



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

La transformación del espacio arquitectónico:  
reflexión sobre la bidimensionalidad y tridimensionalidad  
en las intervenciones de Georges Rouse

Autor/es

Aitor Gutiérrez Sainz

Director/es

Aurelio Vallespín Muniesa

Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza  
2015

# **LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO**

REFLEXIÓN SOBRE LA BIDIMENSIONALIDAD Y TRIDIMENSIONALIDAD EN LAS INTERVENCIONES DE GEORGES ROUSSE

## RESUMEN

Desde la Prehistoria, el dibujo y la pintura han guiado al hombre en su camino para gestar imágenes que propiciaran una cierta ilusión de realidad veraz y objetiva en las personas que las contemplasen. Desde este punto de partida, el presente proyecto examina el desarrollo de la perspectiva hasta la fotografía como paradigma de la representación tridimensional sobre un plano bidimensional, con el fin de contextualizar las intervenciones de Georges Rousse. El trabajo del artista, fundamentado en la transformación perspectiva, busca en su discurso pictórico recomponer una realidad aparentemente desordenada bajo un único punto de vista. En este juego de bidimensionalidad y tridimensionalidad, analizamos el uso que hace de la anamorfosis junto a la fotografía para crear imágenes que buscan ejercer sobre el espectador una reflexión sobre lo que percibe, planteando dudas acerca de lo contemplado. Con el objetivo de comprender en profundidad la utilización de esta técnica y las sensaciones que suscita, se lleva a cabo una intervención propia en un lugar público, planteando finalmente una serie de reflexiones sobre la apropiación del espacio arquitectónico, sobre la brecha entre la percepción y la realidad.

"La fotografía es un objeto bidimensional, no hay desplazamiento ni visión lateral en la imagen, excepto intelectualmente. Pero cuando se comprende que se trata de un trabajo en el espacio, [...] de repente, por este camino mental, entramos en el espacio. Esto es lo que me interesa: dejar ver un espacio en la imagen."

*Georges Rousse*

# INDICE

PUNTO DE PARTIDA	
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
MARCO CONTEXTUAL	
DE LA PERSPECTIVA A LA FOTOGRAFÍA	9
GEORGES ROUSSE	
INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA	15
HERRAMIENTAS DE TRABAJO	19
Sobre la percepción	
Fundamento en la perspectiva renacentista	
La anamorfosis y el punto de vista	
La cámara fotográfica	
La búsqueda del espacio arquitectónico	
REFLEXIONES SOBRE EL ESPACIO	37
PUESTA EN PRÁCTICA	
ENCUADRE DE LA PROPUESTA	45
RESULTADOS	47
CONCLUSIONES	
SOBRE LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO	49
BIBLIOGRAFÍA	52
ANEXO I	

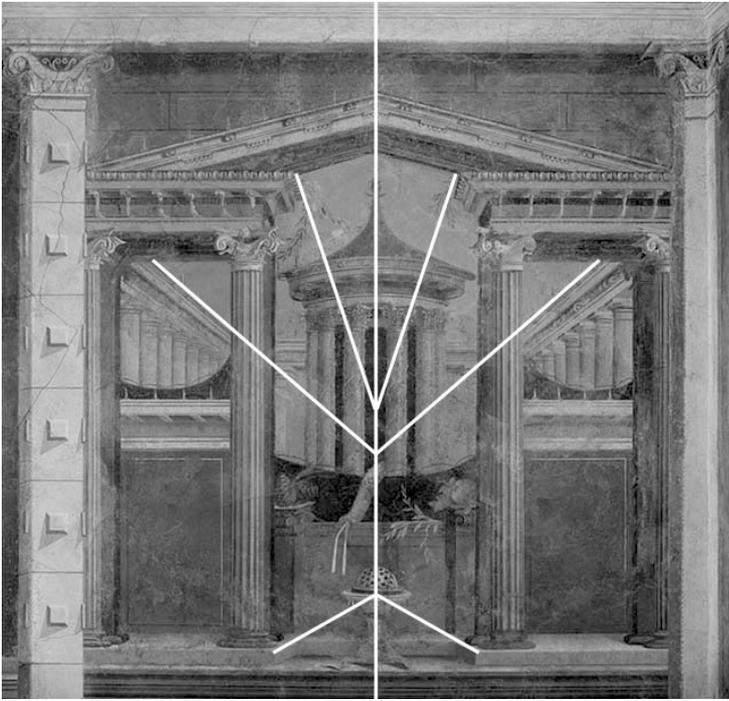


# PUNTO DE PARTIDA OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

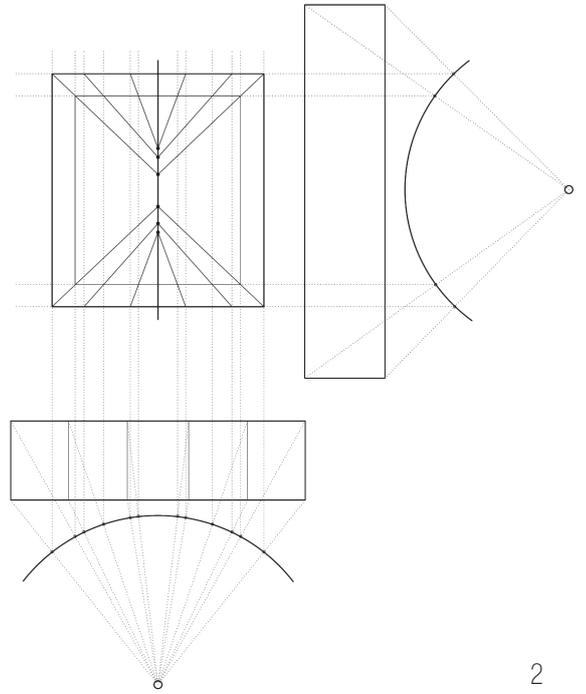
El objetivo de este proyecto es el estudio de la perspectiva y la fotografía como sistemas de representación tridimensional sobre un plano bidimensional, con el fin de analizar su capacidad de transformación del espacio arquitectónico. La cita que introduce el trabajo explica muy bien las intenciones de esta investigación, pues lo que se pretende es reflexionar acerca de como herramientas que operan sobre un soporte bidimensional actúan sobre el lugar para generar algo más que una imagen plana, sugerir un nuevo espacio. En esta línea, profundizamos en el análisis de la obra de Georges Rousse y en como utiliza la anamorfosis unida a la fotografía para sugerir representaciones bidimensionales sobre el espacio arquitectónico, condicionando nuestra percepción de la realidad.

La investigación toma como punto de partida la evolución de la perspectiva desde los sistemas primitivos basados en la proyección retiniana, pasando por el redescubrimiento y la imposición de la perspectiva plana en el Renacimiento como arquetipo de representación, y como sirve de modelo a la aparición de los nuevos sistemas, como la fotografía, que se establecen como paradigma de realidad; el conocimiento de un marco contextual adecuado nos ha permitido abarcar posteriormente la obra de Georges Rousse desde un punto de vista objetivo y crítico.

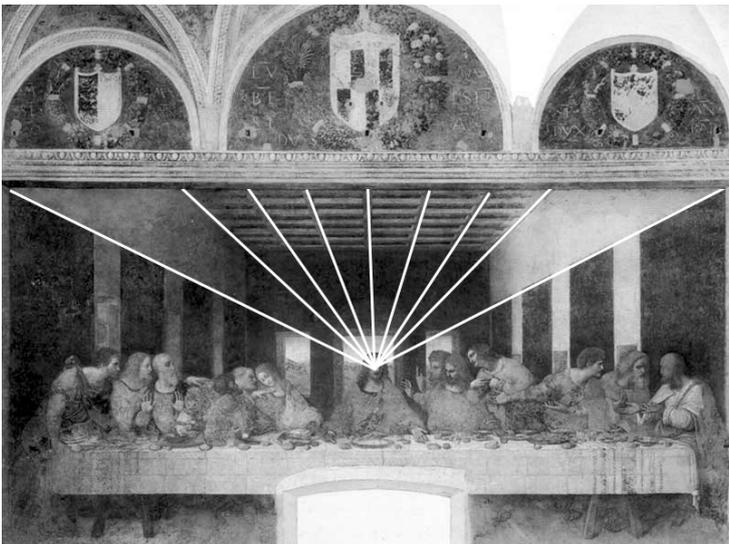
El cuerpo principal del trabajo se organiza en dos partes: la primera de ellas presenta un enfoque cualitativo basado en el análisis de la recopilación documental sobre la obra del artista, a fin de profundizar en sus intenciones artísticas y en la utilización de su técnica; de este estudio extraemos una serie de reflexiones e ideas que implican una percepción diferente de la bidimensionalidad y tridimensionalidad, y como estas afectan al espacio arquitectónico. En la segunda parte se ha llevado el proyecto a la práctica desde un punto de vista experimental, con el objetivo de comprender físicamente la transformación del espacio a través de la realización de una anamorfosis en un lugar público.



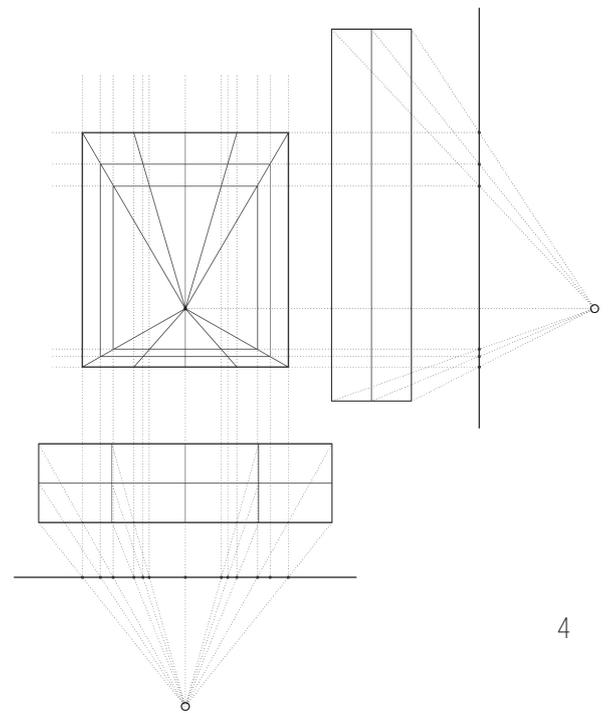
1



2



3



4

il. 1 Pintura al fresco de la Villa de P. Fannius Synistor en Boscoreale, 50-40 a.C. actualmente en el Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Realizada según el principio del eje de fuga. Imagen modificada por el autor.

il. 2 Construcción de un espacio interno rectangular según la construcción perspectiva de la Antigüedad (principio del eje de fuga). Imagen realizada por el autor.

il. 3 Leonardo da Vinci, *La Última Cena*, 1497, Milán, Sta. María delle Grazie, Refectorio. Realizada según la perspectiva cónica frontal. Imagen modificada por el autor.

il. 4 Construcción de un espacio interno rectangular según la perspectiva moderna (perspectiva cónica frontal). Imagen realizada por el autor.

# MARCO CONTEXTUAL DE LA PERSPECTIVA A LA FOTOGRAFÍA

Desde la Prehistoria, la representación de objetos tridimensionales sobre una superficie plana ha sido un fenómeno siempre presente en nuestra cultura. El dibujo y la pintura han guiado al hombre en su camino para gestar imágenes que propiciaran, de alguna manera, una cierta ilusión de realidad veraz y objetiva en las personas que las contemplasen, como por ejemplo la pintura de un bisonte en Altamira; supone una fiel representación de la realidad que se acrecienta al pintarse intencionadamente sobre un resalte de la gruta para enfatizar la tridimensionalidad.

“La observación de la fisiología de la visión lleva a considerar que la proyección que se produce sobre la superficie de la retina es el fenómeno a investigar e imitar, pues en ese proceso la realidad tridimensional queda reducida y traducida a una imagen bidimensional.”<sup>1</sup>

La utilización de la perspectiva como estrategia para plasmar sobre el plano una imagen que imite la sensación visual, que transmita la visión que tuvo el autor de aquello que representa, ya era conocida en la Antigüedad antes de que Euclides (325-265 a.C.) enunciara en su *Óptica*, 300 años a.C., los principios de proyección del espacio sobre la superficie retiniana. Este modo de representación espacial se basaba en el principio del eje de fuga, (ils. 1 y 2) también conocido como perspectiva primitiva o de *raspa de pez*<sup>2</sup>, el cual amparaba una importante incoherencia interna; las dimensiones visuales no están determinadas por la distancia existente entre los objetos y el ojo sino exclusivamente por la medida del ángulo visual, sin modificar por tanto los valores de longitud, altura y profundidad en una relación constante. La óptica de la Antigüedad planteaba por tanto la proyección del espacio tridimensional como la intersección del cono visual con una superficie curva, la retina.

Como argumenta Panofsky<sup>3</sup> (1892-1968), precisamente a través de la creación de una distancia, es posible volver a retomar creativamente los problemas anteriormente afrontados. No es hasta el primer tercio del siglo XIV cuando encontramos los orígenes de la perspectiva cónica frontal (ils. 3 y 4) a manos de Filippo Brunelleschi (1377-1446) en torno al año 1413, según se testimonia en una epístola<sup>4</sup>. No obstante, su descubrimiento no fue de inmediata aplicación puesto que, Brunelleschi trabajó la perspectiva a partir de edificios existentes, sin llegar a crear un espacio nuevo en sus representaciones.

Es en el tratado *De la pintura* de 1436 de Leon Battista Alberti (1404-1472) donde aparece la primera referencia escrita sobre la construcción en perspectiva. Tal importancia tiene la perspectiva para Alberti que habla de los fundamentos de la perspectiva cónica frontal en su definición de pintura, estableciendo un paralelismo entre su forma práctica de entender la pintura y la *perspectiva*<sup>5</sup>. Con esto nos indica que a través de la perspectiva, entendida como una ventana abierta, la superficie desaparece y se transforma en espacio.

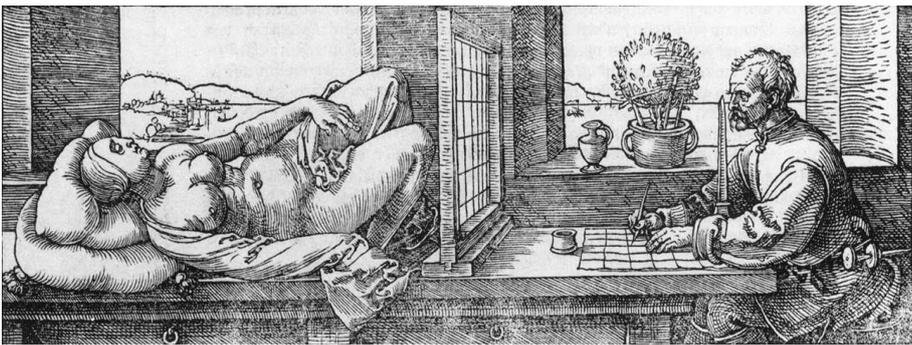
<sup>1</sup> José Pedro Pascual, "Ilusiones de realidad: de la perspectiva del Renacimiento a la realidad virtual", *Bellas Artes II* (Universidad de La Laguna: 2004): p. 192.

