino hacia un nuevo arte solemos situarlo en los frescos del célebre florentino Giotto di Bondone, heredero artístico de Duccio. Destacan sus pinturas sobre muro realizadas en la Capilla dell’Arena en Padua hacia 1306.

Allí Giotto representó temas sacados de la vida de María y de Jesucristo. Pero lo realmente interesante para nosotros son las personificaciones de las virtudes y los vicios que pintó debajo de manera semejante a las esculturas góticas que graciosamente venían vistiendo las catedrales centroeuropeas, dentro de espacios individuales labrados según modelos arquitectónicos.

Sirva de ejemplo la representación de La Fe y particularmente el espacio ficticio en el que ésta se enmarca preludio de la perspectiva frontal y de la práctica del trampantojo.

3. Panofsky en sus análisis de los sistemas perspectivos en la pintura antigua, que parten de los estudios precedentes de G. Hauck y de G. J. Kern, señala la existencia de un sistema con un solo eje de fuga, consistente en dividir en dos el plano de la representación por medio de un eje vertical y trazar, en cada una de las dos mitades simétricas así obtenidas, las rectas ortogonales de fuga que no convergerán en un punto como si de una de horizonte como ocurre en la perspectiva brunellesquiana, sino que trascurren paralelas hasta encontrarse dos a dos, sobre aquel eje. Este tipo de construcción parte de los principios geométricos de Euclides que al negar que las rectas paralelas se cortan en un punto infinito, no admite el punto único de fuga. En muchos ejemplos de la pintura mural que estamos tratando, así como en representaciones cerámicas, Panofsky halla una variante de ese sistema perspectivo de eje simétrico, que llama de espina de pez. En dicha variante las líneas de profundidad convergen débilmente dos a dos. El ojo del espectador se encuentra en el centro de una superficie esfera que corta los haces proyectantes del cono visual. Con este sistema las líneas ortogonales parecen dispersarse y las rectas se cruzan sólo de dos en dos, con diferentes inclinaciones, en distintos puntos, situados todos sobre el mismo eje vertical u horizontal. Se trata de una construcción aproximativa y arbitraria, regida por una interpretación empírica del espacio y no en base a relaciones constantes ni matemáticas. En ese espacio representado los objetos no configuran entre si un orden visual unitario sino que quedan agregados en el vacío.

Sin embargo Giotto tampoco terminó de dominar la profundidad. Por eso sus representaciones de edificios nos recuerdan a las de los muralistas romanos. Esto se puede observar claramente en el fondo arquitectónico que el florentino pinta en su obra “San Francisco renunciando a su herencia” en la Iglesia de San Francisco de Asís, fechada en 1300.

Siguiendo con dicha apertura ilusionista del muro, un autor principal condensa los nuevos saberes analíticos de su coetáneo Brunelleschi y la tradición gótica: se trata de Masaccio, en concreto su obra mural “La Santísima Trinidad, la Virgen, San Juan y los Donantes” pintada hacia 1425 en la iglesia florentina de Santa María Novella.

En ese fresco el artista desarrolló una idea absolutamente nueva junto a la tradicional pintura para altar: logra extender hacia dentro el espacio arquitectónico de la capilla mediante una bóveda de medio cañón pintada que envuelve a todas las figuras.

De ese modo, con un verdadero dominio de la profundidad según las nuevas leyes de la perspectiva, Masaccio consigue una prolongación ficticia del recinto en una composición severa en la que prima el punto de vista bajo.

Su esquema obliga a levantar la vista siguiendo una secuencia de elementos en cinco niveles de profundidad jerarquizados como metáfora de los niveles de la fe: la muerte, con el sepulcro y el esqueleto pintados, los donantes y la expiación, la redención y la salvación.

En el último periodo gótico numerosos pintores habían intentado representar la tercera dimensión para dotar a sus obras de mayor sensación de profundidad y verismo, según los preceptos de la filosofía escolástica sobre la naturalidad en la escenificación de los temas religiosos. La novedad de Masaccio al comenzar la nueva era renacentista, lo conceptualmente revolucionario, es la adopción de un método matemático y analítico para representar esa realidad: la perspectiva lineal.

