

Sonia Ríos Moyano

M^a Jesús Martínez Silvente

(coords.)

Reflexiones sobre arte actual

Ron Mueck, Yoshitomo Nara,
Gerhard Richter y Juan Uslé

Cuadernos de Bellas Artes / 26



Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López, Universidad de Granada, UGR - Universidade Nova de Lisboa, UNL

María Arjonilla Álvarez, Universidad de Sevilla, US

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, UMA

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto e imagen es de su autor o autora.

**Sonia Ríos Moyano y M^a Jesús Martínez Silvente
(coords.)**

Blanca Montalvo y M^a Ángeles Díaz Barbado

Prólogo de Juan Antonio Sánchez López

Reflexiones sobre arte actual

**Ron Mueck, Yoshitomo Nara,
Gerhard Richter y Juan Uslé**

Cuadernos de Bellas Artes / 26



26- *Reflexiones sobre arte actual. Ron Mueck, Yoshitomo Nara, Gerhard Richter y Juan Uslé*

Sonia Ríos Moyano y M^a Jesús Martínez Silvente (coords.) |
Precio social: 5,80 € | Precio en librería: 7,55 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo, Francisco Carlos Bueno Camejo
y Samuel Toledano
Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: Blanca Montalvo, *Sin Título*, Serie perder el
tiempo, 2012.

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.
c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.
Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2013 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#26>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html

DOI: 10.4185/CBA-2013-26
ISBN-13: 978-84-15698-50-0
ISBN-10: 84-84-15698-50-X
D. L.: TF-889-2013



Índice

Prólogo, por Juan Antonio Sánchez López [7]

1. Tradición y modernidad en la escultura hiperrealista de Ron Mueck [13]

Sonia Ríos Moyano

2. Entre lo privado y lo público: Yoshitomo Nara y su particular concepto de la niñez [55]

M^a Jesús Martínez Silvente

3. Metáfora y *raccord* en Daniel Richter [75]

Blanca Montalvo

4. Juan Uslé. El paisaje en la piel [89]

M^a Ángeles Díaz Barbado



Prólogo

Juan Antonio Sánchez López
Profesor Titular de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Pocos conceptos han sido tan intensa y apasionadamente debatidos, dentro y fuera del Arte y su mundo, como los de ‘modernidad’ y ‘vanguardia’. El ‘ser’ moderno, el ‘estar’ en vanguardia o ‘sintonizar’ con la modernidad ha hecho correr ríos de tinta en torno a las reacciones, actitudes o ‘compromisos’ que rigen o ‘deben’ regir los comportamientos, pautas y líneas de actuación de quienes, desde siempre, desean seguir mirando hacia delante sin perder nunca la vista de lo que se deja atrás. De lo contrario, la conquista de lo realmente ‘moderno’ habría sido una empresa más ilusamente absurda que realmente factible. No puede olvidarse cómo, desde el nacimiento mismo del arte moderno, el desafío y cuestionamiento de los sistemas representativos tradicionales de sus dogmas y estrategias de control, fiscalización y supervisión, en suma, constituyeron bazas decisivas para sentar los cimientos de ese avance imparable. Logrado

su objetivo, el artista investigador, inquieto, rebelde, subjetivo, conseguía, por fin, rebelarse y sacudirse de la paradójica sumisión a los *modi operandi* postulados por aquellos otros compañeros suyos, ‘pontífices’ de lo políticamente correcto y del *bel composto*, desde la ‘suprema’ magistratura de las dictaduras academicistas. El revulsivo y, a la postre, la ‘agresión’ proferida al *statu quo* del Arte, merced a las conquistas de los movimientos contemporáneos, se revelaría sumamente sugestivo a la hora de preconizar, primeramente, la conmoción de los esquemas conceptuales, estéticos y perceptivos vigentes durante siglos y, a la postre, el diálogo y la reconciliación entre la razón de ser del Arte, el inconformismo que lo anima y el debate de fondo que confiere un aroma permanentemente fresco a los posicionamientos de vanguardia y su proyección ‘militante’

Junto a ‘modernidad’ y ‘vanguardia’, otro ‘problema’ del arte de las últimas décadas gravita en torno a su ‘actualidad’. Ciertamente, tampoco resulta fácil definir, a primer golpe de vista lo que significa, lo que representa, lo que pretende, lo que en definitiva es o lo que se supone que debe ser ‘actual’. En este sentido, no nos conformamos con un mero registro cronológico que ‘etiquete’ como tal las aportaciones creativas de ¿cuánto? ¿de cinco, diez, tal vez de quince o veinte años a esta parte? Es cierto que semejante criterio puede contribuir - y de hecho contribuye- a clarificar el momento, las circunstancias, los intereses y las inquietudes experimentadas por el arte y los artistas en el momento más reciente de la Historia; ese momento que no es sino el mismo que nos pertenece a nosotros mismos como espectadores, consumidores, usuarios o incluso agentes catalizadores, participantes y/o participativos de esas formas de ver, entender y transmitir el arte. Tampoco es menos cierto que la noción de ‘arte actual’ es justa y necesaria en términos historiográficos, metodológicos y conceptuales a la hora de intentar clarificar la tremenda complejidad interna que implica el estudio y la investigación del arte del siglo XX y lo discurrido del XXI, tan lejano y tan próximo del nacimiento de las vanguardias como pudiera estarlo en su momento el Renacimiento de la Antigüedad clásica.

Por tales razones, *Reflexiones sobre arte actual*. Ron Mueck, Yoshitomo Nara, Daniel Richter y Juan Uslé supone, en sentido literal y metafórico, una auténtica bocanada de aire que busca los orígenes y reivindica la

esencia encantadoramente subversiva del arte moderno en su proyección a las creaciones de los artistas analizados, respectivamente, por las profesoras Sonia Ríos Moyano, María Jesús Martínez Silvente, María Ángeles Díaz Barbado y Blanca Montalvo. De hecho, nada mejor que disfrutar y compartir las experiencias y aportaciones creativas de los artistas a través del perfil monográfico elegido por las autoras para acercarse, siempre de manera sugerente, a la problemática particular en este caso de la escultura, el dibujo y la pintura. Cuatro autoras para cuatro artistas y para cuatro expresiones creativas que ‘explotan’ ante el espectador invocando el triunfo de la más rotunda visualidad, ya sea a través del volumen, la línea o el color con toda su poliédrica amalgama de posibilidades, tensiones y emulsiones poéticas, reivindicativas, irónicas o puramente expresivas. La cercanía, espontaneidad y libertad que las autoras esgrimen a la hora de descubrir, investigar, incluso curiosear las múltiples sorpresas escondidas por ‘sus’ artistas suponen un aliciente añadido a la lectura del libro.

En *Tradición y modernidad en la escultura hiperrealista de Ron Mueck*, Sonia Ríos nos recuerda cómo a lo largo de la Historia del Arte han existido, existen y seguirán existiendo numerosas imágenes insólitas o controvertidas que se resisten a quedar sepultadas por el peso inexorable del Tiempo y de la Historia. Las circunstancias del Destino han querido, más o menos caprichosamente, hacer de ellas el punto de convergencia de polivalencias semánticas y de una disparidad de elementos configurantes que las convierten, sin ambages, en puras contradicciones o paradojas. De ahí que siga teniendo su sentido la mirada que el artista persiste en seguir dirigiendo hacia formas, mensajes y procedimientos que, contra lo que en primera instancia pudiera creerse, siguen siendo útiles para el arte actual. Con nuevos materiales capaces de hacerle desafiar con su dominio técnico las fronteras entre lo vivo y lo inerte, Ron Mueck revitaliza las conquistas del hiperrealismo más ‘clásico’ en los territorios del populismo más declaradamente *underground* y el efectismo visual más rotundo en pro de una ‘imagería’ personalísima donde el sentido de lo monumental deviene en el gigantismo, mientras la sutileza encamina sus pasos hacia la perplejidad y lo sublime hace lo propio hacia la más absoluta desmitificación, ante la mirada atónita, cohibida y desprevenida a veces, del espectador.

Los contactos entre el dibujo y el *anime*, el *manga* y el *cosplay* captan el interés de María Jesús Martínez Silvente en *Modernidad y Tradición en Yoshitomo Nara*. Nuevamente el debate/antinomia/dialéctica entre lo ‘nuevo’ y lo ‘viejo’, entre lo ‘arriesgado’ y rupturista y lo consabido y superado capitaliza el núcleo del discurso. Asimismo, nos propone una incisiva mirada en torno al arte japonés y uno de sus más interesantes embajadores, deshaciendo tópicos y prejuicios en torno a su ‘exotismo’ y deviniendo la argumentación del discurso a favor de sus conexiones con el panorama internacional y el mundo globalizado. Especialmente sugestiva se torna la propuesta de Nara a la hora de valerse de ese ¿inevitable? sentimiento y triunfo de lo afable que el mundo de la infancia despierta siempre ante la mirada adulta. No le guía otro propósito que el de polarizar mensajes intimidatorios que, desde la puesta en valor de los gestos de sus personajes, exigen una explicación del comportamiento de los mayores, inquiriéndoles una respuesta, desde la escenificación del miedo, la inquietud, la incertidumbre, lo siniestro, la desesperación, la soledad, la rebeldía....

Desde la doble perspectiva de la artista y su visión subjetiva de un artista irreverente, Blanca Montalvo nos hace interesarnos por la pintura de gran formato a través de su aproximación a la *Metáfora y raccord en Daniel Richter*. La autora despliega una interesante relectura del concepto de ‘anacronismo’, más allá de las coordenadas temporales concretas que suelen ‘resucitan’ a través del desfase en otros momentos históricos. Es más, diríase que, en su inteligente y pertinente aplicación a Daniel Richter, el anacronismo debería entenderse como el ejercicio resultante de aplicar el pensamiento generado para el estudio de una técnica y un lenguaje específicos, al análisis de otra técnica diferente. Pintura, universo mass-mediático y tradición audiovisual se conjuran en la mirada paranoica de Richter y sus ‘falsos’ cuadros históricos, con vistas a postular el cuestionamiento de los poderes visibles e invisibles establecidos como sistemas de control del individuo y de la sociedad. Y para ello, erosiona la tiranía del *centrum* invocando la respuesta de la marginalidad que nace y se proyecta desde los extremos, sin menoscabo de cuantas dosis de rebeldía, irreverencia y descaro sean precisos para conseguir la caída del sistema, introduciendo la presencia sistemática del fallo de *raccord* como elemento expresivo en su singular concepción pictórica.

Sin abandonar todavía la pintura, María Ángeles Díaz Barbado hace suyas en *Juan Uslé. 'El paisaje en la piel'*, las palabras de su artista protagonista para transmitirnos con contundencia que nos basta con la presencia de la propia pintura, la complacencia nuestra/suya en el acto mismo de pintar y la experiencia contemplativa que nos permite establecer la más profunda comunión emocional con la obra. Las interacciones entre Fotografía-Pintura, el sentimiento de la Naturaleza y su puesta en valor mediante el paisaje, las presencias de evocaciones, signos y recuerdos 'recuperados' de los rincones de la memoria constituyen algunos de los elementos que preocupan a Juan Uslé. No menos contundente se muestra en su universo creativo el peso de la fragmentación y la intransitividad más rotunda. Desde la negación misma de la clave hermenéutica, la explicación, la narración o el significado, el pintor consagra la hegemonía de la abstracción. Es, precisamente, ella la que actúa de pauta generadora de superficies donde quedan prendidas sensaciones, experiencias, huellas o vivencias en un paisaje que, ante todo y por encima de todo, cabe considerar como auténtica recreación mental de un 'yo' poético interior, para el que vivir es más importante que pensar, habida cuenta de que también el 'vivir' la pintura se impone a la intención misma de 'pensarla'.

En unos momentos en los que el arte moderno corre serios riesgos de morir de éxito, por mor de un indisimulado onanismo cultural, cuando no de un flagrante y sectario narcisismo intelectual, *Reflexiones sobre arte actual. Ron Mueck, Yoshitomo Nara, Daniel Richter y Juan Uslé* nos sigue ayudando, afortunadamente, a comprender la producción artística de los siglos XX y XXI como un *continuum*, donde más que el 'formato', el 'medio', el 'accidente' transmisor, en suma, importa más el propósito creativo, el impulso comunicativo y la reflexión conceptual. Semejante abanico de posibilidades sigue instando a los creadores a construir un discurso, a dejarse seducir por él, sin dejarse constreñir por el marcaje implacable y unívoco de una determinada senda, viéndose empujados, consecuentemente, por el reto de simultanear, yuxtaponer, conjugar lenguajes, iconos y poéticas; en definitiva, por la opción de elegir la vía que juzga más adecuada para exteriorizar las emociones y emulsiones de su espíritu, sin dejar indiferente al usuario y, por ende, en aras de involucrarlo y hacerlo partícipe de sus expectativas y deseos. Qué duda cabe que libros como éste contribuyen a consagrar, de cara al lector/espectador, esa perfecta interacción entre

artistas y público. Esa relación de complicidad adquiere carta de naturaleza cuando se digiere un corpus visual tan complejo como el que los propios artistas son capaces de generar, al arrancarlo de un guión/idea/impulso responsable de brindar las líneas maestras básicas en torno a un argumento y que alcanza su desarrollo merced a la subjetividad y el ingenio, con vistas a proponer propias y peculiares lecturas, sin dejarse intimidar o amedrentar ni por nada ni por nadie.