<sup>2</sup> Erwin Panofsky hace referencia a este término en *La perspectiva como forma simbólica* (Barcelona: Tusquets, 2008), p. 23

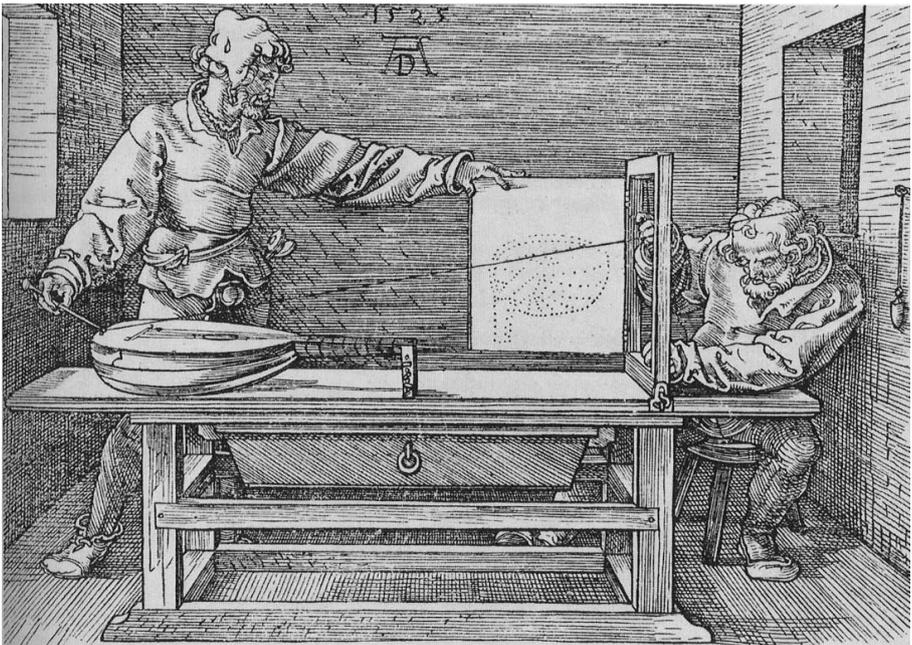
<sup>3</sup> Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, p. 29.

<sup>4</sup> Martin Kemp, *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat* (Madrid: Akal, 2000), p. 17.

<sup>5</sup> Etimología de la palabra *perspectiva*: mirar a través.



5



6

il. 5 Alberto Durero, dibujante utilizando una retícula (velo de Alberti) para representar una imagen en escorzo, 1525. Una de las cuatro xilografías de "Los cuatro dibujantes", del libro *Underweysung der Menssung* (Instrucciones para medir).

il. 6 Alberto Durero, dibujante de un laud (portillo de Durero), 1525. Otra de las cuatro xilografías del libro *Underweysung der Menssung*.

El modelo geométrico y matemático de espacio propuesto siglos antes por Euclides es el que sin duda sirvió de marco para hacer posible el desarrollo de la perspectiva lineal del Renacimiento. Pero Alberti no siguió los principios ópticos de Euclides, sino que planteó la perspectiva como intersección entre el cono visual y una superficie plana -en lugar de la superficie curva retiniana- a la que llama *intersección* y que interpretamos como una materialización del plano del cuadro. La invención de la perspectiva lineal en el Renacimiento sistematizó los artificios de la representación, no solo empíricamente<sup>6</sup> (ils. 5 y 6) sino también mediante una justificación desde las “ciencias exactas”, lo que le otorgaba una mayor credibilidad.

Leonardo da Vinci (1452-1519) distingue en el siglo XV varios tipos de perspectiva basándose en las discrepancias entre estas formas de representación. Por un lado, la *perspectiva naturalis* nace en la Antigüedad Clásica como un modo de formular matemáticamente las leyes de la visión natural<sup>7</sup>. Se fundamenta en la percepción visual según la curvatura del ojo, la óptica antigua de Euclides. Por otro lado, la *perspectiva artificialis* surge en el Renacimiento y supuso la base fundamental de la pintura de esta época. Se refiere al método de la perspectiva cónica frontal similar al expuesto por Alberti y se impuso como un cambio en la forma de representar la realidad; se pasó de utilizar la perspectiva como una representación naturalista, reflejo de la realidad sin idealización ni dramatización, a utilizarla como un artificio para generar la sensación de un espacio que realmente no existe<sup>8</sup>.

Según Leonardo, también existe otra perspectiva con fines más artísticos, mezcla de la perspectiva de artificio y de la naturalista, a la que llama *perspectiva accidental*. Esta aplicación, que tendrá una gran importancia en este análisis, también se conoce como anamorfosis, y da Vinci<sup>9</sup> la define de la siguiente manera: “[...] aumenta los cuerpos iguales en la pared escorzada, tanto más cuanto más cerca de la pared esté el ojo y cuanto más distante del ojo esté la parte de la pared donde las figuras aparecen.”

Del mismo modo que Alberti explicaba como la superficie plana se convierte en espacio, con este método es posible transformar cualquier superficie no plana en espacio. Este espacio final es totalmente diferente al espacio inicial, lo que supone un engaño a nuestros ojos al fin y al cabo, que plantea una dependencia absoluta del punto de vista, que como veremos más adelante, se puede entender como una virtud o un defecto dependiendo de su utilización.

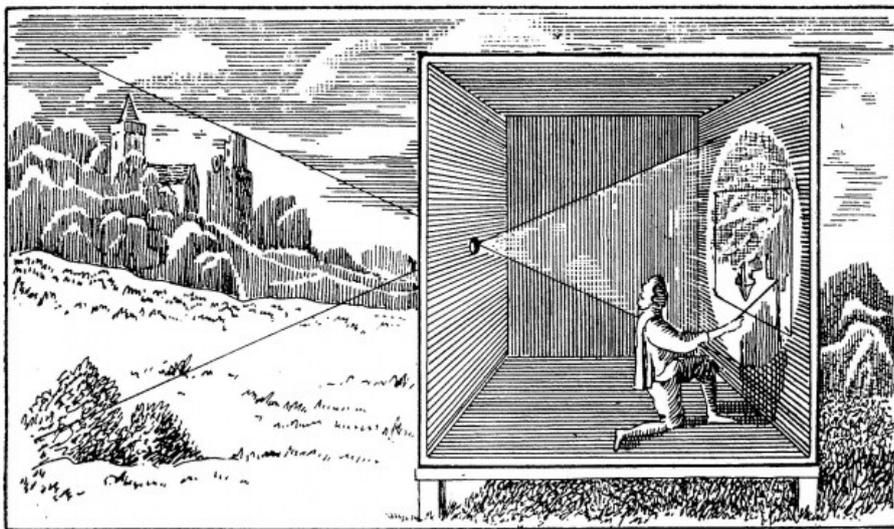
Leonardo da Vinci demostró en sus estudios sobre la fisiología del ojo cómo la luz refleja en los objetos y penetra en los mismos en forma de rayos luminosos, proyectando imágenes en la retina contrariamente a las observaciones de Euclides, el cual creía que el ojo tenía la capacidad de proyectar los rayos visuales. El instrumento del que se sirvió da Vinci para explicar el funcionamiento del ojo fue la cámara oscura, de la cual ya se tenía conocimiento a finales del siglo X.

<sup>6</sup> Como lo hicieron antes el Velo de Alberti; que permite la reducción a escala del natural al dibujo por medio de una cuadrícula interpuesta formada por hilos gruesos en un tejido de gasa, y el Portillo de Durero; que mediante un hilo tensado en un extremo y con un puntero en el otro sirve para señalar los puntos del objeto, que se van dibujando en un papel sujeto por un portillo.

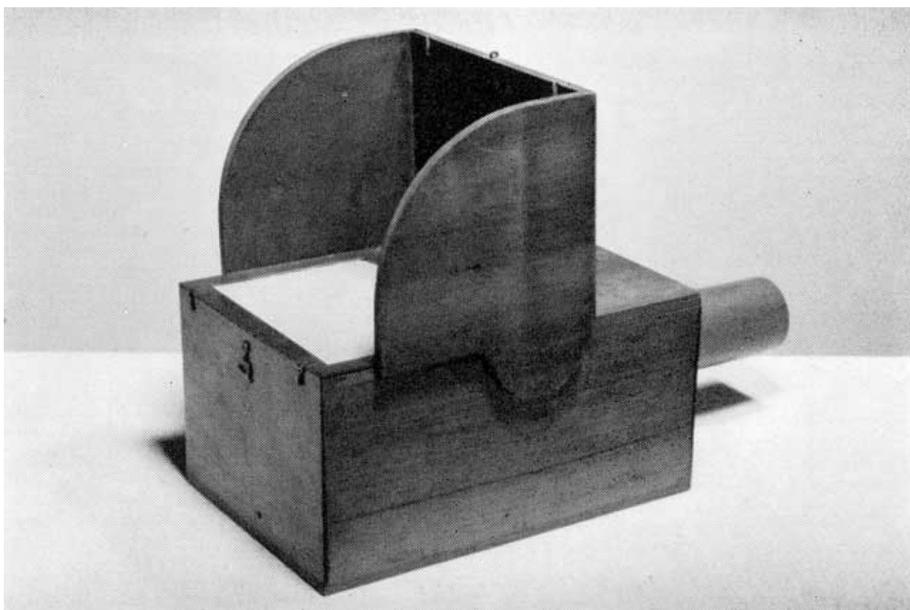
<sup>7</sup> Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, p. 20.

<sup>8</sup> Aurelio Vallespín Muniesa, *El espacio mural* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Diseño, 2014), p. 99.

<sup>9</sup> Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura* (Madrid: Espasa Calpe, 1956), pp. 64-71.



7



8

il. 7 Xilografía que describe el principio de funcionamiento de la cámara oscura.

il. 8 Cámara oscura de William Henry Fox Talbot (1800-1877). National Media Museum, Bradford, Reino Unido.

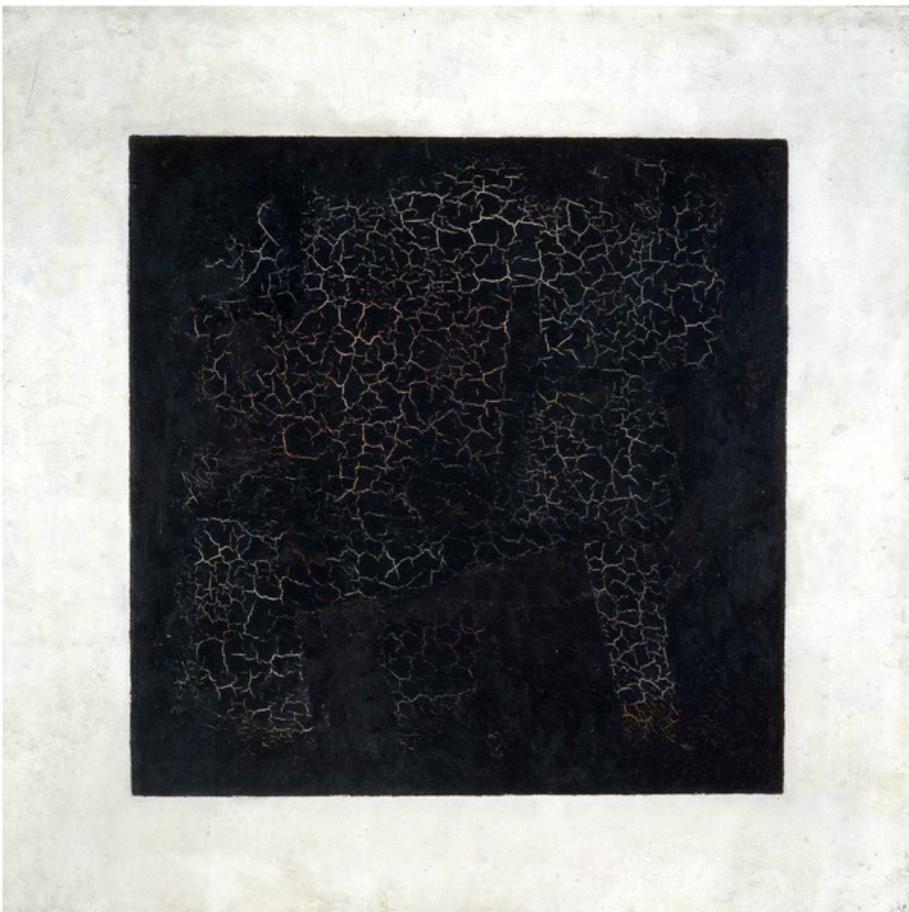
La cámara oscura, tal y como sucede con el ojo humano, crea la proyección del espacio tridimensional en la superficie situada en su interior, ilustrando los diferentes valores del claroscuro y matices de color del cuerpo iluminado. El instrumento consiste en una gran cámara cerrada herméticamente en la que se practica un pequeño orificio por el que entran los rayos de luz reflejados por los objetos exteriores. Este orificio funciona como una lente convergente y proyecta en el interior de la cámara los rayos luminosos, mostrando una imagen plana del exterior invertida vertical y horizontalmente (ils. 7 y 8). El funcionamiento de este artefacto consolida el modelo de perspectiva renacentista y demuestra empíricamente su eficacia, con la diferencia de que la perspectiva crea un modelo de realidad a partir de la geometría, mientras que la cámara oscura reconstruye el espacio desde los principios de la óptica.

La revolución perspectiva renacentista implantó un modelo que condicionó el desarrollo de toda la historia del dibujo y la pintura. Este mecanismo, -proyectar en la retina los rayos visuales y plasmar esta imagen sobre un soporte plano- representado en la cámara oscura, fue el punto de partida para el desarrollo de posteriores modelos que tratan de imitarlo, condicionando así la aparición de la fotografía, el cine y el resto de las imágenes contemporáneas generadas por las nuevas tecnologías. El paso de la cámara oscura a la fotografía supuso el paso de una proyección fugaz a una imagen estable, asumiendo ésta el papel de representación veraz y objetiva de la realidad; desplaza al dibujo y la pintura de ese cometido y se establece como paradigma de realidad, como registro objetivo sobre un soporte bidimensional de la realidad tridimensional.