Existe, sin embargo, una importante diferencia de concepto entre esta obra de Masaccio y otras arquitecturas pintadas de muralistas contemporáneos y siguientes, como las que representa Fra Angelico en sus frescos de San Marcos o el arco romano del fresco de Mantegna “Santiago conducido al lugar de su ejecución” de 1455: Es evidente que el principal propósito de Fra Angélico y de Mantegna no es horadar ficticiamente la pared, lo que nos devuelve al sentido de transformación espacial y no de mero cuadro que tiene la obra de Masaccio.

Será en ese contexto renacentista del s. XV cuando surjan como práctica definida, las “quadrature” o perspectivas de arquitecturas ilusionistas que llegarían a su perfección en el Barroco. Algunos historiadores encuentran en ellas la continuación directa de los frescos pompeyanos y suelen considerar precisamente a Mantegna, con el óculo fingido de la Cámara de los Esposos del Palacio Ducal de Mantua (1473), el iniciador de estas formas pictóricas.

La práctica de transformar el espacio construido mediante pinturas fue consolidándose durante los siglos XVI y XVII. A medida que avanzó el dominio técnico y plástico de las perspectivas cónica y aérea, las simulaciones de puertas, ventanas y de otros elementos arquitectónicos fueron siendo cada vez más realistas y, por tanto, más eficaces en su propósito de engaño visual. Un buen ejemplo lo representa el famoso fresco de Paolo Veronese “Niña en la puerta” pintado en 1561.

En la segunda mitad del siglo XVII la principal aportación romana al arte ilusionista será la pintura decorativa de bóvedas y techos con un claro precedente en Corregio. Pietro de Cortona marcará las bases de este nuevo estilo caracterizado por la representación de grandes nubes en espacios infinitos y acentuados escorzos como los que hace en el techo del Palacio Barberini en Roma.

Andrés del Pozo será otro gran cultivador de esta tendencia, destacando por su excepcional dominio de la perspectiva arquitectónica. En “El Triunfo de San Ignacio” que pintó sobre la bóveda de la iglesia romana del mismo nombre, produce magistralmente la impresión de que los muros se prolongan hacia lo alto en el espacio, hasta perderse en las tradicionales nubes.

En la línea de Cortona se sitúa el napolitano Luca Giordano (bóveda de la sacristía de la Catedral de Toledo; iglesia y escalera de El Escorial). Y por último cabe citar al gran especialista y último representante en la decoración de techos y bóvedas: Giambattista Tiepolo (Palacio Real de Madrid; “Gloria de la familia Pisani” de 1767 en la villa del mismo nombre).

Fuera del ámbito pictórico no podemos dejar de mencionar el uso frecuente de espejos durante el Barroco para, precisamente, crear confusión en los límites físicos de espacios interiores así como alterar perceptivamente sus dimensiones y proporciones, o plantear el juego ilusorio de la repetición infinita de motivos por superficies especulares enfrentadas.

III. Entornos envolventes

Como se ha apuntado un entorno envolvente debe ser un espacio plástico que rodee al espectador situado en su centro como un elemento más de la obra en un fenómeno de interactividad perceptiva y espacial.

Podríamos observar determinadas representaciones paleolíticas como tempranas manifestaciones de espacios pictóricos envolventes, salvando las lógicas distancias.

El arte parietal utiliza el espacio geológico, la roca viva, como soporte sobre el que se integra la forma representada en un diálogo ambiguo fondo-figura: por ejemplo sobre un saliente natural que podría sugerir la figura de un bisonte o de un pecho, se representa ese bisonte o ese pecho con lo que el dibujo adquiere volumen y mayor veracidad a la vez que queda perfectamente unido al entorno.

Las pinturas llenan el espacio de la cueva o gruta de manera que, según Leroi-Gourhan, podrían corresponder a secuencias iconográficas. Aquí no hay marco, no hay límites a la representación. Tampoco hay sentido direccional.