Tradición y modernidad en la escultura hiperrealista de Ron Mueck

Sonia Ríos Moyano
Universidad de Málaga

1. Introducción: hiperrealismo y otros realismos

La copia de la realidad a través de medios artísticos es uno de los lenguajes expresivos que más impacto ha causado, causa y causará en el espectador, sin distinción de clases sociales o niveles culturales. La Historia del Arte como disciplina, se ocupa de las múltiples manifestaciones que se ligan a ésta tendencia de traslación de lo real por el uso de medios plásticos de distinta naturaleza, ya sea plástico o escultórico¹. Esos estudios dan buena prueba de la repercu-

¹Sobre el realismo Véase, RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *Del neoclasicismo al realismo: la construcción de la modernidad*, Historia 16, Madrid, 1996. Sobre hiperrealismo véase DIEGO, Estrella de, *Arte contemporáneo II*, Historia 16, Madrid, 1996; FOSTER, Hal [et al.], *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad*,

sión y aceptación social de los movimientos que se apropian de la realidad, debido sobre todo, a la fácil legibilidad y lectura de sus formas por parte del público, puesto que la realidad, -se representa y presenta-, incluso, más real que lo que nuestros sentidos son capaces de percibir, de ahí que lo visible sea entendible por sí mismo².

En la Edad Media, la imagen y el uso de la misma con fines educativos al servicio del poder dominante, nos da muestra del potencial que siglo a siglo fue ganando, puesto que la imagen y su capacidad de persuasión se convierte en una de las formas que más rápidamente llega al público y a las masas³. Allá en los inicios de la época moderna, cuando el hombre dominó los medios y lenguajes que van de la arquitectura a la escultura, pasando por otras manifestaciones artísticas e industriales, la manipulación de la realidad teniendo como base un mensaje que se convierte en imagen, se volvió una de las principales armas de persuasión empleadas por diferentes clases políticas y religiosas, tal es el caso de la imaginería barroca española, alcanzado cotas de gran prestigio en diversos focos de la geografía española⁴.

En esa tradición, -donde diferentes estilos compiten por hacer uso del poder de atracción de la imagen para exponer un mensaje-, es donde irrumpe de nuevo el realismo artístico. En esta ocasión, el realismo contemporáneo surge tras una larga sucesión de ismos, que en poco más de dos décadas, hace resurgir con fuerza una serie de nuevos realismos en torno a los años veinte. Entre ellos, el conocido como *Nueva Objetividad* es el más relevante, puesto que incorpora múltiples aspectos que son propios de la cultura de los años veinte, lo que ha

posmodernidad, Akal, Madrid, 2006; CROW, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, Madrid, 2002.

² En el siglo XIX, el pionero de esta tendencia pictórica fue Courbet, a él le siguieron otros pintores como Carpeaux, el escultor Vincenzo Vela, Jules Dalou o Constantin Meunier. NAVARRO, Francesc (coord.), *El realismo; El impresionismo*, Salvat, Madrid, 2006, pág. 55

³ MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1987; RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*. T. 1, "Iconografía de la Biblia". Vol. 2, "Nuevo Testamento", Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.

⁴ BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986; HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Juan Martínez Montañés: (1568-1649)*, Guadalquivir, Sevilla, 1987.

ayudado a definir, clasificar y estudiar mejor los distintos realismos que se han sucedido a lo largo de la centuria.

Entre otras cuestiones, esto ha permitido volver a estudiar a uno de los grandes rechazados del Salón de París de 1855, Gustave Courbet (1819-1877) quien con la obra *Los Picapedreros* (1850), presentó públicamente una obra real, verosímil, sin ningún tipo de idealización. De ese mismo año es su *Manifiesto Realista* [Fig. 1],

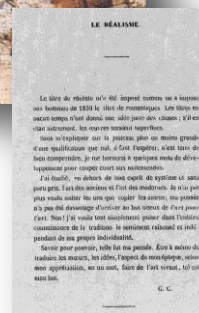
“He estudiado, fuera de cualquier espíritu de sistema y sin partidismos, el arte de los antiguos y de los modernos. No he querido ni imitar a unos ni copiar a los otros: mi pensamiento tampoco ha consistido en alcanzar la meta ociosa del "arte por el arte". ¡No! He querido simplemente extraer del conocimiento completo de la tradición, el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad.

Saber para hacer, tal fue mi pensamiento. Estar capacitado para traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi apreciación; ser, no solo un pintor, sino también un hombre; en una palabra, hacer arte vivo, tal es mi objetivo”.⁵



Figura 1. Los picapedreros,
(1850) Courbet

Manifiesto Realista escrito por
Courbet en 1855



⁵<http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/resena-courbet/courbet-se-expresa.html> [Consultado: 12-07-2013].

No sólo incorporó esa preocupación por la realidad, sino que también hizo uso de la fotografía como modelo para su obra *El estudio del pintor (Alegoría real que determina una fase de siete años de mi vida artística y moral)*, supone una obra pionera en el uso de la fotografía como base para la representación en pintura, incorporación que generó grandes cambios en el medio plástico a lo largo del siglo XX, sobre todo el nacimiento del realismo fotográfico, aquél que hace uso de la fotografía como base para la captación de la realidad, utilizando incluso los mismos encuadres, pero que de alguna manera, compite en la capacidad de reproducir mejor la realidad y lo visible.

Con la llegada de los realismos del siglo XX, estamos ante una nueva forma de apropiación de lo real, de ofrecer unas obras artísticas que son un escenario manipulado a favor de un mensaje o una idea, donde prevalece el poder de seducción e impacto visual de un ambiente, en ocasiones, aumentado y manipulado. El propósito de éste texto es hacer una reflexión sobre las cualidades y características que definen el camino que va desde los nuevos realismos surgidos en los años sesenta hasta el hiperrealismo y superrealismo⁶ en el que se mueve el artista australiano afincado en Londres, Ron Mueck, analizar el contexto y las posibles influencias e interferencias con su obra. En nuestro camino encontraremos similitudes con otros autores que trabajan esta tendencia, sin embargo, también descubrimos importantes diferencias, puesto que comprobaremos como la obra del artista, hunde sus raíces en la tradición iconográfica occidental, y en sus temas básicos, extrapolados a su propio concepto generador: la maternidad, el bebé, la infancia, la senectud o la muerte, así como estados del ánimo o de la conciencia, como la soledad o la locura. Todos ellos tratados de una manera actual, con materiales propios de nuestro tiempo: resinas, poliéster, silicona, pintura acrílica, etc., combinado con otros materiales tradicionales y reales, como tejidos, pelos naturales o cristal.

El hiperrealismo de los años setenta, -como movimiento o corriente artística que cobra gran auge en las últimas décadas del siglo XX-, tiene su origen en la pintura norteamericana surgida tras la estética *pop* de los años sesenta, en la que comenzaron a fluir gran cantidad de tendencias

⁶ Los preciosistas fueron llamados superrealistas por Simón Marchán en su clásico, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, pág. 57.

que cronológicamente derivan del *arte pop*, pero que en términos de estilo reaccionan o reafirman algunos de sus presupuestos. Nos encontramos pues, en la década de los años sesenta, y la convivencia de movimientos que reproducen la realidad cobra un mayor protagonismo internacional, así se refería a ello Victoria Combalía en el artículo publicado en el periódico *La Vanguardia*, en octubre del año 1972:

“Desde hace dos o tres años, y sobre todo en Norteamérica, la ola realista parece cobrar un nuevo auge. Las exposiciones en Estados Unidos, Francia, Alemania y Países Bajos, principalmente, y las que, tras la Documenta, se están preparando, permiten suponer que vamos a tener nuevos realismos por una larga temporada. De momento, Jan Leering, en el catálogo de la exposición “Realismo Relativista” ya ha diferenciado unas diez clases diferentes, entre las que podríamos mencionar el realismo mágico, el realismo concreto, el realismo fotográfico, el realismo “naïf” o el hiperrealismo, que, en cierto modo, engloba la mayoría de estas tendencias⁷.”

La década de los setenta se corresponde con el nacimiento de una “nueva vanguardia” que se expandirá desde Estados Unidos a Europa. Esos nuevos realismos se manifiestan tanto en pintura como en escultura, más si bien, el gran éxito inicial se debe a la popularidad de artistas como Richard Estes o Chuck Close⁸, -quienes utilizando la fotografía como fuente de inspiración y la pintura al acrílico como procedimiento-, obtienen unos nuevos métodos de reproducción de la realidad de gran virtuosismo. La revivificación de una técnica pictórica que parecía agonizante, como resultado de la combinación de la fotografía y la pintura con acrílicos, demuestra que la década de los setenta fue la época en la que triunfó la introducción de los plásticos y sus derivados en el ámbito de lo artístico⁹.

⁷ COMBALÍA, V., “La Documenta II: El Hiperrealismo”, *La Vanguardia*, octubre 1972, *Comprender el Arte Moderno*, Debolsillo, Barcelona, 2003, pág 86.

⁸ PARMIGGIANI, Sandro y SOLANA, Guillermo, *Richard Estes*, Skira, Milano, 2007; STREMMEL, Kerstin. *Realismo*, Taschen, Köln, 2006.

⁹ GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000, págs. 199-226.

Si en décadas anteriores, el arte pop se había apropiado de la estética y los iconos de la sociedad de consumo, en los setenta, encontramos la conversión y adjudicación de un material con multitud de posibilidades expresivas que domina el mundo de lo cotidiano, y que por elección del artista se convierte en objeto artístico, bien sea bidimensional o tridimensional. La luminosidad de la pintura acrílica ofrece nuevas cualidades a la pintura hiperrealista, mientras que el uso del poliéster y el acrílico en escultura, le confiere al objeto una apariencia más próxima a la verdad y a la realidad captada por los sentidos. Esta intención de reproducir lo visible, por crear obras artísticas de gran realismo, fue lo que quisieron y supieron conferir los imagineros del barroco a sus esculturas, gracias sobre todo, a la introducción de ojos y lágrimas de cristal, así como pelos naturales a una imagen escultórica tallada en madera y posteriormente policromada¹⁰. Los materiales, técnicas y procedimientos distancian estos lenguajes artísticos, pero los aproxima su intención de reproducir y crear sensación de realidad. El mensaje y el medio es diferente en ambos estilos, aunque el objetivo es el mismo, -hacer obras artísticas con apariencia de realidad, subordinadas y vinculadas a un mensaje-, ya sea social o religioso.

En pocos años, la escultura hiperrealista, cobró un gran auge, y escultores como Duane Hanson, Segal, John de Andrea o Nancy Graves adquirieron un importante reconocimiento, puesto que la escultura hiperrealista hizo uso de unos medios y maneras novedosos en el mundo de lo artístico¹¹. La escultura *pop* de Claes Oldenburg o las esculturas eróticas de Allen Jones¹² se realizaron en materiales plásticos, no obstante, el acabado y el mensaje de la escultura hiperrealista se diferencia de la escultura *pop*. En estos años, lo que tenemos pues, es una apropiación de lo industrial por medio de lo artístico, y la conversión de algo ajeno al mundo del arte por la elección del artista, mediatizado siempre por el discurso. Es sin duda, una de las principales aportaciones de las décadas sesenta y setenta. Lo cotidiano de la cultura de masas, sus técnicas y modos de hacer son absorbidos por

¹⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España: 1600-1770*, Cátedra, Madrid, 1983.

¹¹ MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1992. págs. 165, 176-178.

¹² *Ibidem*, págs. 41-45.

lo artístico, con todo lo que ello aporta de nuevos lenguajes expresivos y niveles de realismo, nunca antes logrado por otros medios de reproducción, herramientas o utensilios empleados para la creación de las obras artísticas. Es lo que Mike Kelley denominó a principios de los noventa, como “arte del maniquí”;

“Una corriente que comienza con el pop arte a finales de los sesenta y que se mantiene viva hasta nuestros días. En esta corriente, el maniquí ya no es ese doble del hombre que desde una esquina le mostraba, sin proponérselo, su reflejo, ni esa construcción que tímidamente emulaba las limitadas capacidades del hombre, ni ese objeto con el que éste pretendía dominar sus deseos. Ahora su presencia es tan radical que el papel intermediario del espejo, la máquina o del fetiche parece innecesario¹³.”

2. La formación de un escultor

Ron Mueck nació en Australia, sus padres, procedentes de Alemania, trabajaban como fabricantes de juguetes. Este hecho hizo que desde pequeño, Mueck estuviese vinculado a la creación con materiales procedentes del sector de los plásticos, las muñecas de goma y las pinturas acrílicas. De forma autodidacta fue aprendiendo las características, técnicas y procedimientos de ejecución del material. A finales de los setenta, en pleno auge de la escultura hiperrealista, y cuando ya las técnicas plásticas están plenamente introducidas en el mundo de lo artístico, Mueck trabaja para una producción infantil titulada *Shirl's Neighbourhood* en una cadena australiana. Para ello realizó distintos muñecos, títeres a los que daba vida. Unos años más tarde, viaja a Los Ángeles y Londres, y comienza distintas colaboraciones; en la serie *The Storyteller*, dirigida por Jim Henson y en algunos largometrajes. Entre los más populares destaca los títeres y personajes creados para la película conocida en España como *Dentro del laberinto* (1986), film del ya citado Jim Henson con quien ya había colaborado anteriormente. En

¹³ GREGO, Charo, *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Abada, Madrid, 2007, pág. 232.

ese film pudimos ver al camaleónico David Bowie como Rey de los Goblins.