La idea que extraemos de este ensayo es que la evolución de la perspectiva a lo largo de la historia la podemos entender desde distintos puntos de vista, acuñando en cada caso diferentes funciones según su utilización: se ha empleado para generar sensación de espacio sobre un plano bidimensional o viceversa, o para sustituir la realidad mediante ilusiones ópticas. Cada método o sistema requiere de su estudio propio y determinado para llevarlo a cabo, por lo que esta "ambigüedad" en el uso de la perspectiva nos lleva a considerarla más cercana a un sistema de representación, mas que a una forma fidedigna de mostrar la realidad.



9



10

il. 9 Alfred Stieglitz, *Gossip - Katwyk*, 1894, fotografía, publicada en *Camera Work* 1905.

il. 10 Kazimir Malévich, *Black Square (Cuadrado negro sobre fondo blanco)*, 1915, óleo sobre lienzo, Galería Tretiakov, Moscú

# GEORGES ROUSSE

## INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA

Podemos definir la obra de Georges Rouse, según palabras de Felipe Tupper, como “[...] una historia de apariciones, de confluencias en el espacio y el tiempo, una historia de anamorfosis e ilusiones ópticas que nos enseña a mirar y a redescubrir el espacio”.<sup>10</sup> Conceptos teóricos y artísticos que se repiten en los lugares donde trabaja, transmitidos por la *fotografía* como medio creativo y el *espacio* como materia de trabajo. Pero, ¿cuál es el objetivo de todo esto? Si le preguntamos al artista sobre el objetivo de su propia obra, éste lo define de una forma clara y sencilla: “Hacer una cosa en la naturaleza, de cara a la naturaleza y con un elemento poético”.

Rousse nació en 1947 en París, donde vive y trabaja. A la edad de 9 años tuvo como regalo de Navidad una legendaria *Brownie Flash* de *Kodak*, lo que le unió fuertemente a la fotografía. Decidió aprender con un profesional técnicas para la toma y el positivado mientras estudiaba medicina en Niza, para posteriormente crear su propio estudio de fotografía de arquitectura. Sus primeras fotografías fueron paisajes del tipo americano, en blanco y negro, siempre inclinándose por “[...] las construcciones en ruinas, fábricas en desuso, edificios abandonados que constituyeron terrenos de juego de mi infancia. Recorrí y fotografié esos sitios para memorizarlos con la imagen y recoger cierto ambiente”.<sup>11</sup>

Su pasión por la fotografía le dirigió hacia la práctica artística, colocándose en el camino de los grandes artistas *pictorialistas*<sup>12</sup> americanos Edward Steichen (1879-1973), Alfred Stieglitz (1864-1946) y Ansel Adams (1902-1984). Este movimiento se interesaba por los efectos estéticos más allá del propio acto fotográfico; suponía una selección muy cuidada de los temas y encuadres, recurrían a juegos de luces y sombras, o colocaban filtros u otros objetos para distorsionar la imagen. El objetivo era apoyarse en el énfasis de tipo manual para otorgar a la fotografía ese valor artístico tan importante que tenía la pintura o la escultura (il. 9). En esta época podemos enunciar dos fuentes de inspiración que desviaron la fotografía de Georges Rouse hacia una actividad plástica, llevándole a intervenir sobre el campo fotográfico.

La primera de ellas son las obras de Kazimir Malévich, especialmente *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, realizada en 1915 (il. 10). Este lienzo nos remite a la bidimensionalidad de la pintura, al hecho de que la perspectiva en el arte no deja de ser un punto de vista en la construcción<sup>13</sup>, una ilusión óptica. Por otro lado, paradójicamente la presencia de este negro no devuelve ni luz ni sombra; es esto lo que marcará definitivamente a Georges Rouse, el uso de este *no-color* como un intento de representar el infinito. De cierto modo, la obra de Rouse reproduce la historia de la pintura. En un principio sus fotografías se acercan más a una corriente figurativa, insertando a personajes o figuras toscas y

<sup>10</sup> Felipe Tupper, escritor y delegado cultural de Chile en Francia, escribió en 2013 estas palabras sobre una de las paredes de la primera planta del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, donde se expone la obra del artista.

<sup>11</sup> Georges Rouse, entrevistado por Sonia Sierra, *El Universal*, entrevista vía correo electrónico, 10 de agosto de 2013.

<sup>12</sup> Este término hace referencia a los artistas involucrados en el movimiento fotográfico de pretensiones artísticas conocido como pictorialismo, desarrollado a nivel internacional desde 1880 hasta el final de la Primera Guerra Mundial.

<sup>13</sup> La perspectiva tiene un largo desarrollo en la pintura y se mostraba en el Renacimiento por la realización de cuadros negros y blancos para la representación del suelo. En uno de los tantos caminos y connotaciones de sus obras, Malevich hace una llamada irónica a la perspectiva, considerando que ya se ha superado su uso en la pintura.



11



12



13

il. 11 Georges Rousse, *Berlin*, 1984.  
ils. 12 y 13 Christo y Jeanne-Claude, *Running Fence*, 1972-76, Sonoma and Marin Counties, California.

primitivas en el campo fotográfico (il. 11), para posteriormente evolucionar hacia la abstracción, a interesarse en la relación de la pintura con el espacio. Sus imágenes vienen a cerrar un proceso que es a su vez fotografía, pintura y arquitectura.

Su otra inspiración vendrá de la mano de los artistas del *Land Art* y sus intervenciones en el paisaje, lejos de la civilización, del trabajo sobre un lugar específico en el que se interviene en función del espacio (ils. 12 y 13). Sus logros fueron a menudo efímeros, pereciendo a manos del tiempo y la naturaleza, y por lo general estas obras perduran únicamente como fotografías. Esta corriente cambió el modo de acción de Rouse hasta transformar aún más radicalmente el espacio interviniendo sobre él, convirtiéndolo en espacio pictórico y construyendo una obra efímera sólo visible bajo el ojo de la cámara fotográfica, la que le otorga su continuidad en el tiempo<sup>14</sup>.

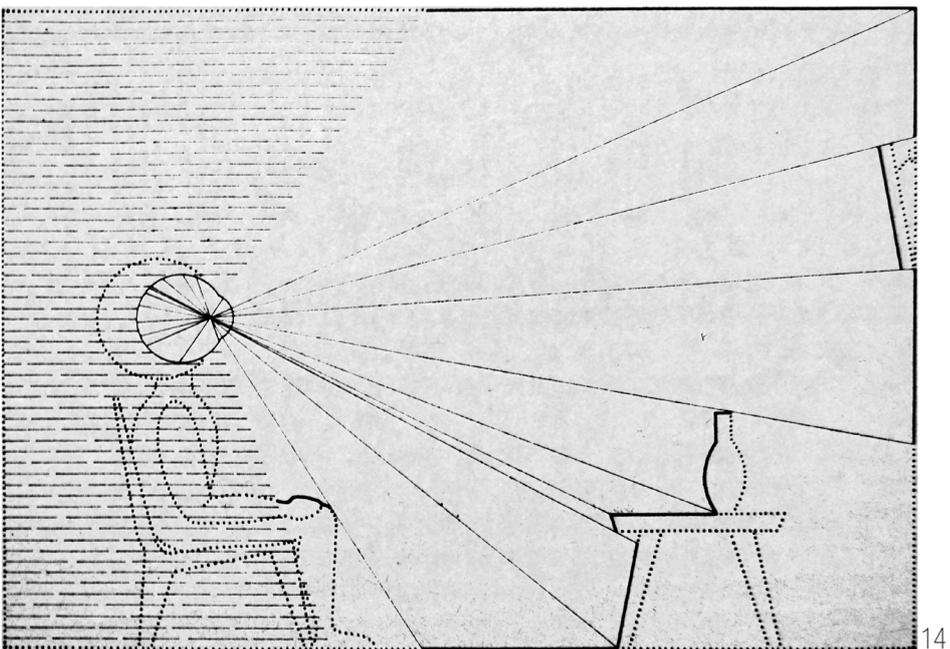
Georges Rouse presenta una evolución progresiva durante casi los 35 años que abarca su obra, pero siempre dentro de un planteamiento de trabajo constante: la fotografía entendida como único medio y la búsqueda de edificios abandonados o a la espera de reconstrucción para sus intervenciones. Aun manteniendo esta línea de trabajo, no es un artista conceptual que aplica un mismo principio de una ciudad a otra, sino que él mismo se define como un artista que se alimenta de lo cotidiano, buscando algo en cada lugar que lo caracterice y enriquezca<sup>15</sup>. La fotografía del espacio intervenido según el punto de vista particular, cuidadosamente seleccionado, dejará ver su manera de explicar o transformar la arquitectura existente.

Desde su primera exposición en París en 1981, Georges Rouse ha expuesto en Europa, Asia, Estados Unidos, Canadá y América Latina, continuando su trayectoria artística más allá de las modas temporales. Considerado como uno de los máximos exponentes contemporáneos de esta técnica, su tarea se centra en la búsqueda del espacio idóneo en donde plasmar su obra, concibiéndolo como un gran lienzo sobre el cual realiza sus intervenciones. Transforma y reinventa el espacio arquitectónico, y utiliza la fotografía como herramienta para garantizar la permanencia en el tiempo de su obra, otorgándole un carácter atemporal. Su trabajo en cada una de sus obras se puede dividir, a grandes rasgos, en dos fases: una primera intervención en el espacio tridimensional, el cual deconstruye a través de la pintura, y una segunda en la cual reconstruye ese espacio en un plano bidimensional, a través de la fotografía. Todo ese juego busca en su discurso artístico, recomponer una realidad aparentemente desordenada bajo un único punto de vista, planteando una serie de reflexiones sobre la apropiación del espacio arquitectónico, la brecha entre la percepción y la realidad.

---

<sup>14</sup> Nos referimos a la virtud temporal de la fotografía en el Land Art. Las intervenciones de Georges Rouse se centran especialmente en lugares abandonados y próximos a su destrucción, lo cual exige que su obra no sucumba con ellos, que perduren en el tiempo.

<sup>15</sup> Georges Rouse, entrevistado por IFAL. Casa de Francia, audiovisual, 15 de octubre de 2013. Disponible en <https://vimeo.com/115013863>



14

il. 14 James J. Gibson, La proyección óptica de una habitación. 1950, En *La percepción del mundo visual*.

# HERRAMIENTAS DE TRABAJO

## SOBRE LA PERCEPCIÓN

Antes de adentrarnos en las intenciones de Georges Rousse vale la pena detenernos unos minutos a reflexionar sobre como percibimos y experimentamos la información visual, ya que es un tema muy controvertido y sugiere diferentes puntos de vista. Bouma plantea la siguiente cuestión: "¿Cómo lleva a cabo nuestro sistema visual la extraordinaria operación de convertir estas distribuciones bidimensionales de luz altamente variables que llegan a cada una de las retinas en una percepción estable y tridimensional del mundo visual circundante? No puede haber más que una respuesta completa, y es que aún no lo sabemos."<sup>16</sup> Frente a esta interpretación hay otras mas interesantes como la que facilita Gibson<sup>17</sup>. Explica que cuando observamos la realidad nuestro ojo la proyecta sobre la retina, de forma plana, por lo que nuestra percepción se basa en una imagen retiniana bidimensional. Carlos Montes coincide en este aspecto y se expresa diciendo que "El mecanismo de lectura e interpretación de imágenes fijas -en dibujos y fotografías- no es distinto del utilizado por nuestra mente en la percepción visual de la realidad."<sup>18</sup> Entiende por tanto que no existe una diferencia rígida entre sensación y percepción, coincidiendo con Gombrich, pues consideran esta distinción anticuada.

Gombrich explica otra interpretación sobre el tema, argumentando que gran parte de lo que percibimos es debido a la experiencia, relacionando así ambos conceptos. Hace una distinción entre las distintas clases de información que podemos recibir de las representaciones, basándose en dos conceptos: el *espejo* y el *mapa*<sup>19</sup>. Mientras que los mapas nos proporcionan información selectiva sobre el mundo físico, los espejos, al igual que un cuadro, nos presentan la apariencia de éste, aportando por tanto información sobre el mundo óptico. A esto debemos añadir nuestra experiencia visual, puesto que el ojo humano, como la cámara fotográfica, es selectivo a la hora de captar las sensaciones visuales que transmite el mundo óptico. Por tanto, podemos afirmar que no existe una correlación fija entre el mundo óptico y el mundo de nuestra experiencia visual. En esta línea Bartlett habla de cómo cambia la apariencia de lo visto cuando podemos deducir qué es lo que tenemos delante, cuáles son los límites de la información que podemos procesar y qué estrategias aplicamos en lo que llama *esfuerzo en pos del significado*. Sin duda esto influye en nuestra experiencia al contemplar, por ejemplo, una fotografía, ya que proyectamos con nuestra intuición ciertas experiencias que no están realmente presentes. Esto genera una discrepancia entre información y respuesta, pero si consideramos que bajo unas determinadas condiciones, como comentan Gibson y Montes, los mecanismos para la percepción de la realidad tridimensional y de la imagen bidimensional son similares, consideramos que también lo es la percepción del espacio real arquitectónico y la percepción de lo representado en la fotografía. De esta forma ambas percepciones se funden, llegando a la conclusión de que la representación bidimensional sobre un lugar es capaz de transformar ese espacio arquitectónico. Es interesante esta reflexión para nuestro trabajo pues demuestra que el artista, mediante el uso de la fotografía, será capaz de modificar nuestras sensaciones sobre el espacio.

<sup>16</sup> H. Bouma, citado por Ernst H. Gombrich, "El espejo y el mapa", en *La imagen y el ojo* (Madrid: Debate, 2000), p. 178.

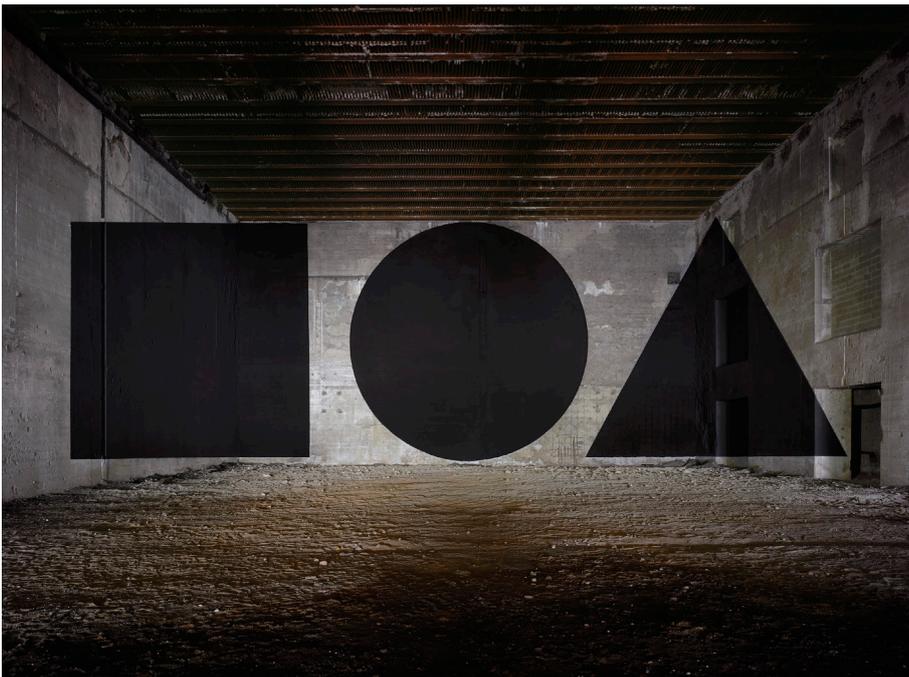
<sup>17</sup> James J. Gibson, *La percepción del mundo visual* (Buenos Aires: Infinito, 1974), pp. 67-68.