Es un espacio multidimensional (o adimensional) donde todo se integra: techo, pared, arriba, abajo, derecha, izquierda. Las figuras se yuxtaponen o superponen y se transparentan para descubrir su interior. Todo en una concepción única del universo, al menos visual.

Para los prehistoriadores estructuralistas (como el citado Leroi-Gourhan) y postestructuralistas, y para los semióticos que recientemente han ampliado aquellas teorías, podría darse una organización espacial de tales entornos donde las representaciones y sus diferentes temáticas se secuenciarían en función de la topografía del lugar como si de una catedral gótica se tratase: entrada de la cueva, paneles centrales, fondo, divertículos... Dándose además una distribución de las figuras en centrales y periféricas. Pese a las críticas que han recibido estas teorías, casi nadie cuestiona lo fundamental de su planteamiento: la existencia de una verdadera organización en la representación.

Tal organización sobre el muro ya sea con una temática global, secuencial o casual, nos lleva a considerar los frescos que pintara Masaccio muchísimos siglos después, en la Capilla Brancacci de Florencia en 1427.

Se trata de un ciclo de murales sobre la vida de San Pedro que Masaccio realizó por encargo de un comerciante llamado Brancacci. Las escenas, entre las que destaca “El Tributo de la Moneda”, cubren las paredes de la capilla en dos registros continuos situados uno sobre otro. En ellas su autor coloca el punto de vista a la altura de la cabeza de los personajes.

En una entrevista concedida a El País con fecha 11 de febrero de 2001, la escultora Cristina Iglesias realizó las siguientes apreciaciones sobre estos frescos corridos: *“Es casi una instalación; en ella se cuenta una historia que te rodea por completo. Eso también es muy cinematográfico”*. Las palabras de la escultora española sintetizan muy bien la idea de espacio visual envolvente.

Setenta años después de que Masaccio realizara los frescos Brancacci, Leonardo Da Vinci emprendió una obra a gran escala de decoración interior por encargo de Ludovico el Moro: pintó por completo una habitación de una de las torres del Castillo Sforza (Milán, 1498) con

un complicado dibujo forestal de ramas entrelazadas y rodeos para provocar en el habitante, la sensación de encontrarse en medio de un tupido bosque. Se trata de la Sala dell' Asse. No podemos dejar de apreciar este alarde artístico por lo que para nosotros representa y que nos refiere de nuevo a los frescos vegetales de la Villa de Livia en Roma. Y dentro de la contemporaneidad, a las instalaciones de Robert Gober o a las estancias de muros de follaje artificial de la misma Cristina Iglesias (fig. 2-3).



Figura 2. Robert Gober



Figura 3. Cristina Iglesias

En esta idea de la representación interior del jardín salvaje, podemos hablar aún brevemente de uno de los preludios más importantes de los ambientes plásticos: las “Ninfeas” de Monet.

Pintadas entre 1914, 1918 y 1922, reproducen el reflejo (mejor, la impresión o emoción del reflejo) de un jardín en el agua, sin que aparezca la referencia de las orillas. Las pinturas establecen tres niveles de profundidad superpuestos en un mismo plano: la superficie, el cielo reflejado en destellos de luz y el fondo del estanque oscuro e intuido.

La obra se expuso cubriendo los muros elípticos de una sala en la planta baja del Museo de La Orangerie de París desde 1926, aunque no se inauguró hasta 1927.

El espectador, en recorridos elípticos perceptivos desde una posición estática central o físicos siguiendo el trayecto de la sala, tiene una experiencia centrípeta de la obra expuesta convertida por sus grandes formatos y el modo de exposición, en lugar instalado que lo envuelve.

Muchos otros ejemplos podríamos incluir pues la querencia de la pintura por dominar el espacio bien invadiendo el lugar mediante expansiones murales bien de modo ilusionista, ha sido constante en la pintura de Occidente ya desde que Parrasio y Zeuxis compitieran, el uno con sus cortinas pintadas con tal realismo que el segundo se prestó a retirarlas para descubrir la obra, y el otro con sus uvas que los pájaros fueron a picotear inútilmente.

