

Chris Ofili y David Adjaye: La puesta en escena de la pintura contemporánea. Sobre la condición escenográfica de las nuevas relaciones entre las prácticas pictóricas y el diseño de los espacios de exposición¹

Vicente Alemany

Universidad Rey Juan Carlos  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.98600>

Recibido: 20 de octubre de 2024 • Aceptado: 20 de noviembre de 2024

ES Resumen: Las principales exposiciones del pintor británico Chris Ofili nos permiten reconocer cómo las prácticas artísticas actuales han trascendido los límites de lo estrictamente plástico. Esta concepción ampliada de la pintura ha supuesto una extensión del trabajo del artista más allá de los límites de los lienzos. En sus exposiciones los cuadros potencian su presencia e impacto gracias a las características de los espacios que rodean las obras. El diseño de sus muestras incluye la iluminación de las salas, el color y los materiales de las paredes, e incluso la realización de pinturas murales en las estancias donde se exhiben los lienzos. Los estudios sobre la producción pictórica actual también deben afrontar el reto del análisis de la puesta en escena de las obras. La creación plástica se asocia con el diseño de los espacios, y la iluminación se concibe de manera escenográfica, asumiendo una suerte de dramatización de los cuadros.

Palabras clave: Chris Ofili, David Adjaye, pintura, arquitectura, puesta en escena.

ENG Chris Ofili and David Adjaye: The staging of contemporary painting. On the scenographic condition in the new relationships between pictorial practices and the design of exhibition spaces

Abstract: The main exhibitions of the British painter Chris Ofili allow us to recognize how current artistic practices have transcended the limits of the strictly plastic. This expanded conception of painting has meant an extension of the artist's work beyond the limits of the canvas. In their exhibitions, the paintings enhance their presence and impact thanks to the characteristics of the spaces that surround the works. The design of their samples includes the lighting of the rooms, the color and materials of the walls, and even the creation of mural paintings in the rooms where the canvases are displayed. Studies on current pictorial production must also face the challenge of analyzing the staging of the works. The plastic creation is associated with the design of the spaces, and the lighting is conceived in a scenographic manner, assuming a kind of dramatization of the paintings.

Keywords: Chris Ofili, David Adjaye, painting, architecture, staging.

Sumario: 1. Introducción. 2. Hacia una concepción escenográfica de los espacios de exhibición de la pintura. 2.1. La habitación de arriba: Primera colaboración de Ofili y Adjaye. 2.2. Al alcance: Pabellón de Gran Bretaña en la Bienal de Venecia. 3. Puesta en escena de las exposiciones recientes de Chris Ofili. 3.1. Night and Day. 3.2. El paraíso perdido. 3.3. Los siete pecados capitales y Requiem. 4. Discusión. Sobre la concepción escenográfica de otros artistas contemporáneos. Los casos de Sarah Sze y Tom Sachs. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Alemany, V. (2025). Chris Ofili y David Adjaye: La puesta en escena de la pintura contemporánea. Sobre la condición escenográfica de las nuevas relaciones entre las prácticas pictóricas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(1), 209-220. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.98600>

¹ El presente artículo se ha realizado como parte del proyecto DIGITALSTAGE. Análisis espacial de instalaciones escenográficas digitales del siglo xxi. Ref. PID2021-123974NB-I00. Duración: 2022-2025

1. Introducción

La obras del pintor Chris Ofili nacido en Mánchester en 1968 se dieron a conocer internacionalmente durante la muestra *Sensations* de 1997. En aquellos años la aparición de cualquier creador emergente en el ambiente artístico de Londres solía producirse rodeada de polémicas que ofrecieran titulares a los tabloides británicos. Ofili no tardó en hacerse famoso por emplear boñigas secas de elefante como soporte de sus cuadros, y como elementos ensamblados sobre algunos de sus lienzos. En 1998 obtuvo el prestigioso Premio Turner, y un año después amplió su notoriedad pública cuando una de sus obras sufrió un acto vandálico durante su exhibición en el Museo de Brooklyn. El 16 de diciembre de 1999 un exaltado cubrió uno de los lienzos con pintura blanca como protesta para denunciar lo que él consideraba que era una «imagen blasfema» (Mc Fadden 1999, parr.1). La obra pertenecía a la serie *Afromusas*,² un conjunto de lienzos de gran formato que propone el sincretismo entre las imágenes religiosas de la Virgen María, los atributos de Venus como diosa pagana, y otras iconografías asociadas a diversas deidades africanas.

2. Hacia una concepción escenográfica de los espacios de exhibición de la pintura

El estudio que vamos a dedicar a la evolución del diseño de las exposiciones del pintor Chris Ofili nos va a permitir revisar el desarrollo de su obra a lo largo de más de dos décadas y media. En este artículo consideraremos especialmente las muestras realizadas en colaboración con el arquitecto David Adjaye, y cómo estas han condicionado el modo de presentación de los cuadros durante más de veinte años. El pintor y el arquitecto empezaron a desarrollar proyectos juntos entre los últimos años del siglo xx y los primeros del siglo xxi.³ En aquel tiempo se estaban produciendo importantes cambios en el medio artístico internacional, por ejemplo, la consolidación de Londres como principal capital del arte contemporáneo y la aparición de una nueva generación de creadores que trabajaban en esta ciudad y que fueron denominados jóvenes artistas británicos,⁴ entre los que se encontraba Chris Ofili.

Estos cambios coincidieron con la aparición de nuevos espacios de exposición de arte contemporáneo en Europa y Estados Unidos. Entre ellos hay que señalar la Hamburger Bahnhof de Berlín inaugurada en 1996 en una antigua estación de ferrocarril, la nueva Tate:Modern en Londres que se abrió en 1999 tras rehabilitar un central eléctrica en la orilla sur del Támesis, o el Museo Dia:Beacon instalado en lo que antes había sido una fábrica a las afueras de Nueva York (Cooke y Govan 2003). En España conocimos la inauguración del Guggenheim de Bilbao construido en una zona que había estado dedicada a la producción siderúrgica. Todos estos nuevos espacios, por sus colosales escalas, su concepción arquitectónica y sus connotaciones industriales, transformaron radicalmente nuestra experiencia de los espacios de exhibición del arte contemporáneo.