<sup>18</sup> Carlos Montes, citado por Aurelio Vallespín M., *El espacio mural*, p. 17.

<sup>19</sup> Gombrich, *La imagen y el ojo*, pp. 176-183.



15



16

il. 15 Rafael Sanzio, *La escuela de Atenas*, 1510-11. Pintura al fresco, Museos Vaticanos, Roma.  
il. 16 Georges Rousse, *Agora*, Burdeaux, 2014.

## FUNDAMENTO EN LA PERSPECTIVA RENACENTISTA

Volviendo a una posición histórica desde la cual enmarcar la obra de este artista, nos situamos nuevamente en el Renacimiento, cuando el redescubrimiento de la teoría perspectiva en el *quattrocento* significó más que la invención de un nuevo procedimiento técnico eficaz; la creación de un nuevo concepto espacial, unitario y de dimensión infinita<sup>20</sup>. Panofsky se refiere a la perspectiva plana no como un *momento artístico*, sino como un momento estilístico que sirve a la historia del arte como una *forma simbólica*<sup>21</sup>; permite posicionar a las figuras en el espacio de una manera coherente identificándolas con un contenido espiritual particular.

El cambio filosófico que propicia el redescubrimiento de la perspectiva, como forma de representación simbólica, es el humanismo. El pensamiento humanista se basa en el conocimiento del mundo y de la extensión de este conocimiento al hombre, convirtiéndolo en un individuo espiritual, situado en el centro del universo. La perspectiva cónica frontal encaja perfectamente con este individualismo; existe un único punto de vista que categoriza el espacio y la posición del observador, situado en el centro del universo perspectivo.

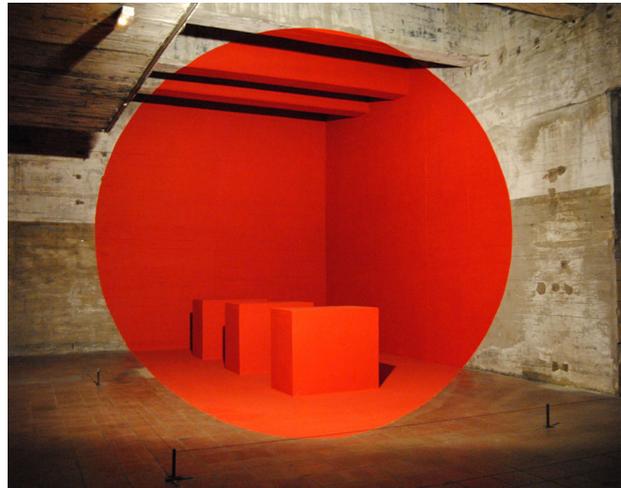
El mensaje humanista enlaza correctamente con las intenciones de la obra de Georges Rousse; busca con sus intervenciones dar un nuevo carácter espacial al lugar, recuperando su espiritualidad perdida a través de una visión perspectiva condicionada de su imagen desde el punto de vista, dando al signo sensible un contenido espiritual. La existencia de un punto de vista único discrimina el espacio, pues no todos los puntos de este son iguales, y conduce a un juicio objetivo que nos muestra en cada una de sus intervenciones; y es que la forma en que miramos las cosas puede ser distorsionada si nos dejamos engañar por las apariencias. Su práctica fotográfica busca también un acercamiento permanente al Renacimiento, nutriéndose de la teoría perspectiva del *quattrocento* y colocándose en la línea de Piero della Francesca y Leonardo da Vinci. Esto le convierte en uno de los pocos artistas plásticos en el campo del arte contemporáneo que se remite a la historia del arte. Sus fotografías se pueden describir como la intersección de la que habla Alberti, como el plano del cuadro bidimensional que interseca con el cono visual procedente del artificio que quiere representar. De hecho, Pieraggi<sup>22</sup> destaca en sus fotografías una serie de características que ya encontramos en las pinturas del siglo XV: son imágenes cuadrangulares organizadas de acuerdo con una perspectiva cónica frontal -monofocal-, abiertas al interior de un edificio<sup>23</sup> y en un juego de ilusión entre el plano y el volumen. Únicamente el medio fotográfico parece anacrónico con los preceptos de Alberti para organizar una composición. Sin embargo, mientras que la *perspectiva artificialis* se utilizó en el Renacimiento para simular el espacio, las obras de Georges Rousse muestran una ilusión inversa; la fotografía del espacio deja percibir los volúmenes, mientras que una geometría contenida en el centro de la imagen nos remite a la bidimensionalidad, el espacio transformado en plano.

<sup>20</sup> Tafuri se expresa en esta dirección cuando dice: "la racionalización de la visión en perspectiva [...], fija una nueva construcción intelectual del espacio". Ver Tafuri, *La arquitectura del humanismo* (Madrid: Xarait, 1982), p.12

<sup>21</sup> Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, p. 24.

<sup>22</sup> Ange-Henri Pieraggi, "Georges Rousse, une perspective paradoxale", *Art Press*, nº 380 (julio-agosto 2011): pp. 41-47.

<sup>23</sup> Esto hace referencia a las cajas de perspectiva proyectadas en una superficie buscando la profundidad en un punto de fuga, acuerdo de la representación en el *quattrocento*.



17



18

il. 17 Georges Rousse, *Bordeaux*, 2014. izquierda: fotografía del círculo deformado en el espacio.

il. 18 Erhard Schön, *Retrato anamorfósico de cuatro personajes ilustres*, 1525. derecha: vista corregida.

## LA ANAMORFOSIS Y EL PUNTO DE VISTA

Una representación perspectiva tiene por objeto, al igual que el *mapa* de Gombrich<sup>24</sup>, señalar y mostrar una clase de objetos para darnos una información selectiva desde un único punto de vista. Los artistas del Renacimiento, especialmente Piero della Francesca y Leonardo da Vinci, y sus sucesores aprovecharon esta indeterminación de lo contemplado desde un solo punto de vista para construir un ilusorio juego visual. Y así, de la investigación sobre imágenes oblicuas y vistas tipo gran angular surgió la idea de un nuevo tipo de perspectiva artística; la anamorfosis o *perspectiva accidental*. La diferencia entre una representación perspectiva plana y una imagen anamórfica es que en la primera, la percepción que tenemos de los objetos es que las líneas se alejan y confluyen en el punto de fuga situado en el horizonte, y la imagen sólo es visible y apreciable correctamente desde el punto de vista adecuado; mientras que la anamorfosis ofrece conscientemente una imagen confusa a primera vista que el observador puede interpretar para descubrir por sí mismo el secreto del truco óptico y el emplazamiento del punto de vista adecuado.

Por otro lado, la explicación de la anamorfosis tiene parte de su fundamento en el *punto de fuga invertido*<sup>25</sup>, es decir, el cambio de posición con respecto a nuestra visión. Sucede que, al contrario que en la perspectiva, el punto de fuga converge en los ojos del espectador -en lugar de hacerlo en la línea del horizonte-, por lo que se invierten las proporciones de las figuras dibujadas, siendo más grandes cuanto más alejadas se encuentren del punto de vista y viceversa. De esta forma el observador percibe las proporciones de forma "corregida", dando como resultado la *ilusión óptica*, una percepción tridimensional a partir de una representación bidimensional que solo se percibe cuando el punto de fuga coincide con nuestro ojo.

"[...] introduce la técnica de la anamorfosis que el diccionario define como una transformación por un procedimiento óptico o geométrico de un objeto que volvemos irreconocible, pero cuya figura final es restituida [...] por un examen fuera del plano de la transformación. Pero me gustaría precisar que esta definición de la anamorfosis no se corresponde exactamente con mi práctica porque nunca he querido volver un objeto irreconocible, en cambio quise desmaterializar ese objeto para hacerlo fotográfico: el objeto en la fotografía está ahí pero no puede ser captado."<sup>26</sup>

La anamorfosis es un *trompe l'oeil* -trampa para el ojo- que interrumpe, desorienta y confunde nuestra percepción. El efecto visual es tan notable que la realidad y la irrealidad de la representación entran en conflicto, y se hace necesario un esfuerzo por parte del espectador para separar ambas percepciones. El artista nos hace ver algo distinto de lo que hay, despertando en el observador una experiencia visual que asocia a una realidad propia. Rousse es un versado en el uso de la anamorfosis; en lugar de generar una realidad tridimensional fingida, para lo que naturalmente se ha utilizado esta técnica, la usa para deconstruir el espacio arquitectónico en diferentes elementos que reconstruidos

<sup>24</sup> Ver Gombrich, *La imagen y el ojo*, pp. 176-183.

<sup>25</sup> María Gómez, *Anamorfosis. El ángulo mágico* (Valencia: Universitat de València, 2008), p. 48.

<sup>26</sup> Georges Rousse y Jocelyne Lupien, "Correspondencia con Jocelyne Lupien", en *Georges Rousse 1981-2000*, (Ginebra: Bärtschi-Salomon, 2000), p. 35.



19

il. 19 Felice Varini, *Trois carrés évidés* (Tres cuadrados vacíos), 2003, Dijon, Francia.

desde el punto de vista único, suscitan un elemento aparentemente bidimensional sobre el espacio, lo cual hace que recibamos un estímulo visual alterado y que el cerebro procese e interprete algo que parece una continua contradicción.

Otro versado en esta técnica es el suizo Felice Varini (1952.-). Del mismo modo reinterpreta el espacio superponiendo figuras teóricamente planas sobre una realidad tridimensional, con la diferencia de que Georges Rousse es fotógrafo, y como tal inventa anamorfosis destinadas solo al objetivo de su cámara fotográfica; utiliza objetivos con lentes que distorsionan la perspectiva y por lo tanto no imitan la visión humana. Los espacios en los que trabaja se convierten en efímeros talleres dedicados a la fotografía, y no a un observador dentro del lugar. El trabajo *in situ* de Felice Varini se dirige más a una mirada paisajística, buscada por el propio espectador en el lugar; no trata de capturar la esencia de una intervención efímera en una fotografía, sino ofrecerla a la contemplación en el espacio público (il. 19).

Volvamos al debate que la representación anamórfica plantea por la dependencia absoluta de un punto de vista único. Por un lado, el sistema discrimina el espacio y se vuelve excesivamente rígido e insensible a las necesidades de los espectadores situados en lugares diferentes pero, por otro lado Andrea Pozzo (1642-1709) denomina este punto donde confluyen todas las líneas que dibuja como *La gloria de Dios*, y lo defiende como una provechosa herramienta pictórica. Pozzo critica los sistemas de puntos múltiples por no mostrar una imagen del todo correcta y, lo más interesante, afirma que cuando se contempla desde una posición incorrecta la apariencia distorsionada de la obra está "tan lejos de ser una falta, que la considero como una excelencia de la obra."<sup>27</sup> Este aspecto denota la importancia que tiene la posición del punto de vista para esta concepción simbólica de la perspectiva, pudiéndose entender de dos formas: como un recurso compositivo en la obra, o desde la relación del observador (il. 20). En esta dualidad Panofsky se expresa: "Por eso la reflexión artística, tuvo siempre que replantearse en qué sentido debía utilizar este método ambivalente. Tenía que preguntarse, y se preguntó, si la construcción perspectiva del cuadro debía regirse por la posición efectiva del observador [...] o si, por el contrario, es el observador quien debía colocarse idealmente en la posición correspondiente a la estructura perspectiva del cuadro."<sup>28</sup> Hoy en día, entendemos que el observador mantiene una independencia con respecto al punto de vista determinado por la obra, y esto no afecta a su entendimiento. Pero esta situación cambia cuando la obra se emplaza en un entorno arquitectónico y el entendimiento se consigue a través de la anamorfosis, pues una inadecuada mirada genera imágenes confusas y la independencia por parte del observador ya no es tan evidente.

Georges Rousse no solo argumenta su obra desde *La gloria de Dios*, sino que se enfrenta directamente a su posición en el espacio, a la dependencia del espectador y a las carencias visuales que presenta frente a varios observadores exhibiendo siempre su obra desde la visión fotográfica, ocultando

<sup>27</sup> Además de estos argumentos, Pozzo declara que los más grandes maestros, sin excepción, ya observaron la regla del punto único, y explica que "el pintor no está obligado a hacer que parezca real visto desde todas partes, sino sólo desde un punto determinado". Ver Kemp, *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, p. 155.

<sup>28</sup> Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, pp. 49-50.



20



21

il. 20 Andrea Pozzo, Bóveda de la Gloria de San Ignacio, 1685-94 Iglesia de San Ignacio, Roma. Vista desde el punto de vista correcto (La Gloria de Dios) representado en el suelo de la iglesia por el autor.  
il. 21 Georges Rousse, *Bastia*, 2008.

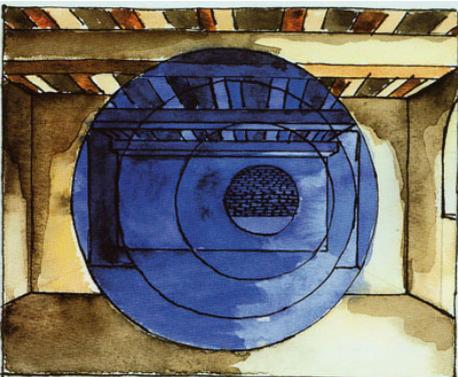
al espectador su apariencia distorsionada. "La fotografía es un objeto bidimensional, no hay desplazamiento ni visión lateral en la imagen, excepto intelectualmente. Pero cuando se comprende que se trata de un trabajo en el espacio, [...] de repente, por este camino mental, entramos en el espacio. Esto es lo que me interesa: dejar ver un espacio en la imagen."<sup>29</sup> Con esta intención lo que pretende el artista es suscitar dudas acerca de la naturaleza física de la obra; son las pequeñas imperfecciones visuales, como un ángulo en la pared o las sombras arrojadas, las que cautivan la mirada del espectador por la necesidad de comprender con mayor precisión lo que ocurre en la fotografía.