Mueck se convierte en un profesional, creador de muñecos, títeres y otros seres realizados en plástico, trabajando hasta mediados de los noventa en la creación de personajes para anuncios y campañas publicitarias europeas. Sin embargo, y aunque su formación era autodidacta, su gran destreza, creatividad y dominio de las técnicas, unido al hecho de ser un gran conocedor de las potencialidades de los materiales y al exhaustivo conocimiento del cuerpo humano, le llevó a dar el salto al ámbito de lo artístico, realizando sus primeras esculturas a mediados de los noventa.



Figura 2. *Pinocchio*, integrado en la obra *The Blue Fairy whispers to Pinocchio* de la artista Paula Rego (1996). Foto © Saatchi Collection

En el año 1996 participa con la escultura –*Pinocchio*– en la exposición *Spellbound: Art and Film* en la Hayway Gallery de Londres. Su escultura se integraba en una instalación de la pintora Paula Rego, quien le encarga un modelo para su obra *The Blue Fairy whispers to Pinocchio* [Fig. 2]. La escultura del pequeño Pinocho llamó la atención del coleccionista Charles Saatchi, y un año más tarde, en 1997 es invitado a participar en la exposición *Sensation: Young British Artist from the Saatchi Collection*¹⁴ en la Royal Academy de Londres, en la que también participaron otras jóvenes promesas del arte inglés como Damien Hirts,

¹⁴ http://www.saatchigallery.com/aipe/sensation_royal_academy.htm [Consultado: 12-6-2013]

Jake and Dinos Chapman, Tracey Emin Marcus Harvey o Chris Ofili. A partir de esta intervención, la carrera de Mueck va en ascenso, sobre todo desde el año 2000, en el que obtiene una beca para estudiar y trabajar por dos años en la National Gallery de Londres. Tras este periodo formativo, su obra artística tendrá un gran prestigio y reconocimiento internacional¹⁵.

3. Ron Mueck en contexto

En el primer epígrafe hemos referido el contexto en el que surge la escultura hiperrealista de Mueck, es en este ámbito precisamente en el que tenemos que enlazar y estudiar la obra del artista australiano, puesto que ya para el año 1980 está en activo como profesional, -en el campo de la creación de muñecos en plástico para el sector juguete, televisión, mundo comercial y cine-, no tiene una formación específica en el terreno artístico, pero a partir de mediados de los noventa, y tras esos años de formación en la National Gallery, es cuando la obra de Ron Mueck se llena de contenido y de un profundo discurso, como veremos en páginas sucesivas.

Las esculturas de Mueck se integran en las tendencias que vehiculan en torno al Hiperrealismo y otros nuevos realismos surgidos en la década de los setenta, tras las experiencias iniciadas por los escultores del *arte pop* durante la década anterior. Son muchos los artistas que se documentan y plasman las experiencias humanas, los estados del ánimo, los sueños de proyección social, los deseos, los anhelos, las primeras vivencias de algún aspecto vital, etc. Duane Hanson fue un pionero, ya que tras su inicial paso por la Documenta de 1972 donde Hanson expuso “‘El artista sentado’, obra que simbolizaba de alguna forma, la actitud reflexiva del ser humano que crea¹⁶”, iniciará nuevos caminos y lenguajes expresivos en la escultura.

Hanson, fue aprendiz del escultor realista alemán G. Grygo, pero supo encontrar su propio lenguaje a partir de unos materiales y técnicas altamente populares. La fibra de vidrio, las resinas de poliéster y las pinturas acrílicas son la esencia de sus esculturas, todo ello ador-

¹⁵ BASTIAN, H., *Ron Mueck*, Hatje Cantz, Berlin, 2003, pág. 81.

¹⁶ COMBALÍA, V., “La Documenta II: El Hiperrealismo”, *Op. Cit.* pág. 86.

nado por los complementos de la vida moderna, objetos, vestuario y accesorios sin los cuales su obra no sería creíble. Hanson representa a los ciudadanos americanos de la clase media, aquéllos a los que el sueño estadounidense comercializado desde los años cincuenta les queda muy lejos, aquéllos que no han alcanzado el poder social y ni el éxito económico indispensable para tener una vida mejor. Estas ideas se manifiestan simbólicamente en sus obras desde los años setenta hasta las obras más actuales, destacamos por ejemplo su célebre *Man on a Mower* (1995) o *Queenie II* (1988).

Otro de los autores con los que podemos establecer cierta relación con la obra de Mueck es el artista pop inglés Allen Jones, quien en su exposición de esculturas eróticas presentó mujeres transformadas en sillas, perchero y mesas *Chair, Table y Hat Stand* (1969) [Fig. 3]. Son obras simbólicas que se enlazan con el mundo del fetichismo y los juguetes eróticos. Las mujeres convertidas en mobiliario, se convierten doblemente en mujer objeto, a la cual, para más ironía se les ha dado un uso además del aludido componente sexual. Fueron tan impactantes las esculturas de Allen Jones que el mobiliario del *Korova Milkbar* del film 'La naranja mecánica' (1969) del desaparecido director Stanley Kubrick están inspirados en sus esculturas.



Figura 3. *Chair, Table y Hat Stand* (1969), obra de Allen Jones que sirvió como inspiración para el *Korova Milkbar* del film 'La naranja mecánica' (Stanley Kubrick, 1969).

Las obras de Jones son un ejemplo de apropiación, no sólo de los mensajes de la cultura popular, sino también de las preocupaciones sociales y del uso de materiales que propician nuevas formas artísticas, los cuales, son convertidos en objetos por la elección del autor. Ahora, la pintura y escultura con medios plásticos tradicionales conviven con los maniquís y otros muñecos que proceden del ámbito comercial. En esta línea es donde contextualizamos el trabajo de Mueck, no podemos dejar de mencionar la obra de otros artistas coetáneos a su trabajo, tales como Damien Hirst, Martin Kippenberger, Charles Ray, Vanessa Beecroft o Matthew Barney. Entre ellos destacamos la obra de Hirst, quien al igual que Mueck se interesa por los temas de la vida y la muerte. Si bien, la forma de abordarlos, y el resultado es bien distinto, ambos tienen algunos nexos en común, -además de a Charles Saatchi como coleccionista-, los dos artistas están preocupados por la percepción de la muerte y nuestra postura ante ella, bien como presentación de la misma o como representación.

Desde los años noventa, las obras de Hirst han sido altamente polémicas, ‘A miles de años’ su conocida obra de las moscas vivas comiéndose una vaca muerta y reproduciéndose en vivo, o sus populares series de *Natural History*, en las que se presenta animales muertos en formol dentro de grandes vitrinas de cristal. Destaca ‘La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo’ (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*), además de otras obras posteriores como ‘Por el amor de Dios’ (*For the Love of God*), -una calavera humana con diamantes incrustados-, o la reciente ‘Verity’, la mujer embarazada de 20 metros de altura que muestra medio cuerpo desollado y al feto que habita en su interior.

En la misma línea de artistas coetáneos que trabajan la figura humana con materiales plásticos, -además de la escala alterada-, encontramos al artista Charles Ray. Es un autor polifacético, que trabaja múltiples materiales y discursos, sin embargo, encontramos un nexo en común con Ron Mueck; el uso de plásticos y la representación del cuerpo humano a escala diferente a la real. A principios de la década de los noventa, tenemos a un joven Ray que trabaja sobre distintos conceptos de la escultura del siglo XX, haciendo especial hincapié en la influencia que la estandarización y la sociedad de masas ha tenido en la evolución de la escultura contemporánea. Destacamos las obras

*Fall '91*¹⁷ (1991), y *Family Romance*¹⁸ (1993). *Fall '91* fue una de las primeras obras que causó un gran impacto al presentarnos una escultura que era una apropiación del mundo de la moda, -un maniquí-, objeto creado y reproducido por medios industriales, pero que Ray nos lo presenta con una dimensión colosal.

Otra de las obras que causó un gran impacto es *Family Romance*, esta obra reproduce el sueño de la familia de clase media americana; el matrimonio con los dos hijos, -el chico y la chica- pero se nos presentan completamente desnudos. La postura de Ray ironiza sobre varios conceptos; el desnudo, los ideales y los sueños de la clase media, y lo que es peor, el uso del mismo tamaño para todos los personajes de la familia nos produce una sensación de pánico. El padre y la madre son reproducidos a la misma escala, por lo que los niños adoptan una sensación visual desmedida, colosal, monumental que aleja cualquier sensación de ternura relacionada con la infancia. Esta familia se presenta como una familia anónima, normalizada, anodina, tal que si de maniquís se trataran, una familia estándar del sueño americano, una familia que pierde los valores, donde lo pequeño se engrandece y lo grande se minimiza, sin olvidar que la altura de cada una de las figuras es de 135 cms.¹⁹

Otra de las artistas que se aproxima al mundo de los muñecos, juguetes o maniquís es Vanessa Beecroft, pero lo hace en sentido inverso a los anteriores, puesto que caracteriza a mujeres y hombres reales como si fuesen maniquís o soldados. Esta artista italiana, realiza cuadros vivientes con la mujer real. Sus obras no pasan inadvertidas, puesto que gracias a sus performance consigue crear imágenes plásticas de gran belleza que quedan documentadas por la fotografía²⁰.

¹⁷ Rubell Family Collection (RFC), iniciada en 1964, es una de las más importantes colecciones que existen para conocer el arte desde los años sesenta.

¹⁸ Se puede visualizar la obra en la web del MOMA

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81284 [Consultado: 16-7-2013]

¹⁹ GUASCH, Ana María, *Op. Cit.*, págs. 500-515.

²⁰ <http://www.vanessabecroft.com/frameset.html> [Consultado 31-7-2013]

4. El arte de Mueck

La escultura posmoderna, aporta muchos factores positivos a la escultura actual, entre ellos, uno de los más relevantes es la adopción y el uso de técnicas y materiales que proceden del ámbito industrial, - que se emplean para la fabricación de objetos de consumo-, y que han abierto nuevas vías de experimentación y lenguajes expresivos. También aporta otras cualidades que juegan con la provocación, que invitan a la ruptura con los conceptos tradicionales del medio y/o a utilizar el objeto artístico como reflexión.

La obra escultórica de Ron Mueck se encuadra en esta tendencia, desde sus primeras obras expuestas públicamente, se puede ver cómo, -a pesar de fijarse, reproducir fielmente y obtener una suprarrealidad en sus esculturas hiperrealistas de humanos-, su intención, su discurso y lenguaje va más allá de la simple reproducción fiel de la realidad. A pesar de la verosimilitud de sus esculturas y el grado de credibilidad que es capaz de conseguir, no se queda en lo superficial, en lo que es perceptible por los sentidos, sino que le interesa la captación de un sentimiento, un concepto, una experiencia vital, los estados del ánimo o una postura actual sobre temas o conceptos asimilados cultural y tradicionalmente. En este sentido, es donde enmarcamos la obra de Mueck, es por tanto, un artista que, -pese a tener gran éxito al demostrar una habilidad poco antes vista en el mundo artístico-, no se queda en lo material o superficial, sino que le interesa dar vida interior a esos personajes, hacer de ellos algo más que meros objetos u obras escultóricas, a pesar de que a veces dudemos de si lo que tenemos delante es una escultura o una persona de carne y hueso²¹.

Cuando nos situamos frente a las obras de Mueck estamos ante una de las mayores provocaciones a nuestros sentidos. La provocación se hace de forma sutil, atacando directamente a nuestra percepción, haciéndolo dudar de si lo que percibe es real o no. Ésta es una de las proezas de Mueck, pero él juega aún más con nuestra visualidad, porque sus esculturas tienen un tamaño diferente al habitual. La mayoría de sus obras tienen una escala alterada, parecen reales, pero la minoración o mayoración de la escala nos inquieta aún más, y nos sitúa de nuevo ante el objeto artístico.

²¹ STREMMEL, Kerstin, *Op. cit.* Pág. 68.

La escala real no le interesa, no es atractiva, es común y trivial, sin embargo, la escala alterada nos permite percibir la realidad de forma nueva, nos permite descubrir aspectos y detalles que pasan desapercibidos a su tamaño habitual. Los surrealistas ya se percataron de la importancia de aislar el fragmento anatómico y sobredimensionar su escala²². La obra de Mueck, se nos presenta como un objeto de pleno sentido y significado, además de gran perfección técnica debido al dominio del uso de unos materiales complejos; goma de silicona, resinas de poliéster, fibra de vidrio, todo ello decorado con pintura acrílica y otros elementos que la hacen más real, como el pelo natural. Posteriormente, las figuras que tapan su desnudez se perfeccionan con unas indumentarias y adornos que intensifican el objeto y el mensaje dotándolo de pleno significado y realismo.