A las dos estrategias señaladas habría que añadir una tercera, la de lo “objetual”, como aporte específico del arte moderno. Si bien el objeto plástico no tiene por qué suponer la modificación real del espacio en que se ubique, puede plantear situaciones de interferencia con él, dados los procesos de implantación o “instalación” de la forma tridimensional en el entorno que nos ha dejado la contemporaneidad.

La imagen como objeto artístico inició su recorrido de la mano de cubistas, surrealistas y dadás, como consecuencia inmediata de la ruptura y búsqueda de nuevos planteamientos espaciales que ya se venían desarrollando a principios del siglo XX desde la obra del citado Cezanne. Continuarán los artistas pop, herederos de aquellas Primeras Vanguardias y su

incorporación a la obra (o como misma obra) del objeto encontrado. Y a partir de los '80 en plena posmodernidad, los neodadas y neopop.

IV. El Simulacro ambiental de la realidad que no existe

Las tratadas estrategias de alteración perspectiva/espacial han sido igualmente muy utilizadas en la obra contemporánea. Javier Maderuelo en su ya caduco pero aún imprescindible "Espacio Raptado", trata el tema en el punto 3 del capítulo 8 titulado "Instalaciones. Espacio e Ilusión" (pág. 216 y ss.).

En concreto señala ciertos entornos de la corriente ambiental que nos recuerdan a "los intentos realizados por la arquitectura desde el Renacimiento para controlar el espacio ilusionista". Y cita dos ejemplos históricos: el trampantojo de la iglesia de San Sático, de Bramante en Milán, y la galería del Palazzo Spada, de Francesco Borromini en Roma.

Al hilo de ello comenta el trabajo de dos artistas contemporáneos que manipularon el espacio con obras de fuerte carácter ilusionista: Uno es el neorrealista Guillaume Bijl, realizando ambientes "con extrema pulcritud y verismo de tal manera que, al situarse el espectador dentro de uno de estos recintos, puede sugestionarse creyendo que se encuentra realmente en el lugar que se pretende representar" (sirve de ejemplo su obra "Installation Casino").

El otro es el suizo Stephan Huber quien construye con muy pocos elementos, ambientes también de gran verismo pero añadiendo cierto juego espacial. Caso es de la obra "Ich Liebe Dich" (1983) donde en una caja escenográfica de 4 x 10 x 7 m. el artista reconstruye un suelo real de parquet sobre el que sitúa una butaca. Pero ambos elementos están clavados en una de las paredes laterales de la caja mientras que en el suelo de ésta, se recrea el supuesto techo de la misma y sobre él se pone un sillón de oficina frente a la butaca clavada en la pared contigua. El sillón, que está a disposición del perturbado espectador, queda en una situación de distorsión-manipulación de los planos murales.

Otro precursor cercano al Nuevo Realismo fue Lucas Samaras. Son clásicas sus habitaciones con el suelo y el techo recubiertos de espejos para crear confusión acerca de los límites y dimensiones del recinto, llevados así hasta el infinito (Galería de los Espejos del Palacio de Versalles) como ejemplos de entornos cinéticos-estáticos (F. Popper).

La recreación por el artista actual de espacios ficticios con un alto grado de verosimilitud formal y ambiental, de tal modo que el espectador sienta una sensación de extraña realidad - o hiperrealidad- dentro/ante dichos espacios, ha adquirido con determinado tipo de obra un grado más en la escala de perversión conceptual y perceptiva implícita en el ejercicio ilusionista.

Me voy a referir al uso del trabajo fotográfico "muy elaborado"⁴ para ofrecer a dicho espectador una representación bidimensional en extremo hiperrealista de un entorno tridimensional irreal, creado por el artista con tal veracidad que en un primer acercamiento pasa por ser absolutamente real, demasiado real.