En el diseño de las exposiciones de Richard Serra en el Guggenheim de Bilbao o de Louise Bourgeois en la Tate:Modern se producía una simbiosis entre las connotaciones industriales de los emplazamientos y las esculturas de gran escala. Estas obras realizadas con hierro tienen formas que nos recuerdan a los cascos de los barcos en el caso del creador de origen californiano (Serra y Foster 2005) o a las torres de vigilancia y silos de almacenaje en el caso de las obras *Hago, Deshago y Vuelvo a hacer* de la escultora francesa (Bourgeois 2000). Los espacios arquitectónicos en los que Ofili y Adjaye montaron las exposiciones *La habitación de arriba* de 2002 (Fig. 1) y *Al alcance* de 2003 (Fig. 2) no fueron tan icónicos como la sala principal del Guggenheim de Bilbao donde se expusieron las *Torsiones elípticas* de Richard Serra o la Sala de las turbinas de la Tate:Modern en la que Bourgeois presentó su araña y las torres *Hago, Deshago y Vuelvo a hacer*. Las primeras exposiciones de las obras de Ofili diseñadas por Adjaye se montaron en la planta superior de la sede de la galería de Victoria Miró en Londres y en el Pabellón de Gran Bretaña de los jardines del Arsenal de Venecia. En ninguno de estos edificios podemos reconocer referencias industriales por las connotaciones de los materiales y la escala de los edificios. Pero en ambas intervenciones se advierte un carácter teatral, sobre todo por el uso de focos de iluminación que se recortan sobre las obras en las salas oscuras y por el uso de luces de colores intensos en espacios en penumbra.

En estas exposiciones de Ofili diseñadas por Adjaye los cuadros y las figuras que los protagonizan se nos presentan como si fueran intérpretes fuertemente iluminados en la oscuridad de una caja escénica (Fig. 1B). Si en las últimas décadas del siglo xx la concepción espacial de las exposiciones de arte contemporáneo se relacionaba con los *cubos blancos* (O'Doherty 2011) los diseños más representativos de estas muestras de Ofili serían *cajas oscuras*, en las que podemos reconocer fuertes connotaciones teatrales.⁵ Los diseños de Adjaye para estas muestras contemplan recorridos por escaleras y pasillos, vestíbulos y corredores. En estos espacios a medio camino entre el diseño museográfico y el escenográfico se incluyeron patrones gráficos realizados por el pintor para matizar la luz (Fig. 2B) propiciando una evolución en las emociones de los espectadores frente a las obras que nos permite hablar de una dramatización de las exposiciones.

² N.T. Original *Afromuses*. En 2005 se realizó una exposición monográfica dedicada a esta serie en el Studio Museum de Harlem de Nueva York (Ofili 2005).

³ El artista y el arquitecto mantienen una relación de amistad y proyectos comunes desde que David Adjaye diseñara la vivienda y estudio de Chris Ofili en Londres en 1999 (Adjaye y Allison 2022).

⁴ N.T. Original. *Young British Artists* (Rosenthal y otros 1998).

⁵ Sobre este paradigma de la caja negra (*black box*) como referencia de las muestras de arte contemporáneo con connotaciones escenográficas. (Kentridge 2006).

2.1. La habitación de arriba: Primera colaboración de Ofili y Adjaye



Figura 1A y 1B. Chris Ofili y David Adjaye: *La habitación de arriba. (Pasillo de acceso y Sala central)*. 2002.
© Chris Ofili, David Adjaye y Victoria Miró

Entre los años 1999 y 2002 Ofili desarrolló una serie de cuadros cuya presentación pública requirió la colaboración entre el pintor y su amigo el arquitecto David Adjaye, uno de los primeros diseñadores de origen africano que logró alcanzar reconocimiento internacional (Bailey y Fernández 2023). Durante el verano de 2002 la Galería Victoria Miró organizó la exposición individual de Chris Ofili titulada *Libertad por un día*⁶ en la que destacaba una sala dedicada a los últimos cuadros del pintor presentados en un espacio íntegramente diseñado por Adjaye al que se accedía tras subir al piso superior de la galería a través de una escalera estrecha. Esta exposición suele ser recordada por ese espacio como *La habitación de arriba*.⁷ Tras subir el espectador debía recorrer un pasillo con una iluminación muy reducida (Fig. 1A). Finalmente accedía a una sala grande y oscura forrada con madera de nogal en la que se encontraban 13 cuadros (Fig. 1B) tan intensamente iluminados que en el suelo se podía ver el reflejo de las imágenes formadas por la acumulación de materiales sobre las brillantes resinas y barnices que cubrían las superficies pictóricas. Con motivo de la presentación de esta instalación se publicó un libro (Paisley y Coleman, 2002) que recoge todas las fases de este proyecto.

En las paredes laterales de *La habitación de arriba* se enfrentaban simétricamente seis parejas de cuadros apoyados en el suelo levemente alzados sobre las célebres boñigas de elefante, previamente tratadas con resinas sintéticas –e incluso esmaltadas– en las que aparecía el título de los cuadros. *El Mono morado* se enfrentaba al *Mono gris*, el *Mono blanco* al azul, el *Mono rojo* al *Mono negro*, el *Mono rosa* al *Mono naranja*, el *Mono turquesa* al *Mono verde*, y finalmente el *Mono amarillo* al *Mono marrón*. La pared del fondo de la sala estaba presidida por una figura más grande, la silueta de un voluminoso simio que, a diferencia de los otros macacos, se exhibía frontalmente ante el espectador, se trataba del *Mono dorado*. La disposición de los paneles apoyados en el suelo levemente elevados por medio de las boñigas secas no era la habitual de los cuadros colgados de las paredes que solemos asociar a la interpretación clásica de las pinturas como ventanas, podríamos recordar como ejemplo vanguardista más paradigmático las *Ventanas de Collioure* realizadas por Henri Matisse entre 1905 y 1914. Esta manera de presentar las obras se puede asociar a las prácticas que desde la década de 1960 emplearon los artistas herederos del minimalismo apoyando sus obras directamente sobre el suelo y la pared como sucede con las *Piezas de suelo*, *Piezas de pared* o *Piezas de esquina* de Robert Morris de 1964,⁸ o las *Cajas* de Donald Judd.⁹ Seguramente la referencia postminimalista más evidente de este modo de presentar las obras de Ofili serían los *Apeos* de Richard Serra, planchas, bloques y barras de acero que se asientan sobre el suelo y se apoyan contra la pared, reforzando su imponente presencia y el peso, el primero de los cuales sería la obra *Golpe* de 1969.¹⁰

La instalación de las obras de Ofili respondía a una tendencia generalizada entre los jóvenes artistas británicos que emergieron a final de la década de los años noventa. Ya trabajasen desde la abstracción como

⁶ N.T. Original *Freedom One Day*. Se publicó el catálogo (Newland 2002).

⁷ N.T. Original *The Upper Room*. (Paisley y Coleman 2002).

⁸ N.T. Nos referimos a las obras de Robert Morris tituladas *Wall Piece*, *Floor Beam Piece* o *Corner Piece* presentadas en la Exposición de la Green Gallery de Nueva York de 1964 (Krens, Krauss, Mitchelson y otros 1994).

⁹ N.T. Se trata de las *Boxes* de Donald Judd. Sobre las obras tempranas de Judd y su definición de los objetos específicos (Kellein 2002).