Sus obras son el resultado de un largo proceso de creación que evidencia el trabajo en equipo, puesto que la escultura en gran formato que realiza se obtiene tras un largo proceso creativo que se inicia con dibujos, bocetos, fotos, etc., y se concluye después de un laborioso trabajo de preparación de moldes, vaciados, ensamblajes, pinturas o adornos²³. Tras ello, consigue un grado de hiperrealidad que se completa, en la mayoría de sus obras con un mensaje profundo, sutil y poético. Su obra dista de la de otros autores que emplean también los mismos materiales y procedimientos, e incluso, que tienen como base de su trabajo la figura humana. Por poner un ejemplo, a diferencia de Maurizio Cattelan²⁴, quien busca la provocación a través de la crítica voraz de los estamentos establecidos o la obra de la también escultora australiana, Patricia Piccinini²⁵, la obra de Ron Mueck se nos muestra altamente compleja al huir de lo grotesco, provocador y superficial. Es ahí, donde la obra de Mueck cobra un mayor sentido, puesto que si analizamos su trayectoria, nos daremos cuenta que su trabajo es una reflexión sobre los estados del hombre, sobre los principales iconos de nuestra larga tradición cultural occidental, basándose en el estudio pormenorizado de los grandes maestros que tiene oportunidad de ver

²² DALÍ, Salvador, “...L’alliberaments dels dits...”, en *L’Amic de les Arts*, nº 31, 31 de marzo de 1929. Pág. 6-7.

²³ AA.VV., “Atelier de Ron Mueck”, *Ron Mueck*, Fondation Cartier pour l’art contemporain, París, 2005, págs. 79-101.

²⁴ GUASCH, Ana María, *Op. Cit.*, págs. 502.

²⁵ <http://www.patriciapiccinini.net/> [Consultado: 30-7-2013]

y analizar es su estancia como becado en la National Gallery de Londres a principios de nuestro siglo.

5. La tradición iconográfica occidental en la obra de Mueck

Uno de los aspectos que más nos sorprenden al estudiar con detenimiento la obra del artista australiano, es que a pesar de que sus esculturas nos impactan por el uso de muñecos y maniquís que reproducen fielmente la realidad, su discurso y mensaje no son nada banales y superficiales, sino que en ocasiones podemos analizarlos y ponerlos en relación con la tradición iconográfica occidental. La diferencia principal con la historia es que son temas tratados bajo la perspectiva de las preocupaciones vitales y sociales de nuestro momento actual, además de estar realizados con los materiales que nos ofrece nuestra cultura, en la que se ha ampliado el concepto de lo artístico, pero además incluye manifestaciones que son fruto de los avances tecnológicos con los que convivimos.

Hemos aludido a los temas que preocupan a Mueck inicialmente, y en los que trabajó durante las primeras décadas productivas tras su inmersión en el mundo del arte. Temas que van desde el nacimiento a la muerte, -tratados de forma particular o general-, atendiendo a las edades del hombre, a los ritos de paso de nuestra cultura occidental, a los estados del alma, a las alteridades de nuestro tiempo; tales como la soledad, la melancolía o la locura. Todas y cada una de las ideas que trabaja el artista son reiteraciones de tantos y tantos temas, -habituales en el arte tradicional-, presentes en multitud de obras que se integran en la disciplina de la Historia del Arte. Es por ello pues, que al analizar con detenimiento la obra de Mueck nos centramos en su discurso, en su narración, en las historias que cuenta, que *a priori* están ocultas o silenciadas por el impacto visual que nos causa cada una de sus grandiosas esculturas hiperrealistas, -aunque algunas sean pequeñas en tamaño pero no en detalle.

En la larga tradición iconográfica occidental, nos encontramos con multitud de ejemplos que aluden a las materias aludidas, pero en la obra de Mueck, estos temas se nos presentan con gran complejidad, puesto que el artista reflexiona con la propia esencia de la condición

humana, con sus problemas existenciales básicos que se reiteran a pesar del paso de las décadas y de la evolución de las sociedades. Dentro de esta larga tradición iconográfica, nos centramos en aquéllas representaciones que apuntan a los ritos de paso más relevantes, tales como el nacimiento o la muerte. Estas dos temáticas son esenciales en la obra de Mueck, de hecho, serán dos de sus primeras líneas de trabajo. Los historiadores no podemos dejar de analizar la relación del artista con la National Gallery, puesto que durante su estancia como becado en la institución tuvo contacto con las obras de los grandes maestros del arte, hecho que implica que se puedan encontrar ciertas relaciones entre algunas temáticas y obras, además de su forma de representarla, de hecho, si hay algo que caracteriza a sus esculturas, es el equilibrio compositivo y la brillantez de sus creaciones.

La muerte es una experiencia humana que se encuentra presente en las creaciones artísticas, ya sea en el arte tradicional o en el arte actual. Es un tema recurrente, puesto que las sociedades cambian, pero siempre nos encontramos con preocupaciones similares, lo que inspira a los artistas a realizar reflexiones en torno a uno de los ritos de paso más importantes en nuestra existencia: la muerte, el final de la vida. Ese, fue precisamente el tema que eligió para su primera obra para una exposición pública, en la colectiva *Sensation: Young British Artist from the Saatchi Collection*, celebrada en la Royal Academy of Arts de Londres, en el año 1997²⁶. Allí nos mostró su obra *Dead dad* (1997) [Fig. 4] la escultura, -de escala inferior a la real-, reproduce un cuerpo masculino muerto, rígido, desnudo. Le concede gran importancia a la reproducción fiel de la realidad, los materiales que emplea se lo permiten, de modo que cada parte del cuerpo desnudo reproduce la piel y sus cualidades matéricas. A pesar de estar reproduciendo un hombre muerto, -su padre-, no se aprecia en la obra ningún signo violento o dramático. La muerte es representada con gran ternura, y a la vez con cierto sentido irónico, enfatizado por la postura que adoptan las palmas de las manos, los dedos extendidos y el miembro viril que se sitúa coordinada y armónicamente entre éstas.

²⁶ ROSENTHAL, N y STONE, R., *Sensation: Young British Artist from the Saatchi Collection*, Thames & Hudson, London, 1997.

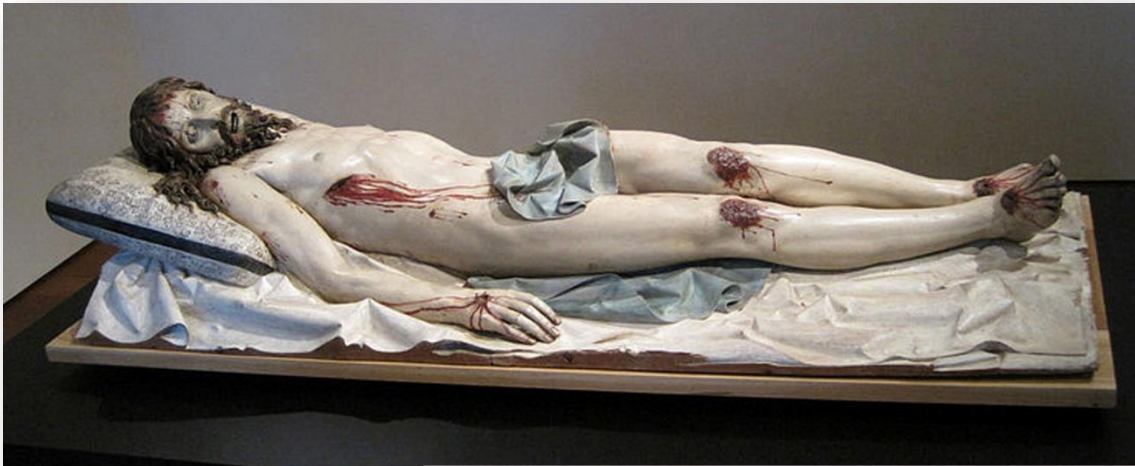


Figura 4. *Cristo yacente* (1627, Gregorio Fernández), *Cristo muerto* (siglo XVI, Mantegna) y *Dead Dad* (1997, Ron Mueck)
Foto © Saatchi Collection

No hay duda, a pesar del realismo de la escultura que nos hace titubear sobre los límites de la ficción y la realidad, estamos ante un objeto artístico que nos invita a reflexionar sobre la muerte. La escala alterada y el tamaño reducido del cuerpo nos sitúa en esa esfera de la obra artística. En la tradición iconográfica hay obras de Cristo Yacentes que nos recuerdan esa sensación del espectador ante el virtuosismo de la técnica, la cual permite reproducir fielmente la realidad y aproximarnos a ella. Si ponemos dos ejemplos significativos; el *Cristo muerto* de Mantegna (siglo XVI) y el *Cristo yacente* de Gregorio Fernández (1627), podemos analizar la obra de Mueck en el contexto de la iconografía cristiana, puesto que ante las obras de Mantegna y Gregorio Fernández sabemos que son obras artísticas, aunque reproduzcan la realidad, sin embargo, ante *Dead Dad*, dudamos si es real o no, los materiales nos hacen titubear, pero su tamaño nos confirma que es una obra artística.

A pesar de ello, hay otro elemento que nos invita a analizar esa reflexión que hace Mueck sobre la muerte. Si narramos el hecho que reproduce, él no estaba presente cuando sucedió el óbito, y tampoco habían sido especialmente buenas sus relaciones con su padre, no obstante, *Dead Dad* es una forma de homenajear la figura paterna. Realizó numerosos bocetos, dibujos y pequeñas esculturas uniendo las sensaciones que le produjo el fallecimiento de su padre y las vivencias que de él recordaba. No presencié físicamente el momento, omitiendo por tanto cualquier rictus o gesto melodramático en su semblante, lo que le llevó a plasmar un rostro idealizado de la figura paterna tal como él mismo dijo en una entrevista: “La verdad es que no me llevaba bien con mi padre, pero cuando realizaba la obra, me di cuenta que me acordaba de él, y que le quería²⁷.”

La escultura supuso el inicio en el estudio de las experiencias vitales, comenzando pues, por el final; por la muerte. Esta plasmación por las sensaciones y otras preocupaciones sobre nuestras vivencias es una cualidad que cobra importancia en la modernidad. Así, Mueck, se lanza a la experimentación plástica de las emociones humanas, presentándonos a hombres, mujeres y niños que reproducen experien-

²⁷ RAINE, Craig, “Muenck en Málaga” en *Ron Mueck. A Girl*, Cacma, Málaga, 2007, pág. 14.

cias, estados del ánimo o sensaciones básicas que se repiten en nuestra vida cotidiana, pero que a veces son tan comunes que suelen pasar desapercibidas.

La senectud es otro de los temas que preocupan a Mueck, puesto que es una de las etapas vitales más complejas, en las que fluyen muchos sentimientos y en la que los individuos vuelven de alguna forma a parecerse a los infantes. En esta línea tenemos varias obras que representan con gran respeto y ternura la tercera edad; *Man in a Sheet* – Hombre envuelto en una sábana- (1997), *Seated woman* –Mujer sentada- (1999-2000), *Man in Blankets* -Hombre envuelto en mantas- (2000) *Two Women* – Dos mujeres- (2005) y *Old woman in bed* -Anciana en cama- (2000, 2002). Todas estas obras tienen en común la escala. Su tamaño es menor al real, por lo que produce en el espectador cierta sensación de desasosiego y ternura. Mueck nos sitúa delante unas obras de gran detallismo y riqueza plástica. Cada una de ellas reflexiona sobre estados del ánimo en la ancianidad; el cansancio, la profundidad del pensamiento, el ensimismamiento, la curiosidad, el descaro, el silencio, la enfermedad terminal o los prolegómenos de la muerte, pero siempre de forma sutil, tierna y respetuosa²⁸.

Desde el punto de vista plástico son obras de extremado realismo, con una gran variedad de texturas, piel y pelo, además de mostrar un elemento complejo de representar, -la aparición de la arruga-, pasando casi desapercibida ante nuestros ojos. La obra de Mueck se pone en relación con otras manifestaciones con las que guarda cierto paralelismo, algunas de ellas, grandes obras de la historia del arte. Por ejemplo, *Seated woman*²⁹, tiene su correlación con los cuadros donde se representan figuras sentadas y pensantes, su postura nos recuerda a la imagen de *El Pensador* de Rodin, no obstante, su rostro guarda cierta relación con el cuadro *Retrato del padre de Dürero* (1497) [Fig. 5] obra expuesta en la National Gallery de Londres. Es una figura sedente que invita a la reflexión, que representa el cansancio, la espera, la desolación, el hastío. Es un preludio a la muerte. Realizó dos versiones, variando la posición de los hombros y la cabeza.

²⁸ ROSEMBLUM, Robert, “Ron Mueck: corps et âmes”, en AA.VV., *Ron Mueck, Op. Cit.*, pág. 64.

²⁹ *Ibidem*, pág. 68.