Esta es una de las paradojas de la sobremodernidad: ofrecer una visión hiperreal y por tanto una ilusión o simulación de la realidad ambiental en el plano bidimensional de algo

4 . Con fotografía elaborada aludo tanto a la preparación del montaje escenográfico a fotografiar (atención a la iluminación, disposición compositiva, elementos de escala, color, etc.) como al procesado e impresión de la imagen, con un resultado final muy pictoricista en cuanto, por ejemplo, a una excesiva nitidez en los detalles que nos recuerda la pintura flamenca y alemana renacentista y su estrategia de realismo-hiperrealismo, precisamente en el estudio minucioso y detallista del espacio representado; al uso de luces ambientales envolventes y artificiales, como también artificiales son los colores, etc.

que, a su vez, es igualmente una ilusión o simulación de realidad ambiental de la misma realidad. Cito dos autores también clásicos como ejemplo: Eva Leitolf y Thomas Demand.

La obra fotográfica que la primera hiciera hace ya una década, consiste en una serie de extraños paisajes naturalistas y artificiales que ella misma inventa y reconstruye escenográficamente, de manera muy minuciosa, pintando fondos, disponiendo en primer término plantas, hongos, flores, líquenes, troncos caídos... Todo ello proyectado contra el fondo de la estancia-plató para crear un juego de sombras que sugiera la presencia de un bosque.

El conjunto (extremadamente realista y evocador del jardín salvaje y de las estampas micológicas y botánicas) es fotografiado para mostrar de él -la perversión ilusionista- una representación plana absolutamente veraz de un espacio ficticio que simula ser veraz (fig. 4).



Figura 4. Eva Leitolf

El fotógrafo y escultor Thomas Demand expuso en el otoño de 2003 en la galería Helga de Alvear de Madrid, un mural fotográfico de gran formato (casi 10 metros de largo) que representaba un claro en un tupido bosque con la luz del sol componiendo la estampa y filtrándose entre las hojas de los árboles (fig. 5).



Figura 5. Thomas Demand

En su artículo “La dudosa realidad de Demand” dedicado a aquella exposición, el crítico Guillermo Solana escribe:

“A primera vista es una imagen tópica de la belleza natural. Pero si uno se acerca, va descubriendo ciertos detalles inquietantes: las hojas son demasiado planas, carecen de nervios, y parecen sujetas a los árboles con alambre o algo así. De pronto, todo el encanto de la naturaleza se desvanece y asoma la tramoya. Lo que vemos en la foto no es un bosque, sino un decorado, y el sol entre las hojas es sólo luz artificial del estudio”.⁵

Un inmenso decorado o maqueta escenográfica resuelta pulcramente a escala 1:1 con cartulinas de colores.

Los escenarios que fabrica Demand (recordemos su exposición en la Fundación Telefónica dentro de PhotoEspaña 2008) son espacios impersonales, vacíos, ausentes de vida, en una interpretación de la realidad como una ficción: el interior de una oficina, una tienda de fotocopias, un bloque de viviendas, los escenarios de crímenes o muertes célebres...

Después fotografía esas efímeras escenografías que por el material endeble de que están hechas tan sólo duran un día en pie conservando la calidad, tersura y limpieza del primer momento. Una vez resuelta la toma fotográfica, su autor las destruye pues sólo han servido para eso, para la toma.

Los dos artistas citados siguen con tales obras, la tradición simbólica alemana de representar bosques frondosos que cuenta con exponentes históricos como el pintor Altdorfer y contemporáneos como Anselm Kiefer.

En cuanto al uso del trampantojo y la anamorfosis en propuestas actuales, señalo por su evidencia y claridad la obra del francés Georges Rousse. Este artista que proviene de la fotografía más que de la pintura, suele trabajar en edificios abandonados que en poco tiempo serán demolidos (tal elección en sí ya le relaciona con otro célebre transformador de arquitecturas interiores destinadas a la demolición, en su caso mediante la acción estereotómica sobre la caja edilicia: Gordon Matta-Clark).

Las acciones plásticas de Rousse se realizan sobre muros, paredes, pilastras, vigas, pasamanos, ventanas, dinteles, suelos, tuberías, poleas, maquinaria abandonada..., donde pinta líneas y planos cromáticos en composiciones espaciales muy estudiadas para que desde un determinado punto de vista, en cada caso se recomponga una forma geométrica esférica, circular, anular, trapezoidal o a veces orgánica.