¹⁰ N.T. Esta obra de Richard Serra de 1969 cuyo título *Strike* puede ser traducido como *Golpe* o *Huelga* fue uno de los primeros *Apeos* de Richard Serra. El autor nos recuerda que su configuración espacial, apoyada en un rincón entre dos paredes, está condicionada por la fuerte impresión que le produjo contemplar el envés del lienzo que aparece a la izquierda en las *Meninas* de Velázquez poco tiempo antes durante su viaje por Europa (Serra, Foster y otros 2005, pp. 29-30).

Rachel Whiteread o Anish Kapoor¹¹ o la figuración de la pintora Jenny Saville¹² o el escultor Ron Mueck¹³ esta generación de artistas adoptaron referencias de muchas de las configuraciones espaciales de las instalaciones postminimalistas. A juzgar por las reacciones recogidas en la prensa de la época la exposición la *Habitación de arriba* de Chris Ofili diseñada en colaboración con el arquitecto David Adjaye fue un éxito, los únicos comentarios negativos procedieron de algunos espectadores que consideraron que esta instalación pictórica podía ser interpretada como una irreverente parodia de la iconografía de *La última cena*. Entre todos los defensores de esta muestra hay que destacar el entusiasmo de Adrian Searle, crítico de arte del diario The Guardian que en su crónica llegó a proponer que alguna institución adquiriese el conjunto completo. Este especialista lamentaba la posibilidad de que los cuadros fueran vendidos por separado, perdiéndose el valor global de aquella experiencia (Searle 2002, párr. 9). Poco tiempo después la Fundación de la Tate Gallery inició las negociaciones con la Galería Victoria Miró para la adquisición de todo el conjunto que se completaría finalmente en 2005 gracias a una donación de la compañía British Petroleum.

A los 34 años Ofili, en colaboración con Adjaye que entonces contaba con 36, había concebido un espacio idóneo para las pinturas de *La habitación de arriba*, junto con lo que hemos denominado como su puesta en escena, es decir el diseño arquitectónico y la espectacular iluminación. Con la adquisición de *La Habitación de arriba* por parte de la Tate Gallery en 2005, Ofili se incorporaba a una limitada nómina de artistas modernos de los que conservamos instalaciones completas que fueron creadas en colaboración con arquitectos. Entre ellas podemos recordar las salas elípticas de *Los nenúfares* de Claude Monet diseñadas junto a Camille Lefèvre que se exhiben en l'Orangerie de París (Debray y Sophie 2020), la *Capilla del Rosario* de Vence diseñada por Henri Matisse con August Perret (Miller 2024), o el conjunto de la *Capilla Rothko* diseñada por Philip Johnson que se conserva en Houston (Smart, Fox y Rothko 2021). Todas estas propuestas fueron realizadas al final de las vidas de los pintores y se proyectaron con la voluntad de convertirse en sus legados artísticos. Por el contrario, la *Habitación de arriba* había sido concebida por Ofili y Adjaye tras haber desarrollado poco más de una década de carrera y se convertiría en una referencia sobre cómo presentar las obras pictóricas en un espacio específico, concebido ad hoc, empleando los recursos de la arquitectura y la escenografía.

2.2. Al alcance: Pabellón de Gran Bretaña en la Bienal de Venecia de 2003



Figuras 2A y 2B. Chris Ofili y David Adjaye: *Al alcance*. 2003. © Chris Ofili, David Adjaye, British Council

Tras el éxito de *La habitación de arriba*, Chris Ofili y David Adjaye volvieron a colaborar en el diseño del pabellón británico de la Bienal de Venecia con la obra *Al alcance*¹⁴ (Fig. 2A). Como reivindicación del origen africano de estos dos artistas que representaban al Reino Unido modificaron los colores de las tres banderas británicas que tradicionalmente ondean en la entrada. El blanco fue sustituido por negro, el azul por el verde y el rojo se aplicaba en zonas distintas a las habituales. Estos colores que son los más frecuentes en las banderas africanas,¹⁵ se convirtieron en las señas de identidad del pabellón. A través de oscuros pasillos pintados de color negro, iluminados con tenues luces rojas y verdes, y cubiertos con paneles de reproducción serigráficas de dibujos de Ofili (Fig. 2B), se accedía a salas intensamente esmaladas en rojo y verde en las que se mostraban algunos cuadros de la serie. En todos ellos la composición estaba protagonizada por polígonos estrellados. De

¹¹ Sobre la integración de los modos de presentación de las instalaciones postminimalistas en las propuestas de Whiteread y Kapoor (Alemany 2008, pp. 423-463).

¹² Algunas de las primeras obras de Jenny Saville comparten el título y la configuración espacial de los Apeos de Richard Serra (Saville, Calvocoressi, Mann y otros 2018).

¹³ El modo de presentación y montaje de las esculturas figurativas de Ron Mueck también comparte los presupuestos de los postminimalistas (Mueck, Paton, Rosemblum, Sloterdijk y Storr 2023).

¹⁴ N.T. Original *Within Reach*. Véase (Golden, Hall y Coleman 2003).

¹⁵ Este arquitecto ha reivindicado sus raíces africanas como referencia para sus proyectos ofreciendo un atlas en el que se recogen ejemplos de arquitectura y urbanismo de distintas ciudades de este continente (Adjaye y Allison 2016).

estas formas radiantes surgían las tramas lineales que atrapaban a las figuras de color oscuro que se entregaban a sus pasiones amorosas. Estos cuadros se pueden interpretar como revisiones actualizadas, y adaptadas a la cultura africana, de los lienzos que la tradición europea ha dedicado a la mitología pagana, por ejemplo las fábulas de Ovidio, que popularizó Tiziano y que caracterizan la tradición pictórica veneciana.¹⁶

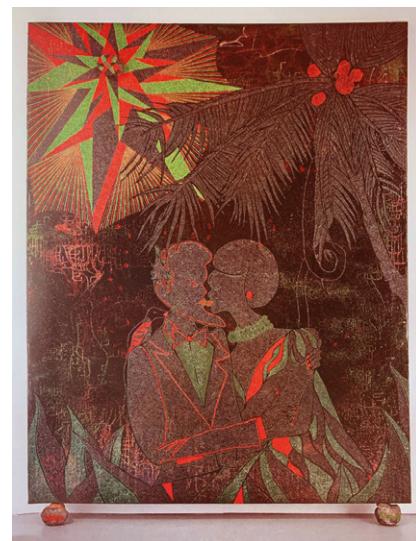
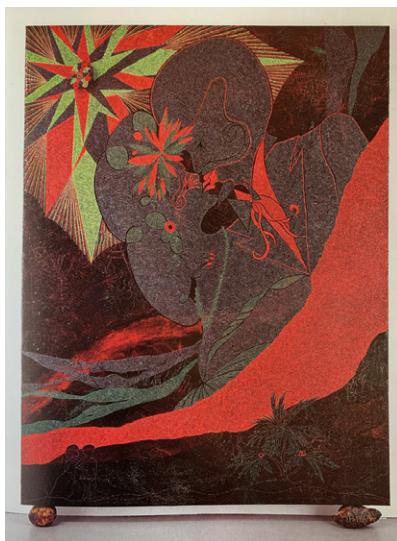