---

<sup>29</sup> Georges Rousse, entrevistado por Gilbert Perleïn, 30 de mayo de 1998.



22



23



24

- il. 22 Georges Rouse preparando su cámara fotográfica.  
il. 23 Georges Rouse, Dibujos preparatorios de las intervenciones a acuarela.  
il. 24 Georges Rouse tras su cámara fotográfica durante la realización del proyecto *Durham*, 2003.

## LA CÁMARA FOTOGRÁFICA

"La fotografía es un lugar sublime. Elimina los elementos más desagradables: los malos olores, la miseria, las ratas pululando. Cuenta con un espacio que es, finalmente, una seducción total. Una seducción que la instalación también tiende a aumentar. Así mi fotografía trata de dar lo mejor de la arquitectura en algún momento. Y todo lo que trata de la vida real y humana diaria desaparece."<sup>30</sup>

Todo el trabajo de dibujar o pintar, de derribar o troquelar tabiques, de retirar escombros o construir estructuras incongruentes en los lugares de trabajo son únicamente los preparativos para un fin muy concreto: realizar una fotografía. Todo esto cuidadosamente calculado y elaborado para producir una sensación visual muy concreta del mundo óptico, sujeta al punto de vista único de la cámara. Como ya hemos comentado, esto no deja de ser un engaño visual ya que condiciona nuestra percepción. Sin embargo, la fotografía final no capta solo el artificio que distorsiona nuestra experiencia perceptual, sino que muestra también su contexto. La intención de mostrarnos el espacio, la arquitectura y los materiales sin intervenir nos hace percibir el *engaño* como una ilusión construida, destinada en este caso no tanto a engañar al espectador, sino a proponerle una lectura compleja del espacio que le haga reflexionar sobre lo que tiene ante sus ojos.

El uso que hace el artista de la fotografía es relativamente simple y directo, lo cual no quita que el proceso de trabajo sea largo y laborioso. En primer lugar, busca el espacio de trabajo; un lugar abandonado y por ende marginalizado, planteándose el objetivo de revivirlo con su obra. Desde un punto de vista determinado, elegido en función de los parámetros fotográficos -distancia focal, luz, sensibilidad de la película, profundidad de campo, escalonamiento de los planos en el espacio-, fotografía reiteradamente el espacio en pequeño formato -mediante una *Polaroid*-, lo que le servirá para analizarlo y elaborar cuidadosamente la intervención que el espacio demanda a partir de dibujos preparatorios en acuarela (il. 23). El artista afirma que mediante el dibujo empieza a sentir física y mentalmente el espacio a intervenir, a delimitar los volúmenes, a captar su luz, a sentir su esencia. Vuelve al lugar con el trípode y un gran formato; la cámara se compone de un objetivo, un fuelle y un vidrio esmerilado sobre el cual dibuja la anamorfosis para localizar en el espacio los puntos que permitirán su proyección. Y así es como construye la perspectiva, traduciendo al espacio lo que es captado por la cámara, para volver a reconstruir el lugar mediante una fotografía. Por supuesto, el trabajo *in situ* deja unas huellas, la mayor parte del tiempo efímeras, pero sólo encuentran su coherencia y su sentido a través de la mediación fotográfica.

Desde este punto de vista, su trabajo se puede asemejar al del fotógrafo alemán Thomas Demand (1964.--), que construye en su taller modelos miniaturizados de arquitectura de cartón y papel a partir de una visión previamente captada por la cámara fotográfica. Su objetivo es reproducir imágenes cultural y políticamente relevantes aparecidas en diversos medios de prensa pero eliminando los detalles superfluos, descubriendo el contenido neto de la imagen (il. 25). Este trabajo refleja el hecho de *construir* para el ojo de la cámara generando un nuevo lenguaje a partir de uno ya existente. Georges Rouse

<sup>30</sup> Georges Rouse, entrevistado por Mathieu Menossi, 28 de mayo de 2008. Disponible en <http://evene.lefigaro.fr/arts/actualite/interview-georges-rousse-photographie-1418.php>



25



26

il. 25 Thomas Demand, Sala de control del Ministerio de Transporte de Japón, 2011. arriba: fotografía de la maqueta realizada por Demand. abajo: fotografía real del lugar publicada en la prensa.

il. 26 Diego Velázquez, *Las meninas*, 1656. Pintura al aceite. Museo del Prado, Madrid.

transforma la trascendencia y la memoria del lugar, que será destruido en un futuro próximo, perdurando esta historia a través de la fotografía.

Según explica el artista se pueden distinguir tres zonas en sus fotografías, cuya coexistencia determina el campo perceptivo y crítico de las mismas: el *círculo*, el *cuadro* y el *campo*<sup>31</sup>. El *círculo* es la zona central de la obra, ahí donde se desarrolla lo esencial. Simboliza la traducción visual de la transformación del espacio. En sus obras esta zona suele estar materializada por una figura geométrica o por una mancha de color. El *cuadro* incluye lo que rodea el *círculo*, la parte del espacio que permite por su contexto percibir la situación real del lugar, fuera de toda transformación visual. En sus fotografías esta zona permite al espectador sumergirse y recrearse en un entorno que es a la vez arquitectura, escultura, dibujo y fotografía. El *campo* queda definido por la cámara fotográfica y el enfoque elegido. Georges Rousse juega con nuestra percepción visual y la posición relativa en el espacio utilizando un objetivo gran angular, el cual acorta y deforma ligeramente la perspectiva. Esto nos hace pensar que para él la importancia de la obra no reside únicamente en la fotografía final, sino también en la posición del cuerpo en el espacio, incluyendo el punto de vista como un componente más de la representación.

La fotografía tiene en su obra una importancia tanto plástica como espacial, ideológica o espiritual. En una de sus cartas durante su correspondencia con Jocelyne Lupien<sup>32</sup> ambos personajes reflexionan sobre estas ideas, viendo la fotografía desde un punto de vista filosófico<sup>33</sup>. La primera reflexión es sobre la fotografía en cuanto a modo de relación con el mundo específico, como un acto de mediación entre el sujeto *operador* de la cámara y el mundo que lo envuelve. El autor es capaz de enfocar y encuadrar una porción del universo que lo rodea, y esto le ayuda a controlarlo y comprenderlo mejor. La fotografía es por tanto un proceso de intervención sobre el espacio real que lo vuelve mutante, virtual, más poderoso y mágico.

Otra idea muy interesante de su trabajo es ver la imagen fotográfica como una forma de autorretrato indirecto. Georges nunca aparece en sus propias imágenes como tal, pero sin embargo toda la instalación y el dispositivo de sus imágenes suscita su presencia en el centro del espacio arquitectónico, condensada en el punto de vista que nos muestra sobre el espacio fotografiado. Además, esta presencia se superpone con la posición física y real del espectador que mira luego sus imágenes, de pie ante ellas. Se produce una fusión de identidades, entre el operador y el espectador, situándose ambos en el punto de vista perspectivo, física y conceptualmente. Vemos una ejemplificación de este concepto en *Las Meninas de Velázquez* (il. 26), donde la posición del espectador que contempla el cuadro se superpone a la posición del sujeto que está siendo pintado por Velázquez: el rey y la reina, que se ven reflejados en el espejo. Todas las miradas se fijan en este punto de vista compartido, al igual que confluyen aquí todas las líneas de fuga de las anamorfosis de Georges Rousse.

<sup>31</sup> Georges Rousse, entrevistado por Gilbert Perleïn, 30 de mayo de 1998.

<sup>32</sup> Jocelyne Lupien es una historiadora del arte residente en Quebec con la cual, durante varios años, intercambié numerosas cuestiones teóricas y plásticas que su obra suscita.

<sup>33</sup> Rousse y Lupien, *Georges Rousse 1981-2000*, pp. 44-45.



27



28

il. 27 Eugène Arget, *Coin de la Rue Valette et Pantheon*, 1925.

il. 28 Georges Rousse, *Embrasure XIII*, 1987.

## LA BÚSQUEDA DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

La forma en que Georges Rousse da nombre a sus obras ha seguido la misma línea durante todo su recorrido: el nombre del lugar donde se emplaza seguido del año de su elaboración, incluso en aquellas obras donde se expresa dibujando palabras simbólicas en el espacio o intenta revelar un contenido más espiritual. En primer lugar esto nos hace pensar que las referencias espaciotemporales de su obra son más importantes de lo que parece, y por otro lado, el interés por no dar un título propio a cada obra nos acerca al lugar, no hay un interés por documentar o ver con nostalgia esos lugares, lo que él busca es analizar y preservar la relación de la pintura con el espacio. La mayoría de los sitios en los que interviene acaban siendo destruidos, por tanto, la trascendencia, la memoria del lugar, es la fotografía de esa instalación en el espacio. Con esta fotografía pretende revivir la espiritualidad del lugar y dilatarla en el tiempo, pero sin dejar de ser ese mismo lugar.

Se advierte en Rousse un inapelable gusto por la ruina, por la soledad y el vacío de estos espacios. Comenzó a fotografiar edificios abandonados porque según él, estaban simplemente ahí, disponibles como talleres temporales o nómadas. Se erigen como testigos de micro sociedades desaparecidas, mostrándose cómo vestigios de épocas pasadas, cómo propiedades privadas abandonadas bruscamente y entregadas a la mirada pública; pero aún habiendo perdido su función original, conservan una chispa de vida, un resto del *espíritu del lugar*, para aquel que consiga captarlo, y esto ejerce en él una gran fascinación.

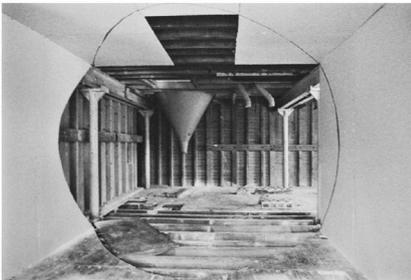
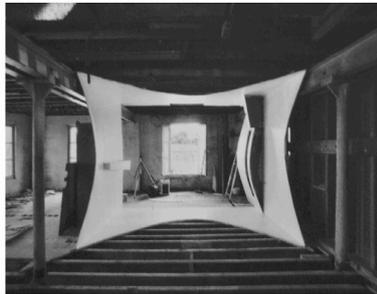
"A la larga, he podido comparar mis diversas fotografías y constatar que a veces algunos lugares que, para aquel que accede al espacio, parecen visualmente muy potentes y muy imponentes por sus constituyentes (materiales, materias, proporciones, etc.), se revelan, para aquel que luego mira la imagen, menos interesantes que otros más deteriorados y más pobremente contruidos. La realidad está ligeramente desfasada en relación con la imagen."<sup>34</sup>

Fotográficamente hablando, el espacio arquitectónico solo se puede captar de unas pocas maneras diferentes; de frente, lateralmente, en picado, en contrapicado, etc. Es a través de la experimentación del espacio y de la diversidad de formas y tensiones generadas por el efecto variable de la luz natural como se descubren todas las posibilidades de la relación arquitectura-fotografía. Rousse habla de la existencia de un *aura*<sup>35</sup> en los lugares que se superpone con su intervención y que solo se revela a través de la fotografía; bajo diferentes formas de expresión en el espacio el artista ha intentado siempre orientar la transformación del lugar para hacer visible ese *aura*. (ils. 27 y 28)

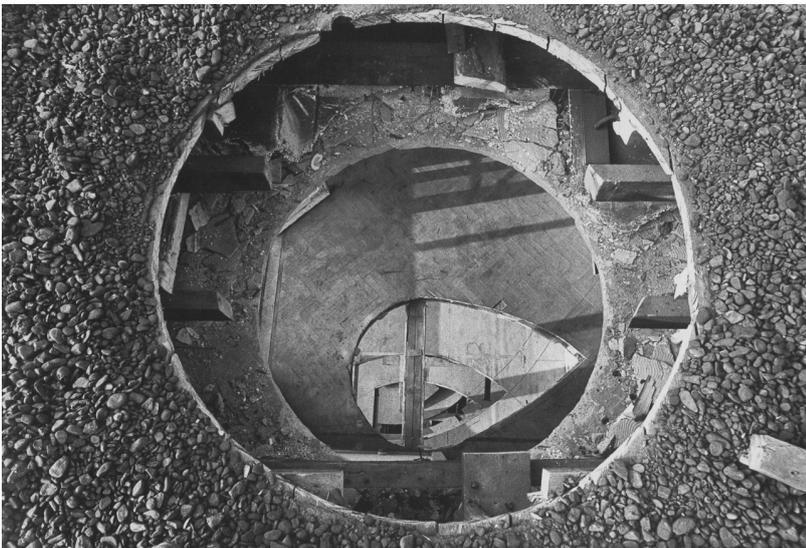
Ya hemos comentado como la fotografía es la herramienta básica de trabajo para Georges, pero en sus trabajos a partir de los años noventa la arquitectura se empieza a hacer mucho más latente,

<sup>34</sup> Rousse y Lupien, *Georges Rousse 1981-2000*, p. 34.

<sup>35</sup> Georges Rousse se refiere al *aura* del lugar como una fuerza intuitiva, innata y natural que se desprende en la imagen realizada. Para entender este concepto de una forma visual hace referencia a las fotografías de Eugène Atget, en las que "la fotografía produce esa imagen tan mirada y apreciada con su *aura*". Ver Rousse y Lupien, *Georges Rousse 1981-2000*, p. 34.



29



30



31

il. 29 Georges Rousse, *Bernay*, 1998.  
il. 30 Gordon Matta-Clark, fotografía de las *Oficinas Baroque*, 1977.  
il. 31 Georges Rousse, *Argentan*, 1998.

cobrando un mayor valor artístico en sus intervenciones. Su recorrido da un vuelco cuando comienza a servirse del objeto arquitectónico como un material de trabajo. No es su carácter de ruina lo que se pone en evidencia en estos casos, sino lo que permanece de su estructura, de su integridad, pues al fin y al cabo es esta la esencia misma de la arquitectura. Al descubrirla, el espacio adquiere un carácter espectacular y teatral, las apariencias desaparecen para hacer visible lo esencial. Georges Rouse habla en esta línea de una *teatralización del espacio*<sup>36</sup>, en el sentido de que la sección arquitectónica que destaca deviene de un espectáculo complejo de materiales, formas y colores (il. 29). A este proceso deconstructivo del espacio para descubrir su estructura se opone una forma de reconstrucción<sup>37</sup> en la que toma un gran partido la luz, la pintura y, cada vez más, las construcciones autónomas.