Figura 5. *Seated woman* (1999-2000) y *Retrato del padre de Durer* (1497)
Foto © Museum of Modern Art, Fort Worth /
National Gallery of London

Man in Blankets (2000) y *Old woman in bed* (2000-2002) [Fig. 6] son dos esculturas que podemos poner en relación con otras obras del autor, puesto que la posición fetal y el envoltorio de las figuras nos recuerda a otras en las que representa niños recién nacidos envueltos en tejidos. Con ello, realiza una metáfora visual y plástica al aproximarnos el principio y el fin de la vida, con la gran diferencia en que mientras que los ancianos nos transmiten paz, serenidad y una gran ternura, esos niños envueltos, rígidos, casi como paquetes postales, no nos dan la sensación de apego o empatía que debieran a pesar de que culturalmente un bebé nos debe transmitir esas sensaciones positivas.



Figura 6. *Old woman in bed* (2000-2002), *Swaddled Baby* (2004) y
Man in Blankets (2000)

Foto © National Gallery of Canada / Colección Privada /
Margarithe and Robert Hoffman, Dalls

Hay otras esculturas que también podríamos poner en relación con otras obras artísticas y representaciones iconográficas de la tradición artística occidental. Para ello, escoge prioritariamente, hombres y mujeres de edad media que les sirve para representar un concepto o una experiencia humana. Entre esas representaciones destacamos algunas de sus pioneras, como la figura de *Angel* –Ángel- (1907), representación de la melancolía que nos recuerda el grabado de *La melancolía I* (1514), de Durero, y la figura que aparece en el cuadro *Alegoría de Venus y el tiempo* (1696-1670), de Tiepolo [Fig. 7].

Big Man –Hombre Grande- (2000) es la representación del pensamiento interior, la locura, el miedo, en definitiva, los estados del alma que permanecen ocultos, y que gracias a esta obra de dimensiones colosales, sitúa ante el espectador una de las mayores preocupaciones de los hombres en las sociedades modernas; la soledad, la locura y el aislamiento, fruto del desarraigo, la falta de preocupación y el tipo de vida independiente que heredamos y transmitimos. *Big Man*³⁰ se suele sentar (exponer), en una esquina, algo que acecha e inquieta aún más al visitante-espectador, tal como si de un gran enfermo mental en un hospital psiquiátrico se tratara. Las figuras colosales alteran nuestra percepción de la vida y el mundo. Culturalmente, las esculturas de gran tamaño han tenido un sentido propagandístico, de transmisión y representación del poder. La tradición artística nos muestra muchos ejemplos de grandes obras que tienen una escala mayor a la realidad, nos encontramos obras escultóricas, imágenes de cine, cómic, etc. Desde la escultura colosal del *David* de Miguel Ángel a la imagen del gran gorila que habita en la Isla Calavera, el célebre King-Kong llevado al cine por Carl Dehnam, (1933), pasando por obras de la literatura donde sus personajes son o adoptan ese colosalismo desmedido, tales como *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), -Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas-, de Lewis Carroll o *Los viajes de Gulliver* (1726), novela de Jonathan Swift.

³⁰ *Ibidem*, pág. 72.

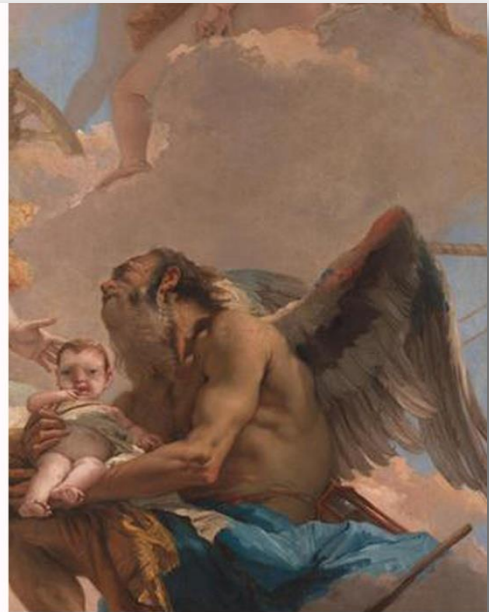


Figura 7. Detalle de *Angel* –Ángel- (1907); Detalle del grabado de *La melancolía I*, de Durero (1514); Detalle de *Alegoría de Venus y el tiempo*, de Tiepolo (1696-1670) y *Angel* –Ángel- (1907) de Mueck
Foto © (Angel) Margaritha and Robert Hoffman, Dallas



Figura 8. Jack Nicholson en la película *El resplandor*, (Stanley Kubrick, 1980) *Wild Man* –Hombre Salvaje- (2005)
Foto © (Wild Man) Gallery of Modern Art, Edimburgo

La imagen de escala superior entra en el mundo de la ficción, del artefacto, provocando reacciones en nuestra percepción. También están en la línea de estas esculturas colosales *Wild Man* –Hombre Salvaje- (2005) [Fig. 8] como representación de un estado de salud mental alterado en el que el gesto tenso, drámatico y desolado, nos impulsa a una realidad casi demoníaca, oculta, en posición de expectación, de ataque salvaje; un hombre a punto de explotar que muestra su desnudez y su locura. Su gesto nos recuerda otras imágenes de los medios de masas, por ejemplo, el rostro de Jack Nicholson en la película *El resplandor*, (Stanley Kubrick, 1980) en ese conocido fotograma en el que asoma su cara entre los fragmentos rotos de la puerta, con la imagen de pavor de la actriz Shelley Duvall al fondo. Otras esculturas colosales de Mueck son *In bed* –En la cama– (2005), en la que se nos muestra una mujer tumbada en una cama, pensativa, pillada en un momento trascendental para nuestra vida, en la intimidad de un día cualquiera. Entre estas imágenes colosales destaca *Couple Under An Umbrella* – Pareja bajo una sombrilla³¹- (2013) en la que se puede ver una pareja de ancianos que reposa con gran ternura, en bañador y bajo una sombrilla, en un espacio veraniego imaginario. Una escena que se repite con frecuencia al llegar al verano y que pocas veces visualizamos. Son héroes; su amor, tras muchos años de convivencia los convierte en gigantes y colosales, los gestos de cariño y afecto se imponen ante nuestra mirada.

En el lado opuesto, otros tantos personajes de edad media, son representados a escala minorizada, eso nos hace aproximarnos al mundo del detalle, del placer por la observación, por lo artificioso de una realidad a pequeña escala. En esta línea encontramos una de sus primeras obras de gran trascendencia, *Man in a boat* –Hombre en una barca- (2002) que representa la angustia, la desolación y la insolación de un hombre solitario con gesto de extrañeza, que se sitúa desnudo sobre un mar imaginario. La pequeña escultura no pasa desapercibida. El color negro del bote intensifica la blancura de su piel. Su gesto extraño, casi de espera llama nuestra atención y fomenta

³¹ Obra expuesta en la Exposición monográfica sobre Ron Mueck en la Fundación Cartier por el arte contemporáneo, abril a septiembre de 2013, <http://fondation.cartier.com/#/en/home/> [Consultado: 25-7-2013]

nuestro deseo de querer avisarlo ante los peligros de las quemaduras que el sol produce. Nos representa la soledad y la impasividad con un gesto anodino, un estado anímico que ha sabido captar Mueck en este pequeño hombre de escala reducida.

En esta línea, tenemos que citar algunas obras de Mueck creadas en 2009, en primer lugar la obra *Drift* en la que un hombre de edad media, con traje de baño y gafas de sol se sitúa sobre un colchón hinchable de playa. Lo más interesante de este pequeño personaje de escala reducida es su postura y gesto. Su cuerpo estirado, adaptado a la forma del colchón, y los brazos extendidos en posición de remar o de tocar el agua con sus manos, no parece algo anormal, sin embargo, la forma en que Mueck nos lo presenta nos recuerda a una de las grandes representaciones de la tradición cristiana, el crucificado. Sin embargo, *Still Life*, sí incluye referencias al sacrificio al mostrarnos un pollo desollado, que en posición invertida, cabeza abajo, muestra sus brazos extendidos, aludiendo al sufrimiento. Sorprende la escala alterada del animal, casi el tamaño natural de un hombre, lo que nos recuerda a la iconografía del crucificado. Otras alusiones a iconografías pasionistas las encontramos en *Youth – Joven-*, en el que se representa a un chico joven de color, que ha sido apuñalado. Una realidad que puede acontecer en cualquier ciudad, pero que en el contexto iconográfico occidental en el que Mueck alude con frecuencia, nos recuerda a la lanzada que le dieron a Jesús cuando estaba en la cruz. En esta línea tan directa de escultores hiperrealistas que toman como referencia la religión cristiana, -o que encuentran iconos de referencia en la vida cotidiana y que reiteran los iconos que la religión ha popularizado-, encontramos al escultor Sam Jinks³² quien en su obra *Still Life* (Pieta) 2007 realiza una escultura que recuerda a la iconografía de la piedad, con una imagen de la muerte y el drama que se reitera cada día en distintas localizaciones. La muerte es una realidad diaria. [Fig. 9]

³² <http://www.samjinks.com/> [Consultado: 31-7-2013]



Figura 9. *Drift*, *Still Life*, *Youth* de Ron Mueck (2009) y *Still Life* (Pieta) 2007 Sam Jinks

Foto © Anthony d'Offay / Sam Jinks



Figura 10. *Spooning Couple* –Pareja en posición de cuchara-, 2005 Courbet, en *El sueño* (1864)
Foto © Gallery of Modern Art, Edimburgo

Mueck realiza otras esculturas que nos recuerdan hechos y situaciones de la vida cotidiana, en *Spooning Couple* –Pareja en posición de cuchara-, (2005), representa a dos figuras de pequeño tamaño. Estamos ante una pareja en la cama, encajados uno en otro, mirando hacia el mismo lado. Se ha representado un momento en el que sus gestos y cuerpos denotan silencio, falta de comunicación y erotismo. La postura es significativa de soledad a pesar de estar junto a alguien, de querer tener contacto físico por quien sentimos apego, pero no hay nada que recuerde el deseo, el sexo o las relaciones apasionadas. Si ponemos esta obra en contacto con otras en las que podemos apreciar a figuras en la cama, vemos claramente la diferencia, Courbet, en *El sueño* (1864) representa a dos mujeres que duermen apaciblemente en una cama. Sus cuerpos yacen desnudos, acurrucados y entrelazados, insinuando pasión, romanticismo y erotismo, a pesar de que ellas, al igual que las esculturas de Mueck no se cruzan la mirada. [Fig. 10]



Figura 11. *Pregnant Woman* (2002), *Untitled*, de Cindy Sherman, (1989) de la serie "History Portraits", Demi Moore, para *Vanity Fair*. Foto © National Gallery of Australia / Cindy Sherman

Volviendo a los ritos de paso, hay uno que cobra especial repercusión en la obra de Mueck, la gestación y el nacimiento. Son dos temas que ocupan gran parte de su producción artística, su vínculo con el mundo de los niños, en el cual se formó como creador de muñecos y títeres, hizo que en sus manos, estos pequeños personajes cobraran una singular vida artística. Ya en el año 1996, además de la escultura de *Pinocchio*, realiza otras esculturas de bebés, algunos de gran tamaño, como *Big Baby* (1996) y *Big Baby I* (1997) y *Big Baby II* (1997). Años más tarde, en 1999 realiza *Boy*, un gran niño, - en cuchillas y con el rostro entre los brazos-, observa un mundo que lo atrapa con una mirada intimidatoria y sincera.

En el año 2000, y coincidiendo con su estancia como becado en la National Gallery de Londres, Mueck se interesa por otro de los grandes temas de la tradición iconográfica; el tema de la maternidad y los bebés. En la tradición cristiana la Virgen María y el Niño Jesús son los personajes protagonistas de esas representaciones. Son numerosos los cuadros en los que se puede estudiar y analizar la figura gestante de la Virgen, las Natividades, Epifanías, etc. Sin embargo, Mueck, se percata que en muchas de esas representaciones en las que aparece el Niño Jesús, su forma dista de lo que en verdad es un recién nacido, representando pues, bebés de más edad infantil, además, nos muestra una mujer del siglo XX, que al igual que la Virgen, es una mujer gestante que se enfrenta a uno de los momentos más importantes en su vida: tener un hijo.

En 2002 realiza *Pregnant Woman*³³ –Mujer embarazada- [Fig. 11], ésta es una obra en la que nos muestra la imagen del cuerpo femenino desnudo, sin ningún tipo de ocultación del estado gestante y de los cambios que el embarazo produce en el cuerpo de la mujer, humanizando y sublimando un estado singular del género femenino, un estado que la aproxima a la naturaleza y a otros seres vivos. El cuerpo de la mujer se muestra en estado natural, en su función reproductiva, una visión alejada de la mirada del cuerpo femenino como objeto de deseo. En la Edad Moderna, los viejos maestros nos dan buena muestra de la representación de la mujer gestante, sin duda, la obra de Velázquez, en su *Inmaculada Concepción* o *Adoración de los Reyes*, ejercen una gran influencia

³³ GREEVES, Susanna, “Ron Mueck. A redefinition of Realism”, en *Ron Mueck*, Hatje Cantz, Alemania, 2003, págs. 26-41.

en Mueck. Además de ésta, destacan obras de la misma temática de otros autores, insistiendo por ejemplo en la obra, *El Matrimonio Arnolfini*, del pintor flamenco Jan van Eyck (1434) -obra clave en la National Gallery de Londres-; *La Fornarina* de Rafael Sanzio (1518), la obra fotográfica *Untitled*, de Cindy Sherman, (1989) de la serie “History Portraits”, -retratada imitando la referida obra de Rafael-, o la alusión a las impactantes fotografías publicitarias, de gran impacto social, en la que se pudo ver a la actriz Demi Moore en estado de gestación, portada de *Vanity Fair*, posteriormente imitada por la actriz italiana Mónica Belluci.