Figura 3A. Chris Ofili. *Jezebel africana*. 2002-2003. © Chris Ofili, Victoria Miró

Figura 3B. Chris Ofili y David Adjaye: *Espacio central del pabellón de Al alcance*. 2003. © Chris Ofili, David Adjaye, Victoria Miró y British Council

Figura 3C. Chris Ofili. *Amor y envidia africana*. 2002-2003. © Chris Ofili, Victoria Miró

La mayor sinergia entre la pintura de Ofili y el diseño de Adjaye se produjo ante la necesidad de reducir la iluminación de la sala central del pabellón para presentar allí las principales obras de la serie, como son *Jezebel africana* y *Amor y envidia africana* (Figs. 3A y 3C). Para que sólo una luz tenue llegara a las figuras oscuras que protagonizan las escenas nocturnas, había que modificar las condiciones de iluminación de la sala, caracterizada por una cúpula de cristal transparente que la inunda con luz cenital. Los polígonos estrellados presentes en todos los lienzos de esta serie se adoptaron como referencia para el diseño de una estructura metálica a la que se adhirieron láminas de vidrios negros, rojos y verdes. Esta intervención no sólo resolvía la necesidad técnica de reducir la iluminación de la sala, sino que generaba el ambiente más propicio para estas evocaciones eróticas nocturnas, levemente iluminadas en verde y rojo (Fig. 3B). Las exposiciones *La habitación de arriba* 2002 y *Al alcance* 2003 concebidas por Chris Ofili y David Adjaye, han supuesto una referencia fundamental sobre cómo poner en escena los cuadros en las posteriores muestras del pintor de Manchester. Aunque ambos creadores sólo hayan vuelto a realizar una colaboración similar en 2017 con el diseño de la denominada *Capilla veneciana*,¹⁷ estas experiencias iniciales han condicionado durante dos décadas la forma de componer y presentar las obras pictóricas. Ofili proyecta más allá de los cuadros: los colores, las iconografías y las poéticas implícitas se extienden por las salas. Concibe sus exposiciones como una dramatización del espacio que se desarrolla a través del recorrido de los espectadores por los museos y galerías.

3. Puesta en escena de las exposiciones recientes de Chris Ofili

Las colaboración y la amistad entre Chris Ofili y David Adjaye se ha mantenido de manera prácticamente ininterrumpida desde la década de 1990 hasta la actualidad. Por señalar sólo algunos ejemplos podemos recordar que el café del edificio de la Fundación Nobel para la Paz de Oslo inaugurado en 2005 está cubierto con pinturas murales del pintor británico y que los dibujos serigrafiados que a modo de celosía matizan la luz solar en el edificio que diseñó Adjaye en 2007 para la sede del Steven Lawrence Center en Lewisham se realizaron a partir de patrones de Ofili. Adjaye también ha diseñado alguna de las residencias del pintor en la Isla de Trinidad, y el arquitecto junto a su mujer aparecen representados en uno de los cuadros de Ofili titulado *El bar de la lima* de 2014. Sin embargo para completar nuestro recorrido por la concepción escenográfica de las exposiciones de Chris Ofili vamos a detenernos en algunas muestras como *Night and Day* en las que no se produjo la participación directa del arquitecto en los trabajos de diseño. De esta manera podremos valorar hasta qué punto la influencia de las primeras colaboraciones entre Ofili y Adjaye, esa concepción teatral de la presentación de las obras, se ha mantenido presente en exposiciones realizadas más de una década después.

¹⁶ Ofili fue invitado en 2012 por Minna Moore-Ede para que pintara algunas obras reinterpretando la serie *Diana y Acteón* de Tiziano que se conservan en la National Gallery. Esta serie de cuadros titulados genéricamente *Ovidio* le condujeron a participar en el desarrollo del proyecto escenográfico *Titian Metamorphosis* para la Compañía de Danza de la Royal Opera House de Londres (Moore-Ede y Mason 2013).

¹⁷ Muestra internacional comisariada por Okwui Enwezor en la que David Adjaye diseñó un espacio específico dentro del Gran Pabellón del Arsenale para exhibir las obras de Ofili. Este estudio de arquitectura ha continuado su actividad en el diseño de pabellones de exposiciones. Por ejemplo el Pabellón de Ghana de la Bienal del Venecia 2019.

3.1. Night and Day



Figuras 4A y 4B. Chris Ofili. *Noche y día*. Vistas de la primera y segunda sala. 2014. © Chris Ofili y The New Museum

En el otoño de 2014 Chris Ofili montó en Nueva York su muestra retrospectiva más amplia hasta la fecha. La exposición se titulaba *Noche y día*¹⁸ (Ofili y Goni 2014) y ocupaba tres plantas del New Museum. Las series de trabajos se organizaron en torno a los niveles de iluminación de las salas principales.¹⁹ En la primera las obras se instalaron con una iluminación intensa y apoyadas sobre las célebres boñigas de elefante contra las paredes blancas (Fig. 4A). Se trataba de nueve grandes lienzos dedicados a sus particulares mitologías procedentes de la cultura popular africana. Allí se mostraban sus *Afromusas*, y otros personajes inspirados en el cine y la televisión, incluidas figuras famosas del deporte o la música negra. En los corredores de ese mismo piso la iluminación bajaba para mostrar los dibujos de sus diosas africanas y algunos de los cuadros que formaron parte de la instalación *Al alcance*. Al acceder a la planta de arriba el visitante se encontraba inmerso en una sala en penumbra (Fig. 4B). Las paredes en las que se colgaban los cuadros oscuros estaban pintadas en color gris. En el centro de la sala se dispusieron unos bancos que invitaban al espectador a sentarse para contemplar las obras como sucede en la célebre Capilla Rothko de Houston. Una vez que la vista del espectador se adaptaba a esas condiciones de iluminación reducida, sobre los lienzos se descubrían figuras pintadas en colores azules, verdes y violetas oscuros, los propios de la visión escotópica. Estas imágenes hibridaban las mitologías de la Isla de Trinidad con ciertas poéticas de *El jinete azul*, el grupo vanguardista formado en 1911 por Wassily Kandinsky y Franz Marc al que Ofili ha dedicado una serie completa de obras (Ofili, Antwi, Brook y Grau 2006).