Esta decisión de trabajar en edificios destinados a la destrucción, preocupándose especialmente por cuestiones estructurales y lumínicas, tiene algunos precedentes en la historia del arte contemporáneo. Si observamos por ejemplo la obra *Argentan, 1998*, (il. 31) donde el artista interviene una incisión rotunda en los forjados de un edificio, encontramos cierta semejanza con lo que hacía Gordon Matta-Clark en los años sesenta y setenta (il. 30). Pero no es tanto las similitudes que encontramos entre estas obras sino en lo que difieren lo que nos interesa en este análisis. Matta-Clark ejecuta en el espacio una fisura destinada a abrir el edificio a la luz y a revelar su estructura, manifestando así que el arte está ligado a lo *fotográfico*<sup>38</sup>, no como medio objetual, sino al principio teórico y crítico de la fotografía en aquella época. En cierto modo, Rouse sigue un camino opuesto ya que realiza en sus lugares un trabajo destinado únicamente a la cámara fotográfica, pero que sólo es *fotográfico* en apariencia. La idea no es solo captar mediante la fotografía la huella de una intervención efímera o de una experiencia vivida, sino que además parece la encargada de revelar algo de una naturaleza más simbólica o espiritual.

---

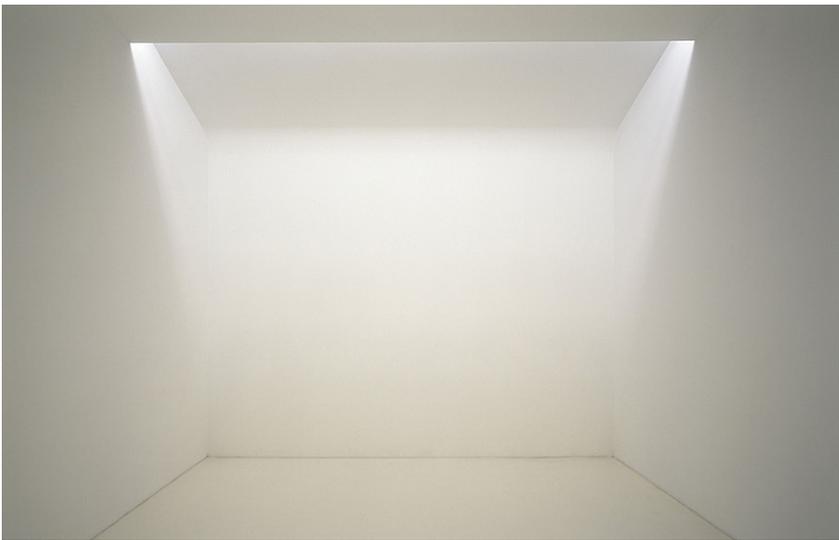
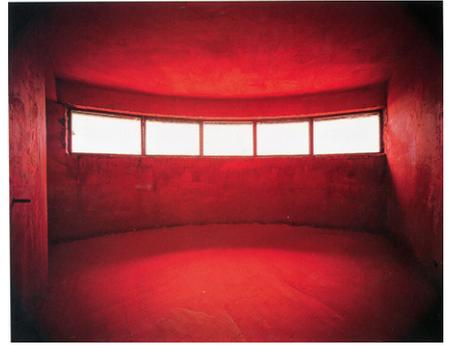
<sup>36</sup> Régis Durand, "Georges Rouse: la arquitectura como revelación", en *Georges Rouse 1981-2000*, (Ginebra: Bärtschi-Salomon, 2000), pp. 11-21.

<sup>37</sup> Ya no nos referimos a la reconstrucción fotográfica de la anamorfosis, sino a una nueva intención de revelar o construir nuevas formas a partir de la arquitectura.

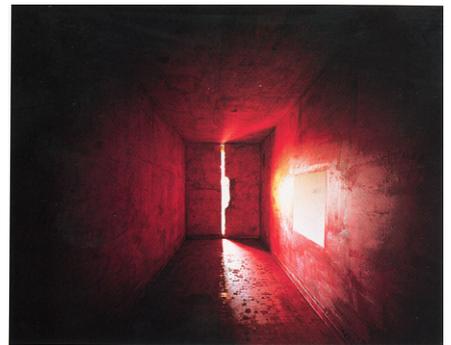
<sup>38</sup> Ver Rosalind Krauss, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos* (G. Gili, 2002).



32



33



34



35

- il. 32 Georges Rousse, *Milán*, 1986-87.  
 il. 33 James Turrell, *Virga*, 1974.  
 il. 34 Georges Rousse, *Kobe*, 1955.  
 il. 35 Georges Rousse, *Embrasures*, 1987.

## REFLEXIONES SOBRE EL ESPACIO

Tras analizar el modo de proceder y las herramientas de trabajo se plantea un recorrido a través de la obra del artista para señalar aquellas intenciones que nos interesan en su relación con el espacio, reflexionando sobre conceptos e ideas que implican una percepción diferente de la bidimensionalidad y la tridimensionalidad. Planteamos un itinerario cronológico que comienza en sus primeros años de trabajo, siguiendo su evolución pictórica y resaltando aquellos puntos de inflexión en los que su obra se abre a nuevos campos. Dada la extensión de su obra nos interesaremos principalmente en las obras que realiza durante los primeros veinte años -remitiéndonos en ciertos casos a ejemplos posteriores donde se percibe una maduración de la idea-, ya que son las que marcan las pautas y asientan unos criterios que serán reconocibles durante toda su trayectoria.

Comenzamos con la obra *Milán, 1986-87* (il. 32), donde se muestra un espacio amueblado, aparentemente preparado, que no parece abandonado salvo por la austeridad, la soledad y el vacío que revela la habitación. Sobre este espacio se superpone una rejilla que lo divide en un centenar de cuadrados que se advierten como fragmentos de una totalidad. Esta cuadrícula dirige inconscientemente la mirada hacia la mancha color rojo intenso, que parece querer contarnos algo, pues es el único elemento que se funde con ella. "Ese color rojo evoca también la incandescencia del sol que nos ilumina a millones de kilómetros y cuya luz se ve amplificada y regenerada en ese espacio, y el Oficio se transforma irónicamente en el templo del Fuego."<sup>39</sup> Pero es la rejilla el recurso que ejerce un mayor poder sobre la representación, pues produce el efecto de anular la profundidad perspectiva euclidiana del espacio, atrayendo sobre un mismo plano inmediato lo que está más próximo -el escritorio y la silla- y lo que se aleja del punto de vista -el armario y la puerta-. Genera una bidimensionalidad virtual y conceptual que desata un sentimiento de confusión y de duda extrema en cuanto a la naturaleza de lo representado, pero que a su vez es la fuente del placer estético que produce al espectador.

En el mismo año realiza la serie *Embrasures, 1987* (Vanos), en la que observamos cierto analogismo con el trabajo de la luz y el espacio del californiano James Turrell (1943.-). Su trabajo no pretende hacer un elogio a la luz, sino utilizar su presencia física expresada de una forma sensorial; con la luz como materia transforma los espacios en lugares para meditar, haciéndolos más intimistas y cambiando nuestra percepción sobre ellos, cuestionándonos si lo que tenemos delante está realmente o no. Es de algún modo lo que hace Rouse en *Embrasures* (il. 35), interesándose por el camino seguido por la luz natural a través de los vanos hasta llegar al centro del espacio arquitectónico, descubriendo el espacio. La luz tiene la fuerza volumétrica para vencer a la perspectiva e interferir en la percepción del espacio. Se puede encontrar un principio análogo en obras posteriores, en especial las realizadas en *Kobe, 1995*, que enlazaría muy bien con la obra de Turrell y el empleo de la luz como creadora del espacio (ils. 33 y 34). Por otra parte, la pintura ya no sirve a la representación de figuras, sino que el monocromo rojo se impone esencialmente como revelador y exaltador de la luz en el espacio. En esta época de su trayectoria primaba sobre él una preocupación por vivir la pintura desde el interior, en su realización y

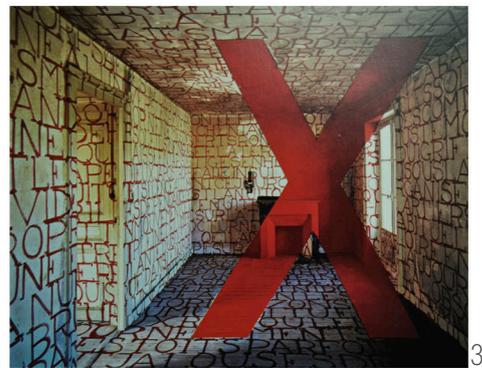
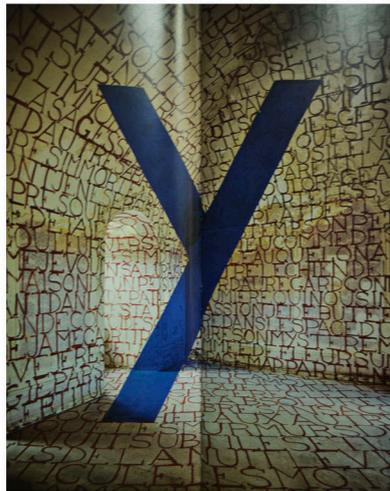
<sup>39</sup> Rouse y Lupien, *Georges Rouse 1981-2000*, p. 47.



36



37



38



39

- il. 36 Georges Rousse, *Martinique*, 1990.  
 il. 37 Georges Branque, *El portugués*, 1911. Óleo sobre lienzo. Kunstmuseum, Basilea.  
 il. 38 Georges Rousse, *Bratislava y Broglie*, 1992.  
 il. 39 Georges Rousse, *Bratislava*, 1992.

en su relación con el espacio. Con estas series buscaba crear una relación física, no sólo con la pintura, sino también con el lugar que recubría totalmente de color, incluyendo las partes fuera del campo de la imagen. En palabras del artista, "es una especie de ficción del artista-poeta lo que estas imágenes proponen, en la que el espacio monocromo vivido cotidianamente como un ritual sacralizando el lugar, se vuelve también, por el bies de la fotografía, una metáfora del espacio del pintor."<sup>40</sup> La fotografía se desplaza como objetivo único y gana relevancia la narración de la acción sagrada. Es posible que el propósito de querer hacer "hablar" a la imagen por sí misma y que exprese sus intenciones le llevara en *Embrasures, 1987* a la abstracción y al anonimato del lugar, siendo la única serie cuyo título no hace referencia a un emplazamiento concreto.

Clement Greenberg<sup>41</sup> (1909-1994) explica como una de las contribuciones del cubismo a la bidimensionalidad es el empleo de la caligrafía sobre una representación para enfatizar el carácter plano de la obra. Al aparecer letras sobrepuestas al plano del cuadro sugieren un plano que queda sobre la superficie, lo que hace parecer que el cuadro crezca hacia adentro, generando una profundidad óptica más que pictórica (il. 37). En el cubismo la utilización de la caligrafía sirve por tanto para separar lo representado y crear profundidad; y observamos algunos indicios de la utilización de esta técnica en ciertas obras de Georges Rousse durante los años noventa. En algunas obras de *Martinique, 1990* (il. 36) vemos como utiliza cientos de letras paralelas a los planos de las paredes, suelo y techo para enfatizar la perspectiva<sup>42</sup> y recalcar el carácter volumétrico de la sala. Esta direccionalidad se ve fragmentada por la aparición de una figura en el centro de la imagen que rompe este sistema, desligándose de la fuga e imponiéndose como un elemento plano. Esto se aprecia todavía con más ímpetu en la serie *Bratislava* y *Broglie, 1992* (il. 38), en la que es una letra más grande y superpuesta a las demás la que aplanar la tridimensionalidad. Esto nos hace reflexionar sobre como el uso consciente de la perspectiva puede servirnos para que un mismo elemento, la caligrafía en este caso, utilizado para crear profundidad, pueda utilizarse para conseguir exactamente lo contrario, eliminar la volumetría del espacio.

Pero el empleo de letras en sus obras tiene también para Rousse otro significado, más espiritual si bien cabe decir. "He leído mucha poesía, y me gusta especialmente André du Bouchet, quien brevemente es capaz de proyectarnos en la página en blanco el universo completo, y me preguntaba cómo un artista podría ser tan eficaz como el poeta con unas pocas palabras, con economía de medios."<sup>43</sup> El artista utiliza las palabras como una nueva forma de crear espacio, a través de la poesía, por lo que elige palabras con las que transmitir sus preocupaciones, llenas de significado y espiritualidad; GAIA<sup>44</sup>, NYX<sup>45</sup>, UTOPIA, AGUA, o LUZ. En la obra *Bratislava, 1992*, (il. 39) Rousse pinta las letras de GAIA blancas

<sup>40</sup> Rousse y Lupien, *Georges Rousse 1981-2000*, p. 48.

<sup>41</sup> Clement Greenberg, "Collage (1959)", en *Arte y Cultura* (Barcelona: Paidós, 2002), pp. 88-89.

<sup>42</sup> Las líneas de letras, todas del mismo tamaño, fugan hacia un punto de fuga central, efecto contrario al que se consigue pintando una superficie con un color plano, donde se diluye el punto de fuga.

<sup>43</sup> Georges Rousse, entrevistado por Mathieu Menossi, 28 de mayo de 2008.

<sup>44</sup> Nombre mitológico de la Tierra creadora del universo. Hace referencia a la antigüedad y las deidades.

<sup>45</sup> Nombre de la diosa de la noche, la que engendra el Día y Aether, personificación del cielo superior donde la luz es la más pura.



40



41



42



43



44

il. 40 Georges Rousse, *Mezy*, 2001.  
 il. 41 Georges Rousse, *Berlin*, 2000. v  
 ils. 42 y 43 Georges Rousse, *Metz*, 1994.  
 il. 44 Georges Rousse, izquierda a derecha: *Metz*, 1994. *Dijon*, 1994. *Ivry*, 1994.

sobre los muros blancos, situándolas al límite de lo perceptible, del mismo modo que lo hace Malevich en su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*. En este caso, la elección del color y la relación entre el lenguaje verbal y el lenguaje visual tiene por objetivo aplanar el espacio, como si se tratase de una hoja de papel en blanco que se llena de significado.

Del mismo modo se pueden conseguir las impresiones que provoca la caligrafía utilizando otros elementos pictóricos como planos arquitectónicos o cartográficos. En el caso de *Mézy, 2001*<sup>46</sup> (il. 40) está creando por un lado un sentimiento de profundidad al utilizar una escalera como fondo y “soporte” del dibujo, y por otro lado remite a una bidimensionalidad intrínseca del elemento representado. Las curvas de nivel podrían inducir a pensar en una tridimensionalidad superpuesta al espacio, pero las letras y nombres que aparecen en el dibujo aluden al plano cartográfico, que revela sobre un mismo plano bidimensional el motivo construido y la volumetría del espacio. El sentimiento de profundidad inicial que nos revelaba la escalera entra nuevamente en tensión en la fotografía con el aplastamiento del dibujo representado.