Volviendo a la escultura de Mueck, *Pregnant Woman*, es una imagen colosal, es una mujer de 2,60 metros de alto en un avanzado estado de gestación. El tema en sí nos aproxima a uno de los grandes temas clásicos en arte y nuestra cultura referidos en el párrafo anterior. Ahora sin embargo, la gran diferencia radica en la manera de abordarlo, de presentarlo al espectador, apostando por la naturalidad y la traslación de la realidad a una obra escultórica que muestra lo más íntimo y privado de una mujer embarazada: su cuerpo desnudo. El tema cobra un sentido nuevo ante nuestros ojos. La desnudez de la mujer gestante no ha sido mostrada con tanto respeto y naturalidad por ningún autor anterior. No sólo es un desnudo físico, sino también del tema en sí.

Durante siglos, la gestante siempre se ha representado vestida, tapada, insinuando su estado, pero salvaguardando algo que culturalmente se ha considerado como íntimo. La mujer embarazada experimenta un gran cambio físico en su cuerpo, ya sea una Virgen o una noble, la Historia del Arte, siempre la ha mostrado vestida, o cuando lo ha hecho de una forma más evidente, sólo se ha podido observar los leves abultamientos de la zona uterina en el abdomen, -cítese por ejemplo *La Fornarina* de Rafael. Esta forma de representar lo femenino se encuentra mediatizada por la idea de que el cuerpo en estado gestante se aleja de los cánones de belleza establecidos culturalmente, su cuerpo deja de ser un objeto de deseo y se convierte en un símbolo de fertilidad, por lo que se separa de cualquier idea de belleza, de ahí que en la década de los noventa, la fotografía publicitaria de la actriz Demi Moore mostrando su estado de gestación, se entendió como una reafirmación de que el cuerpo y la mujer en estado gestante es bello. Además de ser un estado natural más de nuestra cultura.



Figura 12. *Mother and child* (2001) –Madre e hijo- Madonna del Parto, obra de Jacopo Sansovino, Iglesia de Sant'Agostino, Roma y dibujo de Egon Schiele.
Foto © Collection Branhorst, Germany

Mueck nos muestra una embarazada grandiosa, de una tamaño superior al natural. El escultor ha potenciado un estado que adopta la mujer, se convierte en algo colosal, su cuerpo cambia, no sólo da cobijo a un ser nuevo en su interior, sino que su estructura ósea se engrandece para dar equilibrio y estabilidad natural a un cuerpo que adopta proporciones desmedidas. Lo que más nos llama la atención son las piernas y pies, de carácter monumental. Además del cambio físico, las embarazadas en avanzado estado de gestación suelen mostrarse exhaustas, cansadas y agotadas porque la oxigenación del cuerpo es inferior a lo habitual. Su ritmo de vida se ralentiza y cualquier mínimo esfuerzo las lleva a ese estado que muestra Mueck en su obra, -concentración y respiración-, quizás en una mujer en la que ya se están produciendo esos movimientos rítmicos del útero que da comienzo a una nueva vida. La obra de Mueck se aleja de la obra del controvertido artista británico Damien Hirst, quien en *Verity*, una escultura también colosal de 20 metros de altura instalada en el pueblo de Ilfracombe, en el distrito de North Devon, Inglaterra, nos enseña a una mujer gestante con una espada en una mano, aludiendo con ello a las ideas de ley y justicia.

En 2001 realizó otra de sus obras relacionadas con este tema, *Mother and child*³⁴ –Madre e hijo-, [Fig. 12] si en *Pregnant Woman*³⁵ nos mostraba el estado colosal que adopta el cuerpo femenino en estado gestante, en *Mother and child*, nos muestra un tema que es representado habitualmente en la tradición cristiana, pero que no se ha mostrado con la verosimilitud que realmente tiene. Son múltiples las Vírgenes del parto que hacen referencia a ese momento en el que la Virgen se convierte en madre, aunque no muestran el momento en sí. Pondremos como ejemplos, la *Madonna del Parto*, obra de Jacopo Sansovino, Iglesia de Sant'Agostino, Roma, en los que ve a la Virgen sedente con el niño en brazos, pero sin referencia alguna al momento del nacimiento. Sin embargo, el parto como tal es una escena cotidiana que acontece a cada segundo en todo el mundo. Cada cultura tiene una idea preconcebida sobre ese momento y la forma de proceder en el expulsivo y el alumbramiento, e incluso,

³⁴ ROSEMBLUM, Robert, “Ron Mueck: corps et âmes”, en AA.VV., *Ron Mueck, Op. Cit.*, pág. 54.

³⁵ *Ibidem*, pág. 58.

nuestra cultura occidental idealiza y medicaliza el nacimiento, sitúa a la mujer en posición horizontal, tumbada, limitando la libertad de movimientos durante el proceso de dilatación, algo que en otras culturas se sigue respetando, dejando que la mujer permanezca de pie, en cuchillas, etc.

Mother and child de Mueck es una escultura de escala reducida, una obra de tamaño inferior al real, pero de la misma escala de *Dead Dad*. La vida y la muerte, el comienzo y el fin adoptan el mismo tamaño. En esta obra se homenajea el tema de la maternidad, y en concreto a la Virgen María y al Niño Jesús. Mientras que otros artistas contemporáneos como Louis Bourgeois, también recrea el tema de la maternidad con su particular concreción en *Mother and child*. Bourgeois construye esculturas de tela, con restos de tejidos y otros elementos utilizados, que aluden a efectos psicológicos, tales como fragilidad e intimidad, y vulnerabilidad, o alusiones a cualidades físicas como el calor. La obra *Mother and child* de Mueck, sin embargo, es una imitación de la realidad, en un momento tan privado y único que raramente se tiene acceso a él como espectador.

De esa obra nos llama la atención la expresión de la mujer de la obra de Mueck, una expresión íntima que no refleja rasgos de dulzura o emoción, sino todo lo contrario, más bien de extenuación tras el trabajo de parto, y de sorpresa al ver al pequeño que le ha causado ese agotamiento. En los momentos posteriores al parto transcurren muchas ideas y vivencias en pocos segundos, tras la extenuación viene la emoción, y es esa extenuación, ese final e inicio de una etapa la que ha reflejado Mueck. Es lo que en términos médicos se denomina la interacción con el recién nacido.

Es una situación extraña la que se reproduce, puesto que lo “normal” es que la madre tenga manifestaciones espontáneas de sentimientos positivos y alegres hacia el bebé, pero en algunas ocasiones esto no se produce, es lo que se define como un comportamiento aséptico emocionalmente, puesto que la madre no toca, besa o habla al bebé. El contacto físico se limita a que el recién nacido posa sobre la barriga, aún abultada de la madre puesto que no se ha producido aún el alumbramiento, -la placenta sigue en el interior del vientre materno-, y la madre, exhausta aún no ha palpado

ni tocado a su hijo, aún está en el proceso de observar la criatura que le ha causado tanto esfuerzo. Esta actitud se debe a un bloqueo en los sentimientos, ya que el dolor y agotamiento se suele hacer mirar con desagrado a lo que te ha producido ese hecho, pero es en este momento cuando el instinto hace despertar al afecto natural, - diferenciándolo del socializado, ya que el amor materno no es natural, procede de una construcción mental, dependiente del contexto-, y es el instinto el que despierta en la mente las múltiples sensaciones de ternura y afecto que se manifiestan hacia el bebé. Es ese momento, tan fugaz el que ha captado Mueck en su escultura, un momento en el que sólo una instantánea o un leve recuerdo te lleva a revivir las horas de esfuerzo y miedos previas al nacimiento.

Con esta obra Mueck nos evidencia otro aspecto interesante, la Historia del Arte está llena de representaciones de Vírgenes con niños, de escenas en las que parece que se acaba de producir el nacimiento, sin embargo, en ninguna de ellas se representa a un niño recién nacido. En ninguna de ellas tenemos a un Niño Jesús acabado de nacer, ni siquiera en las Epifanías ni Adoraciones, citemos como ejemplo, la *Virgen de los claveles* de Rafael (1506), en la que se nos presenta un niño robusto y maduro, imagen alejada de los niños abultados, arrugados y lúbricos tras el parto.

La primera de las esculturas en la que representa un bebé recién nacido es *Baby*, (2000). Es curioso observar la fidelidad de la obra con la realidad. La imagen preconcebida que nuestra cultura tiene de los bebés es la de los pequeños de gestos tiernos y dulces, envueltos entre tejidos suaves y de colores pasteles, son pocas las representaciones artísticas que nos muestran a bebés recién nacidos tal como son, sin embargo hay referencias en obras de autores anteriores, como los dibujos de recién nacidos y bebés que realizara Egon Schiele en torno a 1910. Son dibujos en los que se puede observar a un recién nacido en una postura muy parecida a la que un siglo después realizará Mueck en su obra *Swaddled Baby*. (2004) [Fig. 13]. No obstante, en la obra *baby* del escultor australiano, nos muestra a un neonato, una imagen que dista de la imagen preconcebida de los bebés dulces y tiernos. La pequeña escultura, de escala reducida, nos muestra un niño desnudo, completamente estirado, y de frente a nosotros, una posición de adulto, que se aleja

de la posición fetal, ovoide y uterina que adoptan los bebés durante las primeras horas y días. Hay otro hecho que llama nuestra atención, el hiperrealismo de Mueck, nos enseña una cara abultada, hinchada, arrugada, una imagen tal real como asombrosa, ya que de hecho, nada más perder el contacto con el líquido amniótico y entrar en contacto con una atmósfera seca, el rostro de los bebés cambian y se dulcifican en pocas horas.

Su escultura nos está poniendo ante los ojos un momento íntimo, que sólo quien ha vivido la experiencia del nacimiento de un bebé puede conocer, una instantánea que si no se inmortaliza con una fotografía pasa fugaz por nuestro recuerdo.

A girl –Una niña- (2006) [Fig. 14] es una obra impactante, es un recién nacido, de escala alterada que no muestra la imagen de una niña de cinco metros de longitud. No sabemos exactamente si el gran impacto visual nos viene por el tamaño, por la postura, por el aspecto sangriento y brillante, o porque nunca hemos visto realmente a un bebé de pocos segundos de vida y su imagen se aleja de la idea preconcebida del bebé limpio y olor dulce. *A girl*, en su propio título hace referencia a otro de los prejuicios familiares de nuestra cultura, -la idea del nacimiento de un niño-, de un progenitor varón en vez de una fémina. Con ello, Mueck recuerda el hecho, -habitual en muchas familias-, cuando comunicó a su padre que habían nacido sus dos hijas, a lo que el padre respondió, “la próxima vez habrá más suerte”.³⁶ En cuanto a las particularidades plásticas de la obra, es relevante observar con detalle la permanencia aún de la grasa corporal que protege el cuerpo del feto mientras que está rodeado de líquido amniótico en el vientre materno. El aspecto brillante, la permanencia aún de la sangre y de otros líquidos que fluyen en el parto, nos causan cierto rechazo visual.

³⁶ GREEVES, Susanna, “A Girl y otros bebés” en AA.VV., *Ron Mueck. Op. Cit.*, pág. 25.



Figura 13. *Baby*, (2000) Niño Jesús, (Martínez Montañés), Egon Schiele (1910) *Big Baby* (1996), *Swaddled Baby* (2004).

Foto © Colección Privada, NY / The Saatchi Gallery / Colección Privada



Figura 14. *A girl* –Una niña- (2006), Foto de recién nacido (2011, BSR),
Fotografía publicitaria de Oliviero Toscani para Benetton, (1991)
Foto © Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo /
Benetton

El bebé es obligado a estirarse para pasar por el canal de parto, mientras que ha permanecido durante meses envuelto en sí mismo, adoptando la posición fetal, ahora tras el parto se estira de manera inusual para él, aunque hay partes de su cuerpo que aún nos recuerdan ese carácter íntimo y de protección que se repite con frecuencia en los recién nacidos: los puños apretados y cerrados.

Se estira de manera exagerada: flexiona los dedos de los pies, aprieta los puños y saca la barbilla en un gesto natural de buscar el contacto de la cabeza con el útero, su posición natural dentro del vientre, algo que le da tranquilidad durante las primeras semanas de vida. La obra es impactante, tanto por lo representado como por su tamaño. Ese hecho coincide con las palabras que dijo Oliviero Toscani, autor de una fotografía de un recién nacido que dio la vuelta al mundo y que fue imagen publicitaria de la marca Benetton en 1991, y de la que dijo que tuvo que ser retirada de distintos países porque a la gente no le gusta ver cómo ha nacido y hería su sensibilidad³⁷.