Figura 5A. Chris Ofili. *Noche y día*. 2014. © Chris Ofili y The New Museum
 Figura 5B. Chris Ofili. *Tejiendo magia*. 2017. © Chris Ofili y The National Gallery

Pero la mayor sorpresa de la exposición se encontraba en la última sala (Fig. 5A). Ofili presentó su colección de cuadros dedicados a las Metamorfosis de Ovidio colgándolos sobre paredes pintadas con motivos vegetales trazados en intensos colores violeta. Era la segunda vez que trabajaba con un equipo de pintores dedicados a la escenografía. La primera vez fue en Londres en 2012 cuando Ofili realizó los bocetos y dirigió las tareas para completar los fondos de la escenografía titulada *Diana y Acteón* para un espectáculo de la Compañía de Danza de la Royal Opera House. Estos trabajos de diseño escenográfico y de vestuario también fueron incluidos en la muestra del New Museum. Todas estas creaciones surgieron

¹⁸ N.T. Original *Night and Day* (Ofili y Goni 2014).

¹⁹ La más amplia descripción de las distintas salas de esta exposición fue recogida por el crítico Benjamin Sutton para la revista *Hyperallergic* (Sutton 2014).

a partir del desarrollo del proyecto *Tiziano: Metamorfosis* (Moore-Ede y Mason 2013) promovido por la National Gallery de Londres que requirieron que el pintor revisara los pasajes de las *Metamorfosis* y la pintura de Tiziano. Por este motivo la mayor parte de los cuadros que se mostraban en la tercera sala del New Museum pertenecían a la serie de trabajos titulada *Ovidio*. Ofili en ocasiones posteriores ha recurrido a este tipo de pinturas murales para presentar sus trabajos. Por ejemplo realizó diseños similares para las paredes en las que presentó sus lienzos en la Capilla Veneciana, una sala diseñada por David Adjaye, presentada en la Bienal de Venecia de 2017. Esta edición contó con la dirección de Okwui Enwezor el primer Comisario de exposiciones de origen africano encargado de este tipo de convocatorias internacionales. Ofili también ha aplicado pinturas murales en el segundo proyecto de colaboración con la National Gallery en el que desarrolló los dibujos preparatorios y los cartones de un tríptico realizado en tapiz titulado *Tejiendo magia*²⁰ en 2017 (Fig. 5B).

3.2. El paraíso perdido



Figuras 6A y 6B. Chris Ofili. *El paraíso perdido*. Dos salas de la galería David Zwirner. 2017. © Chris Ofili y David Zwirner. Fotografía EPW Studio (Maris Hutchinson)

En septiembre de 2017 Chris Ofili presentó su exposición *El Paraíso perdido*.²¹ Para esta muestra dejó una de las grandes salas de la Galería David Zwirner de Nueva York con las paredes blancas, bien iluminada y prácticamente vacía. En esta estancia que recibía al espectador se encontraba una jaula de pájaro dentro de la que se podía observar una figura de madera desmontada y descabezada (Fig. 6A). Las distintas piezas estaban articuladas por medio de resortes y cadenas que nos recordaban las vitrinas y jaulas de Josef Cornell. Sin embargo el rostro oscuro del muñeco, y su torso cubierto con el típico jersey a rayas que Picasso popularizó entre los pintores, nos permiten identificar la obra como un autorretrato de Ofili. En la otra estancia cubrió todas las paredes con pinturas murales realizadas en colores grises. En ellas aparecían sugerentes y exóticas imágenes femeninas, que habitaban un entorno paradisiaco, pero se presentaban detrás de una trama gráfica que emulaba la presencia de una valla metálica. El interior de la sala estaba efectivamente vallado con una estructura de acero de la que colgaban cuatro cuadros que se mostraban en el interior de este recinto y que sólo podían ser vistos a distancia a través de la rejilla de alambre (Fig. 6B). Para acompañar esta exposición el pintor preparó un catálogo que recogía un amplio estudio fotográfico (Ofili y Jelly-Schapiro, 2018) que mostraba decenas de imágenes tomadas por él mismo en la Isla de Trinidad. En ellas las vallas metálicas intentan limitar y ordenar el territorio ante el crecimiento de la exuberante vegetación que las desborda. Tanto para la colección de fotografías realizadas por Ofili como para la ejecución de los cuadros eligió el blanco y negro, y las pinturas murales también fueron tratadas como grisallas.

²⁰ N.T. Original Weaving Magic (Ofili y Moore Ede 2017).

²¹ N.T. Original Paradise Lost. El título hace referencia al Paraíso Perdido de Milton tal y como se recoge en el catálogo (Ofili y Schapiro 2018).

3.3. Los siete pecados capitales y Requiem

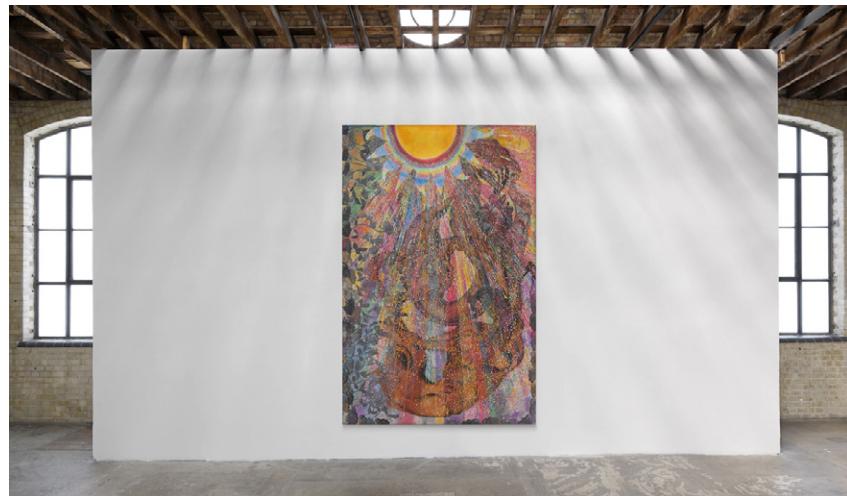


Figura 7. Chris Ofili. *La pérdida de la Gracia*. Serie de Los siete pecados capitales. 2019-2023. © Chris Ofili y Victoria Miró.

Si analizamos las dos últimas muestras de Ofili de 2023 advertiremos cambios sustanciales respecto al modo de presentar las obras. En junio en la Galería Victoria Miró colgó sus lienzos sin modificar las paredes blancas de las salas y en septiembre presentó el conjunto de pinturas murales más complejas y ambiciosas que ha realizado hasta la fecha. A comienzos de verano presentó una colección de lienzos titulada *Los siete pecados capitales*²² (Ofili y otros, 2023) entre los que destaca *La pérdida de la Gracia* (Fig. 7).²³ Algunos de los elementos más relevantes de la composición del cuadro son reforzados por la iluminación y la arquitectura de la sala. En zona superior del lienzo vemos pintado un sol, y justo encima de la pared se encuentra una ventana circular por la que entra la luz natural. Toda la estructura del cuadro está basada en un haz de luces que descienden en diagonal siguiendo la misma trayectoria que las sombras reales proyectadas en la pared por las vigas del suelo de la antigua buhardilla, donde se esconden los focos.²⁴ En septiembre de 2023 Ofili presentó su proyecto de pintura mural más ambicioso hasta la fecha realizado sobre las paredes de la Escalera norte de la Tate Britain (Younge 2023). La obra titulada *Requiem* (Fig. 10) estaba dedicada a la memoria de los 72 fallecidos en el incendio de la *Torre Grenfell* el 14 de junio de 2017. El panel central está dedicado a Khadija Saye, una fotógrafa y activista cultural nacida en una familia procedente de Ghana que falleció en el incendio, a quien Ofili conoció durante la Bienal de Venecia de 2017.