Resulta interesante hablar de la serie *Metz, 1994* (il. 42 y 43) porque desde un principio el artista decidió considerar estas composiciones como planos muy bidimensionales. En estas obras no quería mostrar un espacio en la imagen, sino que tomó la decisión de suprimir la tridimensionalidad para intentar conseguir un efecto de dibujo superponiéndose al espacio y revelado finalmente por la fotografía, sugiriendo por tanto unas imágenes muy pictóricas. Este efecto de suprimir la volumetría del espacio lo consigue de dos formas: en primer lugar elige como soporte una pared plana frontal, perpendicular al punto de vista, que resalta la bidimensionalidad de la representación, y esta se perfora para ver la tridimensionalidad; y en segundo lugar el dibujo de la figura plana se hace coincidir con la perforación del tabique, de modo que el cuadro de la imagen -el espacio sin intervenir- queda ocupado únicamente por la pared blanca frontal que sirve de soporte, remitiendo nuevamente a la bidimensionalidad. El espacio se muestra como una representación sobre la figura plana. Resulta interesante esta apreciación ya que por lo general las intervenciones de Rouse, las figuras, manchas y dibujos que representa, son completamente independientes a la arquitectura del lugar.

En la misma serie realiza una obra que junto a *Dijon, 1994* e *Ivry, 1994* (il. 44) forman un conjunto en la que la transformación del espacio se lleva a cabo mediante la imposición de un plano oblicuo que intersecta el espacio y establece un nuevo punto de fuga fuera del marco de la imagen, compitiendo con el verdadero punto de fuga espacial en el centro de la fotografía. El plano se interpone entre la cámara fotográfica situada sobre el punto de vista y la tridimensionalidad del espacio, como el Velo de Alberti intersecta el cono visual para analizar de mejor manera como los rayos traen información del objeto. La cuadrícula en este caso ya no sirve para “anular” la perspectiva<sup>47</sup>, sino que se sirve de ella para enfatizar el nuevo punto de fuga y remarcar la perspectiva.

<sup>46</sup> En otras obras del mismo periodo como *Berlín* y *Clermont-Ferrand, 2000* también se puede contemplar este principio.

<sup>47</sup> Como lo hizo anteriormente en *Milán, 1986-87* con la rejilla perpendicular al espacio.



45



46



47



48



49

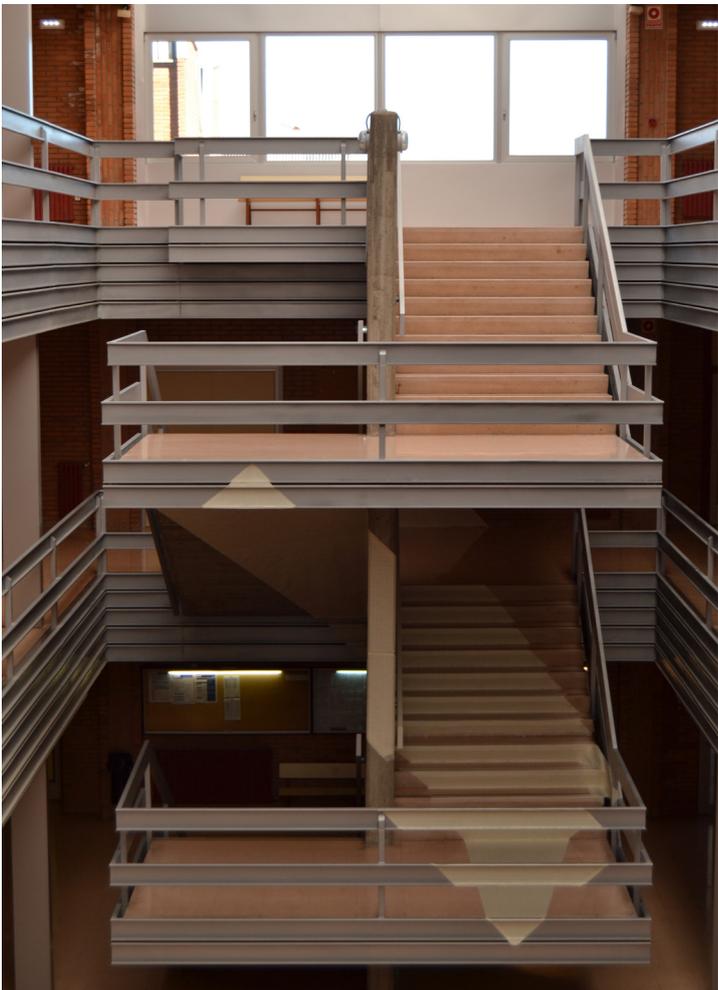
- il. 45 Georges Rouse, *Lisboa*, 2008.  
il. 46 Georges Rouse, *Paris, Rue des bons Enfants*, 1996.  
il. 47 Georges Rouse, *Argentan, Maison de Fernand Léger*, 1998.  
il. 48 Georges Rouse, *Le Mans*, 1999.  
il. 49 Georges Rouse, *Vitry*, 2007.

La utilización del color como materia resulta muy sugerente a lo largo de su trayectoria; consigue hacer aparecer un espacio virtual y ficticio que viene a superponerse al espacio real jugando con una transparencia paradójica del material. Es frecuente en su obra el uso del color negro como fondo por su virtud selectiva, y colores primarios puros, como el rojo y el azul, que te hacen fijar la mirada. El propio artista explica como se sirve del color para regular la tensión entre el espacio construido y el espacio real; oculta los volúmenes de forma que resalta su intervención y al mismo tiempo deja entrever el espacio real lo suficiente como para que nuestra percepción no caiga en una pura y simple ilusión. Un ejemplo posterior es la obra *Lisboa, 2008* (il. 45) en la que el color negro que cubre la habitación desmaterializa los diferentes planos y resalta la figura iluminada de color blanco. Retomando este uso del color desde la serie *Embrasures* encontramos una analogía con las obras de Yves Klein en cuanto a la utilización de un monocroma tan intenso que consigue que perdamos la apreciación de la volumetría del espacio, siendo incluso capaz de suprimir la luz que lo invade (il. 35). En las obras *Paris, Rue des Bons Enfants, 1996* (il. 46) se lleva al extremo el uso del negro para suprimir cualquier volumetría en el espacio, contrastado con superficies rojas que dejan entrever la materialidad y tridimensionalidad del lugar; la desmaterialización de la arquitectura es total, y solo mediante el contorneado con tiza blanca de las aristas el espacio recupera su volumen y nos hace capaces de ver que nos encontramos frente a un espacio real.

Por último analizaremos algunas obras en las que la intervención se realiza directamente sobre la arquitectura, mediante el trabajo de los materiales. Dos ejemplos muy atractivos de este trabajo son las obras *Argentan, Maison de Fernand Léger, 1998* y *Le Mans, 1999* (ils. 47 y 48). A partir de esta época surge en el artista una preocupación por intervenir de una forma más directa en la arquitectura, sin la necesidad de recurrir a pigmentos o instalaciones superpuestas para jugar con la espacialidad del lugar. Su trabajo en estas intervenciones consiste en troquelar y derribar tabiques y techos para revelar su estructura, hacer desaparecer las apariencias para hacer visible lo esencial; como ya hemos comentado anteriormente, Rouse encuentra en la estructura la esencia de la arquitectura. La figura geométrica cobra una mayor importancia pues lo que nos revela al desintegrar la estructura es una tridimensionalidad mayor, se descubre el lugar oculto tras las paredes de la habitación y el espacio se expande; sin embargo es la perfección con la que se construye el círculo la que engaña a nuestra percepción. La figura geométrica tiene por sí sola la fuerza para encerrar el espacio extendido y mostrarlo como una realidad bidimensional. Otro ejemplo de la "potencia" geométrica es la obra *Vitry, 2007* (il. 49). Esta obra en particular resulta de difícil comprensión y provoca una confusión significativa sobre nuestra percepción. La huella en el lugar nos lleva a imaginar la existencia de una antigua nave en el emplazamiento, y Rouse juega con estas ideas preconcebidas por el espectador para "ayudarnos" a comprender la fotografía. La intervención secciona y elimina la parte del edificio que no le interesa para sugerir una figura plana que nos hace reflexionar sobre la percepción del límite; solo con entender los bordes de un elemento tridimensional como algo bidimensional hace que se pierda la volumetría e interpretemos el conjunto como una silueta plana.



50



51

ils. 50 y 51 Fotografías de la intervención *Torres, 2015* desde diferentes puntos de vista.

# PUESTA EN PRÁCTICA

## ENCUADRE DE LA PROPUESTA

El objetivo principal de esta intervención es profundizar en el uso de la anamorfosis como técnica de intervención artística y de transformación del espacio arquitectónico, basándonos en el discurso del artista de recomponer una realidad aparentemente desordenada bajo un único punto de vista. Se pretende despertar en el espectador un interés por la transformación perspectiva, suscitar dudas y reflexiones sobre lo contemplado, y fomentar su capacidad crítica en cuanto a la apropiación del espacio.

La intervención se ha basado en llevar a cabo una anamorfosis propia a través de la recopilación documental fotográfica de las obras de George Rousse. Ante la imposibilidad de visitar físicamente una de sus intervenciones, algo que en cierto modo cumple las expectativas del artista, surge la decisión de llevar a cabo esta propuesta con el fin de comprobar y comprender de primera mano la deformación perspectiva de la figura en el espacio.

El desarrollo de la intervención ha tenido una duración de treinta horas durante cuatro días, entre el 17 y el 19 de septiembre de 2015, culminando su realización el día 21 de ese mismo mes. El punto de partida es la elección del lugar, citando a Rousse: "Visito un edificio. En un cierto lugar, me detengo porque percibo en el espacio las cosas que me interesan. Veo la luz. A menudo busco la incidencia de la luz en la arquitectura. Observo la complejidad de los volúmenes en el lugar. No busco un espacio vacío sino relieves en el espacio: escaleras, salientes... Por lo tanto, el primer abordaje es visual."<sup>48</sup> El emplazamiento elegido no es arbitrario, se realiza en el atrio del edificio Torres Quevedo -EINA, UNIZAR- por su carácter de edificio principal; se prevé una mayor afluencia de público promoviendo el sentido de la obra y su difusión. Se busca también la complejidad de los volúmenes, resulta recurrente los diferentes planos que sugieren la escalera en su continuidad durante la triple altura del atrio. Por otro lado, la bóveda translúcida que recorre el edificio aporta al dibujo una atmósfera luminosa uniforme que se capta en la fotografía.

La elección de la imagen viene determinada por la geometría y espacialidad del lugar, se llevaron a cabo varias pruebas y bocetos mediante medios informáticos hasta encontrar el diseño que cubría las necesidades espaciales del lugar. Cabe resaltar nuevamente el carácter efímero de las intervenciones de Georges Rousse; tras la toma de la fotografía el espacio queda captado y en la mayoría de ocasiones, acaba siendo destruido. En este sentido se ha procedido a la utilización de cinta de carrocería para la confección del dibujo sobre la arquitectura, encajando con esta naturaleza efímera. Se prevé una duración finita de la intervención y, pasado este tiempo, la cinta puede ser retirada devolviendo al lugar su esencia original. El proceso de ejecución y los recursos utilizados se explican más detalladamente en el Anexo I.

---

<sup>48</sup> Georges Rousse, entrevistado por Monique Sicard, 5 de septiembre de 2011.



52

## RESULTADOS

La elaboración de la propuesta ha suscitado un gran interés sobre la gente que transitaba el lugar durante su realización. Fueron numerosos los acercamientos por parte de alumnos, profesores y demás empleados de la Escuela para preguntar e interesarse sobre el trabajo que se estaba realizando, expresando conformidad y aceptación. Se contó con la ayuda incondicional por parte del personal del edificio, mostrándose receptivos y colaboradores con nuestras peticiones para conseguir llevar a cabo la propuesta con fluidez y eficacia.

Se han cumplido con éxito los objetivos propuestos ya que la intervención ha tenido una gran acogida y ha suscitado reflexiones acerca de su naturaleza. La muestra in situ permite al espectador recorrer el lugar, facilitando la comprensión de la anamorfosis en su búsqueda del punto de vista único. Así mismo, nos ha servido como herramienta de estudio y nos ha permitido comprender y analizar los principios de la perspectiva, corroborando su utilidad para sugerir una imagen bidimensional sobre el espacio y apropiarse del espacio arquitectónico.

Del mismo modo que al artista, lo que nos interesa es que al final del proceso haya una evidencia de esta creación, de la transformación del lugar; y esta huella es la fotografía. Mediante el soporte fotográfico se consigue, en la sociedad globalizada en la que nos encontramos, una mayor difusión por parte de las redes sociales; destacamos la divulgación en Facebook por parte de la Asociación Cultural de Arquitectura de Zaragoza (ACAZ) y de la EINA. Por otra parte, se prevé también su incorporación en la Semana de la Ingeniería y la Arquitectura 2015, en la que se espera ampliar el alcance de la obra.



# CONCLUSIONES

## SOBRE LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO

El primer acercamiento a la historia de la perspectiva nos lleva a deducir que ésta puede entenderse desde distintos puntos de vista, satisfaciendo funciones e intereses muy diferentes según su utilización. El “desconocimiento” previo a la realización de este trabajo nos hacía pensar en la perspectiva como un *espejo*<sup>49</sup> -haciendo nuevamente referencia a Gombrich- que nos aporta información sobre el mundo óptico; en otras palabras, un sistema que representa la realidad de forma verídica y objetiva. Así mismo, una vez finalizada nuestra investigación advertimos que la perspectiva puede ser exactamente lo contrario, un mapa que nos proporciona información selectiva sobre el mundo físico. En realidad, es esta ambigüedad la que nos interesa, pues en ella se mueven este tipo de obras que buscan ejercer sobre el espectador una reflexión sobre lo que se percibe, plantear dudas acerca de lo contemplado; es aquí donde enmarcamos la obra de Georges Rousse. Encontramos en esta incertidumbre perspectiva la fuerza y el rigor para intervenir en el espacio arquitectónico y transformarlo.

Podemos decir que toda obra de arte modifica en mayor o menor medida la percepción del espacio circundante, pero en las obras de Rousse la actuación directa sobre el campo perceptivo es intencionadamente parte de su contenido; en esta línea podríamos situar sus intervenciones cercanas al minimalismo. El artista dirige la mirada del espectador mediante el uso de la perspectiva, el color, la luz, la figuras geométricas, etc. y lo sitúa en el centro de un espacio transformado inconcebible que invita a la reflexión. A lo largo de su trayectoria el artista ha realizado una serie de alusiones a otros artistas minimalistas que transmiten esas mismas inquietudes: James Turrell, Gordon Matta-Clark e Yves Klein son algunos de los tratados en este estudio, pero podríamos referirnos a muchos más si analizásemos la extensa obra del artista.