Previamente a la creación de la escultura *A girl* Mueck había sentido interés por el tema del recién nacido, de hecho una imagen de un neonato que apareció publicada en un libro de medicina le interesó sobremanera. A partir de aquí hizo algunas pequeñas representaciones de bebés recién nacidos, entre los que destaca, *Swaddled Baby* -Bebé envuelto- (2001); *Baby on a chair* -Bebé en una silla- (2004). De nuevo, puso esta representación en relación con la tradición iconográfica occidental, puesto que en muchas representaciones de la Edad Moderna, sobre todo pictóricas, podemos observar la representación del Niño Jesús, -bien desnudo o envuelto en ropas-, y alejados de la representación de la imagen de un recién nacido, tal como los que debieran haber aparecido en esas obras, pero por su carácter y apariencia, se representó un bebé idealizado que inspira ternura. Para los bebés envueltos y rígidos, fajados, como el que aparece en *Adoración de los Pastores* de Velázquez, nos está recordando a la tradición de fajar al bebé, esto es una práctica antigua de muchas culturas (recuerda la presión del útero, conserva el calor, y previene de los movimientos

³⁷ Cfr. EGUIZABAL MAZA, Raúl, *Fotografía publicitaria*, Madrid, 2001; EGUIZABAL MAZA, Raúl, *Historia de la publicidad*, Madrid, 1988; EGUIZABAL MAZA, Raúl, *Incidencia de la imagen fotográfica en el universo publicitario*, Segovia, 2001.

reflejos, sobresaltos que agitan los miembros de los bebés). En muchos países europeos esta práctica se ha perdido, no obstante, son muchas las referencias iconográficas en las que aparecen los bebés fajados íntegramente, o con “los brazos sacados” lo que se hacía a partir de que el bebé tuviera seis meses de vida³⁸.

Sin embargo, hay diferencias significativas entre las representaciones pictóricas y escultóricas que se vinculan con imágenes de niños. Mientras que en pintura, la imagen del Niño Jesús aparece con frecuencia relacionada con temas del nacimiento y la infancia, podemos recordar las representaciones de infantes que aparecen en las obras de Leonardo, Miguel Ángel, Murillo o Velázquez. Mientras tanto, en escultura, podemos observar la dificultad de la reproducción de la piel del bebé y su carnadura en esculturas de pesebre, en niños pasionistas o en ángeles. Como ejemplos, ponemos algunas de las múltiples imágenes de niños que se realizaron dentro del contexto de la imaginería barroca, la cual se mantiene como tradición en nuestro país hasta el siglo XXI, coincidiendo en época con la obra de Mueck, tomando como ejemplos las obras de *Big Baby* (1996) y *Big Baby I* (1997) y *Big Baby II* (1997), anteriormente aludidas, en las que se puede observar imágenes de infantes de pocos meses de vidas, niños que se mantienen sentados y que son capaces de mantener su cabeza. A los pocos meses de vida, el niño pierde ese aspecto arrugado y abultado de su nacimiento para estirarse, tanto en su piel como en su forma. Durante la vida nos estiramos física y formalmente, para después volver a encogernos y arrugarnos en la vejez.

Si observamos un aspecto relevante de la escultura de niños, la piel del recién nacido suele estar abultada y arrugada, si un escultor reproduce fielmente las arrugas, el aspecto del niño pierde la apariencia de ternura y candidez, porque visual y culturalmente la arruga nos aproxima a la vejez. Sin embargo, en Mueck podemos ver que en sus obras comprendidas entre los años 1996 a 2004, se establece una metáfora visual entre la vida y la muerte. En el útero materno permanecemos enroscados, nos obligan a estirarnos para nacer, pero nacemos arrugados. Cuando la vejez nos alcanza, el cuerpo mengua, se

³⁸ Se pueden encontrar referencias a estas prácticas en el siguiente enlace, “El abandono” <http://www.histgueb.net/expositos/abandono.htm> [Consultado: 30-7-2013]

enrosca, y arruga, estableciéndose un paralelismo con la imagen del bebé como se puede ver en *Woman in bed*, donde la postura corporal y la pulcritud de los tejidos nos aproximan más a la sensación de ternura que nos debiera producir la obra *A girl*.

Bibliografía general

AA.VV., *Ron Mueck*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, París, 2005.

BASTIAN, H., *Ron Mueck*, Hatje Cantz, Berlin, 2003.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1986.

COMBALÍA, V., *Comprender el Arte Moderno*, Debolsillo, Barcelona, 2003, págs. 86-89.

CORTÉS, J.M., *Héroes Caídos: Masculinidad y representación*, Valencia, 2000.

CROW, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, Madrid, 2002.

DALÍ, Salvador, "...L'alliberaments dels dits...", en *L'Amic de les Arts*, nº 31, 31 de marzo de 1929. págs. 6-7.

DIEGO, Estrella de, *Arte contemporáneo II*, Historia 16, Madrid, 1996.

EGUIZABAL MAZA, Raúl, *Fotografía publicitaria*, Madrid, 2001.

EGUIZABAL MAZA, Raúl, *Historia de la publicidad*, Madrid, 1988.

EGUIZABAL MAZA, Raúl, *Incidencia de la imagen fotográfica en el universo publicitario*, Segovia, 2001.

ETXEARRIA, L y NÚÑEZ, S., *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, 2003.

FOSTER, Hal [et al.], *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006.

- GREAVES, Suzanne y RAINE, Craig, *Ron Mueck. A Girl*, Cacma, Málaga, 2007.
- GREGO, Charo, *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Abada, Madrid, 2007,
- GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000, págs. 199-226.
- HERNANDEZ DIAZ, José, *Juan Martínez Montañés: (1568-1649)*, Guadalquivir, Sevilla, 1987.
- LYOTARD, François, *La condición posmoderna; informe sobre el saber*, Madrid, 1984. [1979]
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1987; Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*. T. 1, “Iconografía de la Biblia”. Vol. 2, “Nuevo Testamento”, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*, Akal, Madrid, 1992.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España: 1600-1770*, Cátedra, Madrid, 1983.
- NAVARRO, Francesc (coord.), *El realismo; El impresionismo*, Salvat, Madrid, 2006.
- PARMIGGIANI, Sandro y SOLANA, Guillermo, *Richard Estes*, Skira, Milano, 2007; STREMMEL, Kerstin. *Realismo*, Taschen, Köln, 2006.
- RAINE, Craig, “Muenck en Málaga” en *Ron Mueck. A Girl*, Cacma, Málaga, 2007.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *Del neoclasicismo al realismo: la construcción de la modernidad*, Historia 16, Madrid, 1996.
- ROSENTHAL, N y STONE, Richard, *Sensation: Young British Artist from the Saatchi Collection*, Thames & Hudson, London, 1997.
- STREMMEL, Kerstin, *Realismo*, Taschen, Köln, 2006.



Entre lo privado y lo público: Yoshitomo Nara y su particular concepto de la niñez

“Dibujos
De repente el tiempo pasa cortando la
pantalla de mis ojos.
O algunas veces se desinfla como una flor,
yo quiero adherírsela positivamente a mis dibujos.
El tiempo pasa antes de que esto se
descolore y desaparezca.
Quiero asir aún un poco y hacerlo durar
A veces es una atracción diaria, dibujando
repetidamente no me olvido que la imaginación no
se detiene por el pasado o el futuro y esto me hace
ambas cosas : Feliz y triste”

Yoshitomo Nara³⁹

³⁹ Texto presentado como un dibujo en YOSHITOMO NARA, *Nobody Knows, Little More*, Tokyo, 2001 (Cat. de exposición).

Lejos de ser una exótica rareza, el arte japonés aparece con cierta frecuencia en la agenda cultural de algunas ciudades de nuestro país, como en el caso de Zaragoza⁴⁰, Bilbao⁴¹ o Málaga⁴², que han albergado, en los últimos años en sus espacios de creación, exposiciones dedicadas a artistas japoneses contemporáneos.

El vertiginoso desarrollo económico de Japón en las recientes décadas y el éxito de la industria japonesa en cuanto a tecnología, diseño, cine, animación, *manga*, videojuegos, etc., explican el contexto de una nueva etapa en la que “lo japonés” se consume en un mundo más globalizado y en el que se han diluido las líneas que separaban la alta y la baja cultura. La publicidad, la televisión, los productos comerciales y, en definitiva, la cultura de masas presentan una intensa tendencia por lo “made in Japón”, especialmente en el mercado juvenil donde, desde hace algunos años, se consume diariamente tanto el *manga* como el *anime* y el *cosplay*⁴³. Igualmente, en el terreno de las artes plásticas contemporáneas se observa que en el gusto occidental existe una inclinación bastante acusada hacia un tipo de manifestaciones peculiares, distintivas y fácilmente identificables con la cultura

⁴⁰ La Sala de Arte Oriental “Federico Torralba” en el Museo de Zaragoza o las investigaciones de Elena Barlés y Laura Clavería en la Universidad de Zaragoza son un buen ejemplo de ello, así como el Centro de Historia donde se presentó en 2008 el proyecto *Takashi Murakami: Superflat / Puni-Puni y This is Japan*. La línea conductora de esta última fue el trazado de un recorrido por la mayoría de las tendencias actuales del arte japonés, fuertemente marcadas por el Neo Pop, el Urban Art y la estética *kawaii*, de artistas japoneses que trabajan en nuestro país y de españoles en Japón.

⁴¹ ©MURAKAMI se inauguró entre febrero y mayo de 2009 en el Museo Guggenheim de Bilbao.

⁴² *Torre de Málaga* de Yoshitomo Nara + Graf se presentó en el CAC a finales de 2007. La pieza principal consistió en una instalación *site specific*: una casa de 8 metros, construida con material de las inmediaciones del espacio expositivo, que encerraba bocetos, dibujos y figuras del artista.

⁴³ AA.VV., *Japón y el mundo actual*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2010, pág. 876.

y la sociedad japonesas. Un hecho este que queda demostrado por su creciente e importante presencia en exposiciones, galerías, ferias de arte y casas de subastas de Europa y Estados Unidos. Esta predilección se explica por múltiples causas entre las que destaca indudablemente su calidad y atractivo formal, pero también por el hecho de que apelan a una imagen de Japón exótica y diferente que evidencia la persistencia de un gran número de estereotipos que bien podrían ser calificados de NeoOrientalistas y que, en ocasiones, pueden impedirnos ver la totalidad del rico panorama artístico contemporáneo nipón⁴⁴.

Yoshitomo Nara nació en Hirosaki (Japón) en 1959 durante el tiempo conocido como de *re-desarrollo*, en el cual era habitual que todos los miembros de una misma familia participara en el mundo laboral del país para su sustento. Este hecho tuvo como consecuencia que muchos niños japoneses de aquella época estuvieran acompañados, en sus ratos de ocio, únicamente por sus juguetes y su propia imaginación. Él mismo lo expresa de esta manera:

“Mi arte representa las experiencias de mi niñez, no fue influenciado por la seria cultura pop japonesa, que se emparentaba más con el Pop neoyorkino, mi diversión de niño era jugar con ovejas, gatos y perros de plástico que yo traía de la escuela”⁴⁵.

Por ello, resulta especialmente significativo que el hilo conductor del trabajo de Yoshitomo Nara sea, desde sus obras más tempranas, la infancia; se trata de niños con grandes ojos que, aunque a primera vista pueden parecer inocentes, esconden mensajes siniestros o de rebeldía. Los personajes de sus obras, tanto masculinos como femeninos, miran de forma intimidatoria al espectador como pidiendo una explicación del comportamiento adulto, del “por qué” de sus miedos, de sus pérdidas, de su desesperación... Suelen aparecer solos, enfadados o heridos, realizando actividades en ocasiones vandá-

⁴⁴ CLAVERÍA GARCÍA, Laura, *Kimonos y minifaldas. Una aproximación al gusto occidental por el arte contemporáneo Made in Japan*, Universidad de Zaragoza, actas del Simposio “Reflexiones sobre el gusto”, Zaragoza, 2010.

⁴⁵ YOSHITOMO NARA, entrevista con Kitty HAUSER, “*superflat*” 2000, pág. 285.

licas pero solitarias, con la única compañía de palabras o frases en inglés o en japonés que refuerzan el significado simbólico de la figura⁴⁶. Estos grafitos disonantes, que parecen formar parte de un cartel publicitario o una carátula de disco provienen, en su mayor parte, del mundo de la música rock⁴⁷ y sobre todo del punk, de temas de los Sex Pistols, Neil Young, The Doors o Greenday⁴⁸ [Fig. 1].

El tratamiento que se les da a estas figuras puede producir extrañamiento al espectador que se enfrenta por primera vez a la obra de Nara, y aunque la premeditación del artista es más que evidente, esta aparente placidez puede hacerle dudar. La elección del propio motivo -la infancia-, la utilización en muchos casos de colores suaves y cálidos, el predominio del dibujo sobre la mancha y, en definitiva, el “estilo” intencionalmente sencillo, puede llevar a equívoco, si se trata de una mirada fugaz⁴⁹.