4. Discusión: Sobre la concepción escenográfica de otros artistas contemporáneos. Los casos de Sarah Sze y Tom Sachs

Podemos aproximarnos a las obras de Chris Ofili valorando sus materiales y ejecución pictórica (cargas, composición, trazados, cromatismo), la iconografía de sus imágenes, su condición de artista de origen africano que revisa la tradición europea, así como las polémicas que le han acompañado. Pero para entender en profundidad el significado, el desarrollo y el reconocimiento de su pintura tenemos que valorar su capacidad para poner en escena sus lienzos y murales. Debemos apreciar cómo conjuga la espacialidad interna de los cuadros con las características de las salas de exhibición, su iluminación y las connotaciones de los espacios. Tras haber consultado estudios sobre Chris Ofili y David Adjaye realizados desde la crítica de arte y la arquitectura hemos advertido que el territorio menos explorado es precisamente aquel que ambas disciplinas comparten, allí donde se diluyen los límites de especialización académica, y se deslizan al territorio de lo teatral o escenográfico.²⁵ En estas propuestas se introduce un factor esencial como es el tiempo del espectador recorriendo las salas, lo que aporta un valor narrativo o dramático a la percepción de las obras.

Para iniciar la fase de discusión queremos valorar si las consideraciones de los espacios anteriormente descritas son una característica específica de este pintor británico, o si se pueden identificar concepciones similares en otros artistas relevantes de su misma generación. Por ejemplo, en las exposiciones de Sarah Sze, nacida en Boston en 1969, podemos observar una consideración del espacio marcadamente escénica.²⁶

²² N.T. Original *The Seven Deadly Sins* (Ofili y otros 2023).

²³ N.T. Original *The Fall of Grace*.

²⁴ Esta exposición se montó en el mismo espacio de *La habitación de arriba*. En lugar de construir una caja oscura de madera de nogal, con fuertes focos de luz, en esta ocasión se aprovechó la estructura abuhardillada sin modificar, y la luz solar como fuente principal para iluminar las obras.

²⁵ El crítico formalista Michael Fried defendía en su célebre artículo *Arte y objetualidad* de 1967 la inmediatez de la percepción visual de la pintura como elemento específico del arte moderno y se oponía a la teatralización que suponía la puesta en escena de las obras por parte de los minimalistas (Fried 2004). Por el contrario a partir de los ochenta y noventa, obras tan célebres como las *Celdas de Bourgeois* han abierto un nuevo paradigma, explorando el ámbito de lo escenográfico desde las artes plásticas.

²⁶ Sarah Sze, cuyo padre es arquitecto, realizó sus estudios en la Universidad de Yale obteniendo su Título (BA) en Arquitectura y Pintura en 1991 (Sze, Enwezor, Buchloc y Hoptman 2019).

Su última gran retrospectiva del Museo Guggenheim de Nueva York (Sze 2023)²⁷ comenzaba en la zona superior del edificio descendiendo hasta la segunda planta. Esta artista montó en los espacios más luminosos, elevados y cercanos a la célebre cúpula de Frank Lloyd Wright sus instalaciones con formas esféricas y estructuras radiales (Fig. 8A). En las paredes y en el suelo se extendían los murales pictóricos y los collages que recreaban el proceso de producción de las obras en el taller. Finalmente aprovechó las salas anexas al edificio principal para reducir la iluminación y montar aquellas instalaciones que requieren proyectores de video más potentes, por ejemplo, la pieza *Guardián del tiempo* (Fig. 8B).²⁸



Figura 8A. Sarah Sze. *Secuencia temporal*. 2023.

Figura 8B. Sarah Sze. *El guardián del tiempo*. 2016.

© Sarah Sze y Guggenheim Museum Nueva York

La adaptación de las obras a los espacios de exhibición, y las connotaciones escenográficas de las exposiciones, son comunes a otros artistas de la generación de Ofili o Sze. Por ejemplo Tom Sachs, nacido en Nueva York en 1966,²⁹ presentó su obra *La ceremonia del té*³⁰ en el Museo Noguchi de Queens en 2016. Para esta muestra realizó pequeñas estancias típicas de un jardín japonés (Fig. 9A) como una casa del té, una pequeña choza que escondía un retrete,³¹ e incluso una escultura de un cerezo en flor. La exposición mostraba todo el atrezo, el utilaje y el vestuario que había elaborado para realizar su particular ceremonia del té, desde los biombos, las mesas o los hervidores de agua, hasta las tazas y los zuecos. Con todas estas piezas realizó un video (Fig. 9B), montó la exposición y editó un catálogo. Las misiones espaciales han sido otro de los temas recurrentes en la producción de Tom Sachs. Entre 2021 y 2022 en la Diechtor Hallen de Hamburgo pudimos ver naves y vehículos espaciales construidos por él, también salas de control de las supuestas misiones espaciales, así como trajes y escafandras realizados artesanalmente. Tampoco faltaron las herramientas de los astronautas y el equipo del personal de tierra (Fig. 9C). Previamente todos estos elementos habían compuesto la escenografía, el atrezo y el vestuario del espectáculo desarrollado en 2016 en el Park Avenue Armory de Nueva York durante el cuál produjo la película *Programa Espacial: Marte* (Fig. 9D).

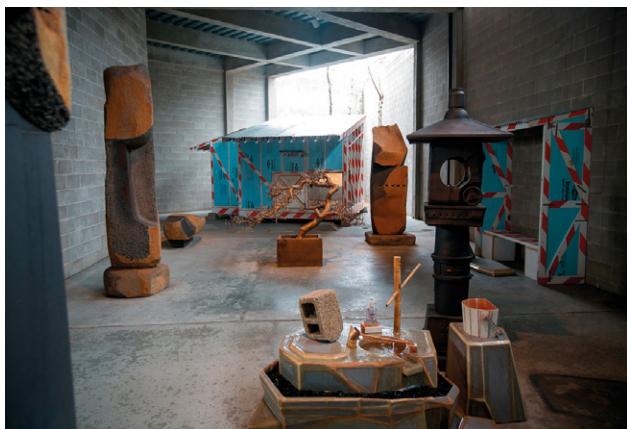


Figura 9A y 9B. Tom Sachs: *La ceremonia del té*. 2016. © Tom Sachs y Noguchi Museum Nueva York

²⁷ N.T. Original *Timelapse*. El catálogo de la exposición recoge varios dibujos preparatorios del diseño de la exposición. También las fotos de las obras instaladas en diálogo con los rincones del edificio de Wright (Sze 2023).