Otro tema que nos interesa es la integración de las diferentes disciplinas artísticas: pintura, fotografía y arquitectura. Remitirse a la pintura a través de la fotografía es un gesto destacable que plantea un alcance mayor, pues encarna el pasado en el presente mediante un trabajo de memoria. Nos planteamos la cuestión de la duración de la obra en el tiempo y cuál es la impresión que queda tras su intervención. La acción pictórica sobre la materialidad de la arquitectura, a partir de un cierto momento del proceso creativo, es destruida; consideramos que la obra tiene por tanto un carácter efímero. Y aquí, es donde entra en juego la fotografía ya que Rousse se plantea un desafío con un enfoque más clásico, en el que pretende dar a la obra una temporalidad “infinita”.

---

<sup>49</sup> Ver el apartado “Sobre la percepción” de este mismo trabajo, p. 19.



"La fotografía es un objeto bidimensional, no hay desplazamiento ni visión lateral en la imagen, excepto intelectualmente. Pero cuando se comprende que se trata de un trabajo en el espacio, [...] de repente, por este camino mental, entramos en el espacio. Esto es lo que me interesa: dejar ver un espacio en la imagen."<sup>50</sup>

Volvemos a esta cita de la que hablábamos en las primeras líneas de este ensayo. Su trabajo nos remite a una impresión bidimensional reflejada en un soporte bidimensional, pero esta sensación no acaba ahí, sino que se apropia del espacio circundante e incita a una reflexión en la que entra en juego nuestra percepción. Rouse convoca en sus intervenciones tres campos al mismo tiempo: el espacio real en el que actúa, el espacio utópico que crea y, por último, la combinación de estas dos dimensiones. El espacio es por tanto el lugar en el que se produce el encuentro entre el sujeto y el objeto, y allí donde transcurre la experiencia de la obra. Solo somos capaces de comprender el fin último de la obra cuando nos paramos a meditar y especular hasta adentrarnos en el espacio que nos sugiere.

Dado que no ha sido posible ver físicamente una de las obras del artista, se planteó la acción de llevar a cabo una intervención propia, de la cual se ha extraído una experiencia muy positiva. Tras su conclusión nos hemos dado cuenta de que realmente genera una reflexión y un interés sobre el espectador por poner a prueba sus sentidos y comprender la esencia de la obra, lo cual es uno de los principales objetivos de Georges Rouse. Así mismo nos percatamos de la dificultad y complejidad que llevan detrás este tipo de trabajos *in situ*, algo que el autor no pretende mostrar ni destacar en sus fotografías pero que sin duda forma una parte esencial del proceso creativo. Se abre un nuevo campo al debate y a compartir las diferentes percepciones que la imagen bidimensional provoca, invitando al público a ser partícipe y a reflexionar sobre el uso de la perspectiva y su transformación del espacio, sobre el engaño a nuestro campo visual, sobre la brecha entre la percepción y realidad.

---

<sup>50</sup> Georges Rouse, entrevistado por Gilbert Perlein, 30 de mayo de 1998.

# BIBLIOGRAFÍA

- Durand, Régis. «Georges Rouse: la arquitectura como revelación.» En *Georges Rouse 1981-2000*, de Régis Durand, Jocelyne Lupien, Patrick Roegiers y Georges Rouse, pp. 11-21. Ginebra: Bärtschi-Salomon, 2000.
- Díaz-Urmeneta, Juan B. «Clement Greenberg y la Abstracción Pictórica.» *Transformaciones. Arte y estética desde 1960. De Greenberg a Kosuth. De la idea de abstracción al arte como idea*. Sevilla: CAAC, 2012.
- Gibson, James J. *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito, 1974 [1950].
- Gourbeix, Jordi. «Volumen imaginaires.» *Revoir Foto*. 2007. [www.revoirfoto.com](http://www.revoirfoto.com) (último acceso: 25 de agosto de 2015).
- Gombrich, Ernst H. «El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica.» En *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, de Ernst H. Gombrich, pp. 172-214. Madrid: Debate, 2000 [1982].
- Gómez, María. *Anamorfosis. El ángulo mágico*. Valencia: Universitat de València, 2008.
- Greenberg, Clement. «Collage (1959).» En *Arte y Cultura*, de Clement Greenberg, pp. 85-99. Barcelona: Paidós, 2002 [1962].
- Kemp, Martin. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal, 2000[1990].
- Lupien, Jocelyne, y Georges Rouse. «Correspondencia con Jocelyne Lupien.» En *Georges Rouse 1981-2000*, de Régis Durand, Jocelyne Lupien, Patrick Roegiers y Georges Rouse, pp. 23-57. Ginebra: Bärtschi-Salomon, 2000.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2008 [1927].
- Pascual P, José Pedro. «Ilusiones de realidad: de la perspectiva del Renacimiento a la realidad virtual.» *Bellas Artes* (Universidad de La Laguna) II (2004): pp. 191-207.
- Pieraggi, Ange-Henri. *De la Renaissance à la caméra*. 2013.
- \_\_\_\_\_. «Georges Rouse, une perspective paradoxale.» *Art Press*, nº 380 (Julio-Agosto 2011): pp. 41-47.
- Piguet, Philippe. «Georges Rouse, entre fiction et espace.» En catálogo realizado para la ocasión de la exposición: *Georges Rouse, Galerie Guy Bärtschi*, Ginebra: Bärtschi, 1995.
- Sierra, Sonia. «El toque de un artista: de ruinas a grandes obras.» *El Universal*, 10 de agosto de 2013.
- Vallespín M., Aurelio. *El espacio mural. Sobre la percepción del espacio arquitectónico modificado a través de la superficie mural*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Diseño, 2014.
- Zanela, Augusto. «Trampa para el ojo.» *Contacto* (KodakProfessional), Primavera 2004.

## ENTREVISTAS

Rousse, Georges, entrevista de IFAL Casa de Francia. *Unos minutos con... Georges Rousse* (15 de octubre de 2013).

\_\_\_\_\_. entrevista de Jordi Gourbeix. (Febrero de 2007).

\_\_\_\_\_. entrevista de Caroline Broué. «Art et Utopie.» *La Grande Table*. (4 de junio de 2015).

\_\_\_\_\_. entrevista de PortaVoz. «Entrevista con Georges Rousse.» *Cultura de boca en boca*. (27 de septiembre de 2013).

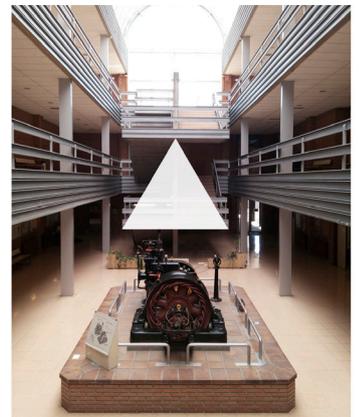
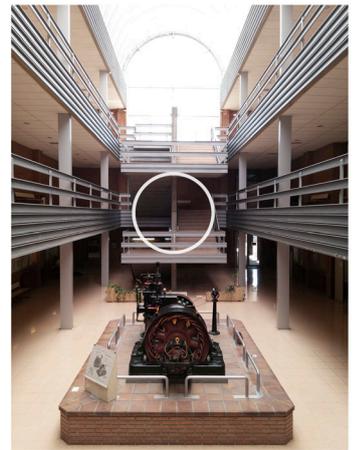
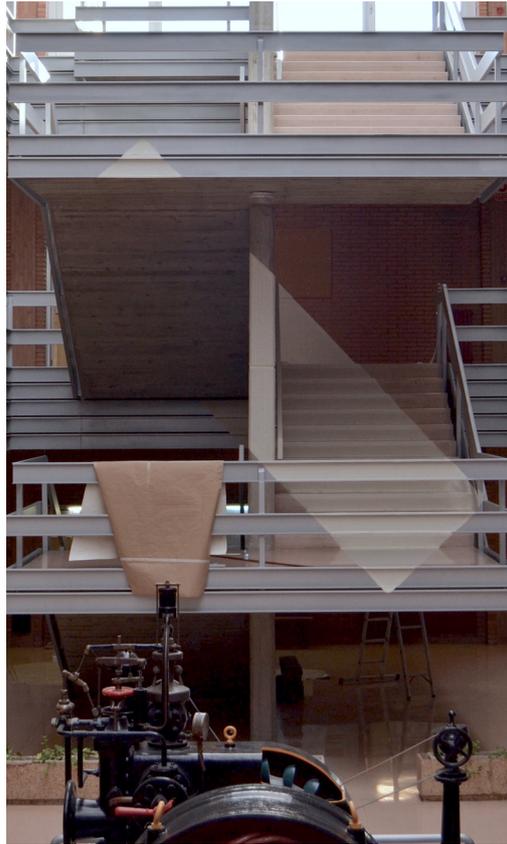
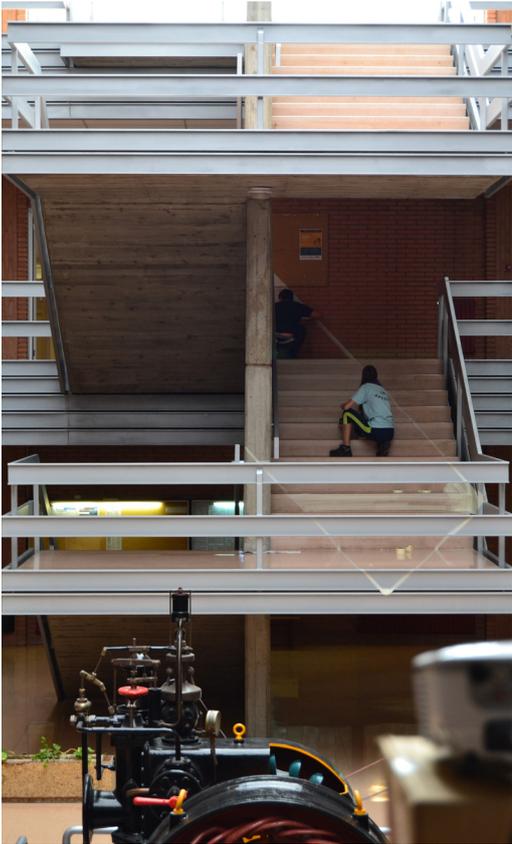
\_\_\_\_\_. entrevista de Gilbert Perleïn. «Entretien avec Georges Rousse.» *MAMAC*. (30 de mayo de 1998).

\_\_\_\_\_. entrevista de Monique Sicard. «Genèses photo-graphiques.» *Item*. (5 de septiembre de 2011).

\_\_\_\_\_. entrevista de Mathieu Menossi. «Interview de Georges Rousse. Photographe de l'invisible.» *Evene.fr*. (28 de mayo de 2008).



# **ANEXO I**



Fotografías tomadas durante el proceso de trabajo

Diferentes propuestas realizadas por medios informáticos

# RECURSOS Y PROCEDIMIENTO DE LA INTERVENCIÓN

Para comprender mejor las obras y técnicas de Georges Rousse se toma la decisión de llevar a la práctica una intervención propia siguiendo sus principios de trabajo, fomentando así la capacidad y el desarrollo del alumno. Para ello, se han utilizado los siguientes recursos:

## RECURSOS HUMANOS

- 1 responsable coordinador de la intervención
- 2 personas voluntarias

## RECURSOS MATERIALES

- Infraestructura adecuada para desarrollar la propuesta. Escalera del edificio Torres Quevedo, Escuela de Ingeniería y Arquitectura, UNIZAR.

- 1 proyector, cedido por el departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Escuela.
- 1 ordenador y 2 alargaderas
- 34 rollos de cinta de carroceros
- 2 rollos de papel de estraza
- 5 rollos de cinta de doble cara
- 2 botes de "No más clavos"
- 2 escaleras
- Otras herramientas: tijeras, cutter, tiza, metro y azulete

## RECURSOS ECÓNOMICOS

Gastos directos de material fungible	(€)
- Cinta de carroceros x34	65,20
- Papel de estraza x2	5,40
- Cinta de doble cara x5	9,50
- "No más clavos" x2	11,20
<b>Total</b>	<b>91,30 €</b>

## ORGANIZACIÓN

Durante la realización de la anamorfosis se contó con un total de 2 personas voluntarias. Diversos familiares y amigos se ofrecieron a colaborar en los diferentes días de trabajo. Se contó con un coordinador de la intervención que supervisaba la acción y daba las pautas a seguir.

La intervención tuvo una duración de cuatro días, equivalente a una aproximación de 30h. Durante todas las jornadas se recordaba a los voluntarios las funciones, objetivos y los requisitos mínimos que se debían llevar a cabo.

Las funciones del coordinador de la intervención han sido:

- Buscar el espacio donde realizar la intervención
- Diseñar la figura a llevar a cabo
- Proveer de los materiales más adecuados
- Distribuir las tareas a las personas del equipo de trabajo
- Comprar el material

## REALIZACIÓN

En el primer día se instaló el proyector en el lugar adecuado de forma que la figura proyectada en el espacio cumpliera con las expectativas planteadas. Una vez proyectado se procedió a marcar con la cinta el contorno de la figura sobre las diferentes superficies que formaban la parte derecha de la figura: la pared de hormigón central, la pared de ladrillo de la segunda planta, las escaleras visibles y la barandilla de los diferentes tramos. Una vez delimitado el contorno se rellenó con tres capas de cinta en tres direcciones diferentes (respetando este orden, horizontal, vertical y diagonal principal) para conseguir un color uniforme sobre los diferentes materiales. La parte derecha de la figura se finalizó en el segundo día.

En el tercer día se volvió a instalar el proyector para marcar la parte restante de la figura. En esta parte (el forjado de la escalera superior) debido a su altura y complejidad, se tomó la decisión de tomar las medidas y reproducir sobre el papel de estraza la pieza que ocupaba ese lugar. Esta se cubre de cinta en el suelo, siguiendo el mismo procedimiento, y una vez terminada se coloca en el techo por partes, dado sus dimensiones, mediante una escalera y utilizando la cinta de doble cara y "no más clavos" para asegurar su fijación. Finalmente, se retocaron todos aquellos aspectos susceptibles de mejora. Esta segunda parte se finalizó en el cuarto día. Todo el trabajo vino acompañado de las continuas idas y venidas al punto de vista para corroborar que todo se estaba realizando de forma correcta. Durante el último día se tomaron diferentes fotos finales de la intervención jugando con la diferente iluminación a lo largo de la jornada.