Luego hace una toma fotográfica del trazado compuesto y esto es lo que verá el espectador: la simulación o representación fotográfica de un suceso plástico desarrollado en un espacio que ya no existe –porque habrá sido demolido– y que es la recreación de una forma insertada en dicho espacio, pero que tampoco es real pues tal forma sólo se configuró en la retina del artista y en el objetivo de la cámara cuando ambos se situaron en el punto visual donde la anamorfosis ejecutada toma la ilusión de la forma global, sólo desde allí percibida (fig. 5).



Figura 5. George Rousse

5. SOLANA, Guillermo. (2003) “La dudosa realidad de Demand”. El Cultural, suplemento del diario El Mundo, 25 de septiembre de 2003, p. 30, 31.

La lista de obras y autores ilustrativos del tema que aquí se ha introducido, resulta demasiado larga tanto a nivel histórico como moderno, contemporáneo y actual. Modificar espacios frontales, secuenciales o envolventes, de manera ilusoria y generar hiperrealidades mentirosas es un asunto que siempre ha atraído a los artistas como constructores de mundos ficticios: aparentar lo que no hay, lo que no es, lo que no se es.

Terminaré citando la obra fotográfica de intervención espacial de Noemie Goudal artista y diseñadora parisina residente en Londres.

La artista se vincula a la llamada “Conception Volumique” que deviene tanto del arte como del diseño, y que se relaciona con el uso de espacios concretos (site-specific) en los que intervenir o instalar piezas de naturaleza claramente espacial o volumétrica.

En su caso Goudal trabaja con telones de papel a gran escala que se incorporan como grandes ventanas o vanos abiertos, al entorno existente en el juego clásico entre los límites de lo real y lo ficticio que aquí hemos visto.

Dichas intervenciones, por la elección de los sitios y las imágenes que en ellos se insertan, guardan un hálito melancólico, poético, muy simbólico. Sin embargo esa primera impresión global es en segundo nivel traicionada cuando el espectador descubre que se trata de falsas promesas, que lo que allí parece ocurrir de manera mágica no es más que un falso telón astutamente ajustado al conjunto arquitectónico. Se invita pues a una alternativa de realidad que al final termina en frustración. Una nueva frustración sobre muchas otras en la historia de la imagen representada (fig. 6-8).



Figura 6. Noemie Goudal



Figura 7. Noemie Goudal



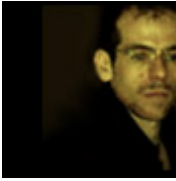
Figura 8. Noemie Goudal

Bibliografía recomendada

- ARGAN, Giulio Carlo (1991). El arte moderno. Del ilusionismo a los movimientos contemporáneos. Madrid: Akal, Arte y Estética.
- MADERUELO, Javier (1990). El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura. Madrid: Mondadori.
- POPPER, Frank (1989). Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy. Madrid: Akal, Arte y Estética.
- FONTCUBERTA, Joan (2000). Zonas de Penumbra. Barcelona: Actar.

Cómo citar este artículo

TORREGO, Francisco (2012) “Ilusionismo mural, entornos envolventes y jardín salvaje”. paperback nº 8. ISSN 1885-8007. [fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://www.paperback.es/articulos/torrego/ilusionismo.pdf>



Joaquín Francisco Torrego Graña

Doctor en Bellas Artes.
Profesor titular de Dibujo Artístico y Color en Artes Plásticas y Diseño (CAM).
Profesor Asociado en la Facultad de Bellas Artes, UCM.

ftorrego@ya.com

Desde el final de su carrera y hasta la fecha viene realizando con periodicidad exposiciones artísticas tanto colectivas como individuales. Ha dedicado su obra principalmente al dibujo, las transformaciones artísticas del espacio de orden arquitectónico y, en la actualidad, a la imagen digital impresa sobre soportes artísticos.