²⁸ N.T. Original *Timekeeper* (Sze 2016).

²⁹ Aunque Tom Sachs se define como artista visual o como escultor, su formación universitaria se desarrolló en la Escuela de Arquitectura de la Asociación de Arquitectos de Londres en 1989 (Celant 2006).

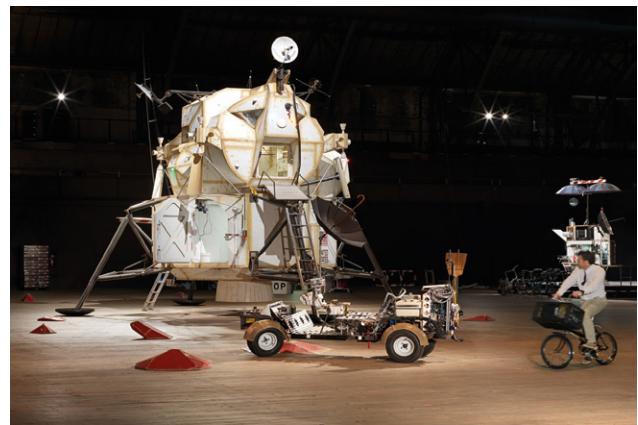
³⁰ N.T. Original *The Tea Ceremony* (Sachs 2016).

³¹ Sin duda se trataba de una alusión al ensayo que Tanizaki dedicó a la arquitectura tradicional japonesa (Tanizaki 2014).



Figura 9C. Tom Sachs: *Exposición Tierras raras en la Diechtor Hallen de Hamburgo*. 2021-2022. © Tom Sachs y Diechtor Hallen de Hamburgo.

Figura 9D. Tom Sachs: *Programa espacial: Marte*. 2016. © Tom Sachs y Park Avenue Armory.



Como investigadores dedicados a la creación artística actual, nuestros intereses y la tarea que nos corresponde en la universidad, no puede limitarse a las técnicas y materiales aplicados actualmente en la producción artística, ni tan sólo debemos analizar los procesos de conceptualización y desarrollo de los proyectos. Tampoco podemos restringirnos al estudio de las poéticas personales de los artistas. Después de habernos aproximado a las colaboraciones entre Chris Ofili y David Adjaye hemos comprobado la importancia de la puesta en escena de las obras. A lo largo de las dos últimas décadas este pintor ha seguido desarrollando su pintura sin contar con la colaboración del arquitecto, pero en sus principales exposiciones ha decidido muy cuidadosamente cómo presentar e iluminar sus creaciones. Estas cuestiones no sólo afectan a este artista de origen africano y nacionalidad británica, si no que hemos podido comprobar una cierta puesta en escena de las obras derivadas de la pintura y la escultura en otros artistas de esta misma generación. Así sucede por ejemplo en las obras Sarah Sze y Tom Sachs cuyas exposiciones son diseñadas como escenografías, entendiendo esta disciplina en sentido amplio. Los motivos de estos fenómenos pueden explicarse en términos sociológicos o de consumo cultural. El actual escenario del arte contemporáneo ha sido descrito por Lipovetsky y Serroy en *La estetización del mundo* (2015) como el capitalismo artístico. Otros analistas de estos fenómenos como Hal Foster critican cómo el diseño y la espectacularidad protagonizan lo que él ha denominado como *Complejo arte-arquitectura* (2013). Por nuestra parte como investigadores y creadores procedentes de las artes plásticas nos enfrentamos a un campo de conocimiento cada vez más amplio. Las manifestaciones artísticas actuales abordan la presentación de las creaciones como una dramatización del espacio y nos enfrentan a las obras a través de entornos escenográficos para producir experiencias visualmente espectaculares.

5. Conclusiones

Tras el estudio de las exposiciones de Chris Ofili de las dos últimas décadas, debemos señalar que las relaciones entre las obras pictóricas y el diseño aplicado a las muestras más interesantes se produjeron en las primeras exposiciones del pintor concebidas en colaboración con David Adjaye. Los casos de *La habitación de arriba* de 2002 (Figs. 1A y 1B) y *Al alcance* de 2003 (Figs. 2 y 3) suponen dos ejemplos muy señalados sobre las posibilidades de la puesta en escena de las obras pictóricas actuales cuando se produce una colaboración fructífera entre un pintor y un arquitecto. En ambos casos el diseñador concibió unas condiciones de iluminación muy teatrales, y dirigió los recorridos que los espectadores debían realizar durante su visita a través de las escaleras, pasillos, estancias intermedias y salas principales. El arquitecto diseñó la estructura espacial de las salas y decidió las condiciones ambientales que rodeaban a las obras pictóricas, y lo hizo con elementos extraídos de los propios cuadros. Podemos reconocer las sinergias entre la obra del pintor y del arquitecto en la elección de tramas gráficas realizadas por Ofili que se emplearon a modo de celosías para filtrar las tenues luces de color de las paredes de los pasillos de acceso concebidos por Adjaye (Fig. 2B). Pero el que fue sin duda el mejor ejemplo de colaboración entre ambos se produjo en el diseño de la cúpula que debía reducir la intensa iluminación cenital del lucernario central del Pabellón Británico de los *Giardini* de Venecia (Fig. 3B).

Desde que en 2003 se produjera la última colaboración entre el pintor y el arquitecto para el diseño de espacios de exposición, Chris Ofili ha seguido realizando exposiciones con cuidadas iluminaciones. El caso más célebre fue la exposición *Noche y día* de 2014 en la que los cuadros se montaron en salas con tres niveles de iluminación diferenciada, una de luz brillante asociada al día, otra de luz muy tenue asociada a la noche, y finalmente una sala violeta con una intensidad de luz intermedia. El nombre con el que se recuerda esta estancia procede tanto de los colores dominantes de los cuadros de la serie dedicada a *Las metamorfosis* de Ovidio que protagonizaban el espacio, como en las pinturas murales que cubrían las paredes en las que reconocemos figuras de gran escala procedentes de las mitologías personales de este artista de origen africano. Todas las muestras posteriores de Chris Ofili han seguido considerando la puesta en escena

de los cuadros, la iluminación, y los recorridos que hace el espectador para contemplar las obras. A través de una breve aproximación a las propuestas de dos artistas actuales como son Sarah Sze y Tom Sachs hemos comprobado que la consideración escenográfica de las condiciones de presentación de las obras en las salas de exhibición son habituales entre los artistas contemporáneos. Pero también debemos subrayar que ninguna de las exposiciones de Ofili posteriores a las primeras colaboraciones con Adjaye ha conseguido repetir la singular relación entre la obra del pintor y los espacios de exhibición que se produjo en *La habitación de arriba* de 2002 y *Al alcance* de 2003.



Figura 10. Chris Ofili. *Requiem*. 2023. © Chris Ofili y Tate:Britain Museum

Para concluir nuestro recorrido vamos a describir el último gran proyecto pictórico de Chris Ofili presentado en septiembre del año 2023. La obra se titula *Requiem* (Fig. 10) y es un conjunto mural de gran formato realizado por el pintor en la escalera norte de la Tate:Britain de Londres. La primera paradoja es que aunque la obra sea un homenaje póstumo a los fallecidos en la Torre Grenfell, la iluminación se ha mantenido tan intensa y difusa como corresponde a un espacio de distribución de los visitantes por el interior de un museo, o un espacio administrativo del mismo edificio, sin un diseño específico para la obra. Aunque en el conjunto pictórico podemos reconocer el protagonismo de una figura femenina que ocupa el vértice superior de la pared principal no encontramos ningún elemento de iluminación que potencie ese centro de atención como sucedía por ejemplo en *La habitación de arriba*. Esta imagen, a partir de la que se ha construido toda la composición pictórica, representa a la artista Khadija Saye fallecida en el incendio. Sin embargo su presencia no encuentra ningún refuerzo en la arquitectura, salvo el eje de simetría señalado por el vértice de la cubierta a dos aguas de la caja de la escalera. Pero lo más sorprendente es la intensa luz cenital que de día atraviesa los paneles difusores de cristal de la escalera norte de la Tate:Britain, que cuando cae la tarde se ve complementada con luminarias lineales de led sin que esa luz esté especialmente concebida para estas pinturas murales. Mirando el anodino lucernario de cristal translúcido que cubre este espacio de exposición dedicado al mural de Ofili, echamos de menos algún elemento de diseño que potenciará el trabajo pictórico, como sucedía con la cúpula de cristales negros, verdes y rojos diseñada por Adjaye para matizar la luz en el pabellón de *Al alcance*. La complicidad lograda entre pintura y arquitectura en las primeras colaboraciones de Ofili y Adjaye no se ha mantenido a pesar de que una obra como *Réquiem* lo habría requerido por tratarse de un homenaje póstumo, y por su especial relación con el espacio en el que se integra.

Referencias

- Adjaye, D. y Allison, P. (2016). *Africa Architecture: A Photographic Survey of Metropolitan Architecture*. Thames and Hudson.
- Adjaye, D. y Allison, P. (2022). *David Adjaye Works. Houses, Pavillions Intallations*. (Dos volúmenes). Thames and Hudson.
- Alemany, V. (2008). *La antropometría en el postminimalismo. Estudio sobre las relaciones métricas entre el espectador y las obras en la escultura norteamericana heredera del minimalismo de las décadas de 1960 y 1970*. Universidad Complutense de Madrid.
- Bailey, S. y Fernández, T. (2023). *Alchemy: The Material World of David Adjaye*. Phaidon Press.
- Bourgeois, L. (2000). *Spider*. Tate Publishing.
- Celant, G. (2006). *Tom Sachs*. Fondazione Prada.
- Cooke, L. y Govan, M. (2003). *Dia Beacon*. Dia Art Foundation.
- Debray, C. y Sophie, E. (2020). *Les Nymphéas de Monet*. Editado Hazan / Musée de l'Orangerie.
- Foster, H. (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Turner.

- Fried, M (2004). *Arte y objetualidad. Críticas y reseñas*. La Balsa de Medusa.
- Golden, T, Hall, S y Coleman, B. (2003). *Chris Ofili Within Reach*. Victoria Miró Gallery.
- Kellein, T. (2002). *Donald Judd. The Early Works*. Distributed Art Publishers.
- Krens, T, Krauss, R., Mitchelson, A. et alt. (1994). *Robert Morris. The Mind/Body Problem*. Guggenheim Museum.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época de capitalismo artístico*. Anagrama.
- Mc Fadden, R. (1999). *Art attack-Pensioner causes sensation at New York gallery defacing Ofili painting*. En *The Guardian*. Consultado el 07/08/2024 en <https://bit.ly/3YXozkO>
- Miller, C. (2024). *The Spiritual Adventure of Henri Matisse: Vence's Chapel of the Rosary*. Unicorn Publishing.
- Moore-Ede, M. y Mason, M. (2013). *Titian Metamorphosis*. National Gallery y Royal Opera House.
- Mueck, R, Paton, J, Rosemblum, R, Sloterdijk, P y Storr, R (2023). *Ron Mueck*. Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. CENDEAC.
- Ofili, C., Antwi, L., Brook, B. y Grau, C. (2006). *Chris Ofili: The Blue Rider*. Walther Koning.
- Ofili, C. y Gioni, M. (2014). *Night and Day*. The New Museum / Rizzoli / Electa.
- Ofili, C. y Moore-Ede, M. (2017). *Chris Ofili: Weaving Magic*. Victoria Miro / National Gallery.
- Ofili, C. y Jelly Schapiro, J. (2018). *Chris Ofili. Paradise Lost*. David Zwirner Gallery.
- Ofili, C. y otros (2023). *Chris Ofili: The Seven Deadly Sins*. Victoria Miro Gallery.
- Paisley, S. y Coleman, B. (2002). *Chris Ofili. The Upper Room*. Victoria Miro Gallery.
- Rosenthal, N. y otros (1998). *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. Thames and Hudson
- Smart, P., Fox, S. y Rothko, C. (2021). *Rothko Chapel: An Oasis for Reflection*. Rizzoli / Electa.
- Sachs, T. (2016). *The Tea Ceremony*. Allied Cultural Prosthetics.
- Saville, J, Calvocoressi, R, Mann, S y otros (2018). *Jenny Saville*. Rizzoli.
- Searle, A. (2002). *Monkey magic. The elephant dung no longer shocks*. Consultado el 07/08/24 en <https://bit.ly/48Z9JPK>
- Sutton, B. (2014). *Chris Ofili's Gone and Dung It Again*. Revista Hyperallergic. Publicado 29/10/2014. Consultado el 02/09/2024 en <https://bit.ly/3V0zusC>
- Serra, R., Foster, H. y otros (2005). *La materia del tiempo*. Museo Guggenheim.
- Sze, S (2018). *Timekeeper*. Gregory Miller.
- Sze, S, Okwui, E, Buchloh, B. y Hoptman, L (2019). *Sarah Sze*. Phaidon.
- Sze, S. (2023). *Timelapse*. Guggenheim Museum.
- Tanizaki, J. (2014). *El elogio de la sombra*. Siruela.
- Youge, G. (2023). *I want it to hit people in the gut: Chris Ofili on his epic, three-wall Grenfell fresco*. Consultado el 01/09/2024 en <https://bit.ly/4fVIJ5I>