⁴⁶ Resultan llamativos de esta época los dibujos que fueron expuestos en Tokio en 1998, en la exposición *Slash with a Knife* (1998).

⁴⁷ También ha utilizado en alguna ocasión títulos de canciones para nombrar sus exposiciones como la inaugurada en Nueva York en 2010, *Nobody's fool*, que proviene de un tema de Dan Penn. También cabe señalar la obra *Hitsville* (2000) donde a manera de hoja de tebeo hace un recorrido por sus cantantes y músicos fetiches como Jim Morrison, Sid Vicious o Paul McCartney.

⁴⁸ YOSHITOMO NARA, *Drawing File*, Masakazu Takei, Tokio, 2005 (Cat. de exposición) es una recopilación de dibujos sin título realizados en varios soportes extra-artísticos, como hojas de libreta reciclada, mapas o cartulinas, y donde prima el motivo de la música. Así, niños sudorosos ataviados con vestimenta adulta tocan diversos instrumentos como si de estrellas del rock se tratase. Otros pueden verse en YOSHITOMO NARA, *The little star dweller*, Rockin'on, Tokio, 2003 (Cat. de exposición).

⁴⁹ Véase YOSHITOMO NARA, *I don't mind, if you forget me*, Tomio Koyama Gallery, Tokio, 2001 (Cat. de exposición).

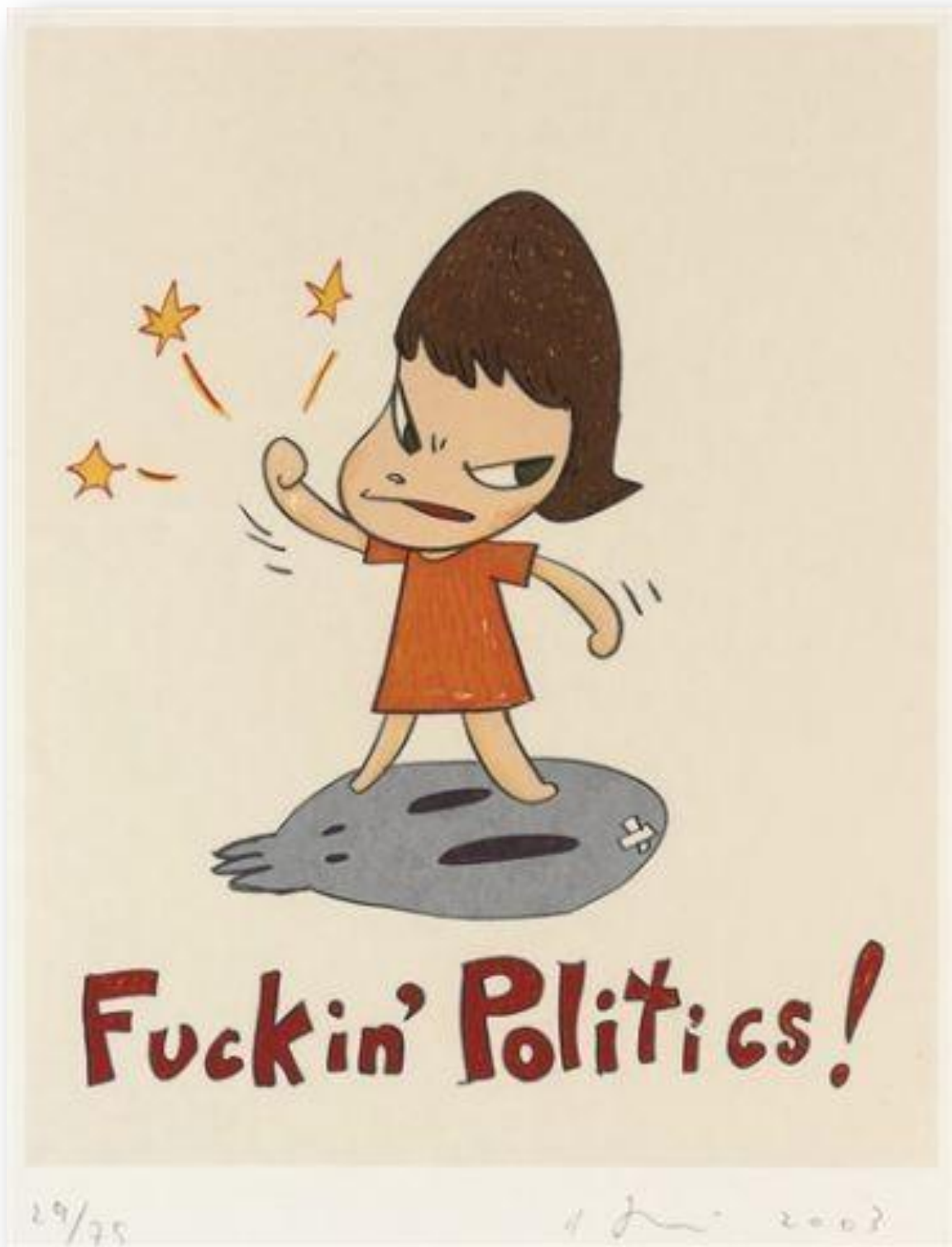


Figura 1. *Fuckin' Politics!* (2003), Yoshitomo Nara

The girl with the knife in her hand (1991) [Fig. 2] es una obra decisiva que el propio artista calificó de “big bang”. En ella aparece por vez primera una niña que ocupa toda la tela, con los ojos exageradamente abiertos y cuyo cuerpo y cabeza tienen casi el mismo tamaño. Se ha eliminado del fondo cualquier espacio específico en el que se podría considerar un prototipo de las pinturas de niños realizadas por Nara. Más adelante, a mediados y finales de la época de 1990, los fondos se simplificaron gradualmente hasta llegar a ser un espacio neutro, en tanto que sus niños empezaron a mostrar sus propias personalidades para acabar convirtiéndose en los típicos niños de Nara⁵⁰.



Figura 2. *The girl with the knife in her hand* (1991), Yoshitomo Nara.

⁵⁰ HYUNSUN, TAE: “Hagámoslo juntos” en YOSHITOMO NARA + GRAF. *Torre de Málaga*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2007 (Cat. de exposición), pág. 16.

Los primeros niños de Nara comenzaron a gestarse en Alemania donde estudió entre 1988 y 1993 en la Kunstakademie Düsseldorf. Según relata el artista, fue una época donde primaba la soledad en su vida y que, sin apenas relacionarse con nadie y sin defenderse con el idioma, comenzó a construir una coraza de la que no se liberó hasta años después cuando su trabajo empezó a ser reconocido. Tal y como él ha comentado en alguna ocasión, aquel tiempo le sirvió para mirar dentro de sí y rescatar las lejanas vivencias infantiles sin el abrigo familiar. A final de los años 90, los niños de Nara dejaron de ser violentos y se convirtieron en seres, igualmente adultos, aunque serios y tranquilos. Este hecho coincidió con un período de buenas críticas hacia su trabajo y bastante prolífica en cuanto a exposiciones en diferentes ciudades.

Como es bien sabido, el gesto o la mirada de adulto en los niños no es una característica únicamente de la pintura actual, es más, puede decirse que ha significado una constante desde tiempos muy remotos. Yoshitomo Nara es consciente de ello y lo utiliza a su favor y, al ser un estudioso de la historia del arte occidental, es fácil que conociese los ejemplos que a continuación expongo.

Las tallas de Niño Jesús del Románico muestran esos rostros adultos que sólo difieren de las de Santos o Arcángeles por sus dimensiones. Sabemos que el artista japonés es un gran admirador de esta etapa medieval por sus obras en madera policromada, igualmente hieráticas que las de entonces, como la escultura *Flaming Head* [Fig. 3] de 1989; también parte de sus animales crucificados son un guiño al Románico al dibujarlos sin sangre y con cuatro clavos, de los que cabe destacar algunos de la serie *Time of my life* de 2005⁵¹. En obras tempranas como *People on the cloud* (1989) se observan rasgos y composiciones que nos recuerdan a uno de los pintores del pasado más admirados por el artista japonés, Giotto, como la separación entre el cielo y la tierra en la estructura del cuadro, la integración de la arquitectura con el pasaje,

⁵¹ Véase YOSHITOMO NARA, *Nobody Knows, Masakazu Taii*, Tokio, 2005 (Cat. de exposición).

los ángeles ocupando el espacio destinado a lo sagrado o la inclusión de animales de compañía en la escena⁵² [Fig. 4 y 5].



Figura 3. *Flaming head* (1989), Yohitomo Nara.



Figura 4. *Joaquín entre los pastores* (1304-1306), Giotto.
Figura 5. *People on the cloud* (1989), Yohitomo Nara.

⁵² Otras obras de Giotto con características similares son *Joaquín entre los pastores*, *Presentación en el Templo* o *Lamentación*.

Existe, de igual modo, un guiño al Renacimiento italiano en obras como *Dressed in pink* (2006) [Fig. 6] en la que la figura femenina está subida en un taburete idéntico al de la Virgen de una de las versiones de la *Anunciación* del Beato Angelico (1440) [Fig. 7]; ambas escenas están a la vista del espectador porque ambos artistas, suprimiendo parte de la estructura arquitectónica, nos han dado permiso para penetrar en la privacidad de la escena.

Se descubre la influencia de Lucca della Robbia en la obra de Yoshitomo Nara a través de los tondos renacentistas esmaltados que le dieron la fama, especialmente aquellos en los que, como en *Retrato de una muchacha* de 1465 [Fig. 8], se muestra a una joven de semblante serio y mirada perdida con aspecto de adulta. En algunas obras del japonés, como en el plato de fibra de vidrio *Solitudine* (2003) [Fig. 9], la influencia del artista del *quattrocento* se percibe de una manera especialmente clara; también, dando una “vuelta de tuerca”, lo vemos en sus objetos para coleccionistas [Fig. 10] como el cenicero-souvenir *Too young to die* (demasiado joven para morir), donde la protagonista es la misma niña con un cigarrillo en la boca que nos miraba en sus obras de 2001.

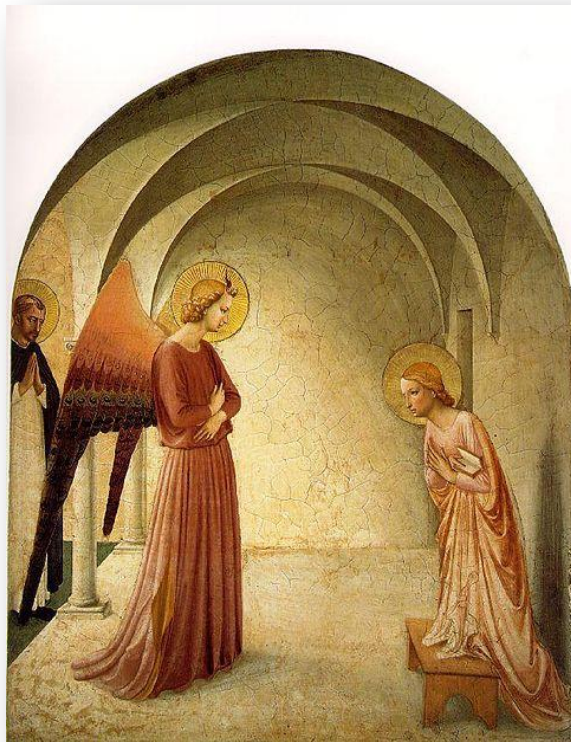


Figura 6. *Anunciación* (1440), Beato Angelico
Figura 7. *Dressed in pink* (2006), Yoshitomo Nara



Figura 8. *Retrato de muchacha* (1465), Lucca della Robbia
Figura 9. *Solitude* (2003), Yoshitomo Nara
Figura 10. *Too Young to die*. Souvenir de Yoshitomo Nara.

En menor medida, deja ver su gusto por los retratos de Piero della Francesca o Antonio del Pollaiuolo como *Retrato de una joven* (1465) de este último donde se renuncia al fondo con el fin de salvaguardar el misterio de la dama retratada que permanece quieta, distante y totalmente ajena a la mirada del espectador.

La huella del Barroco está presente, sobre todo, en el género de las vánitas, de la fugacidad de la vida cuyo significado alegórico e iconográfico se representaba por medio de bodegones con mapas del mundo, pompas de jabón y relojes de arena. En la obra *The life is only one* (2007) [Fig. 11] (Vida no hay más que una) el *memento mori* se materializa con referencias explícitas al paso del tiempo: un personaje femenino –una de las niñas de Nara- con una camiseta roja, sentada en una mesa de madera manipulando una calavera es, siguiendo la iconografía religiosa, María Magdalena. Representaciones de la Santa con esta vestimenta y atributo puede verse desde en obras El Greco como en las de Antonio Arias, Luca Giordano, el *caravaggista* francés Georges Latour, hasta en portadas musicales actuales de Lady Gaga (2011) o *Visions of Atlantis* (2001). En *The life is only one*, cuyo título ya nos devuelve a esta idea barroca del *tempus fugit*, una niña parece estar pagando por los pecados de un adulto – en este caso los de la santa pecadora y adúltera- que, ni por edad ni condición, le corresponderían. Por otra parte, las calaveras convertidas en juguetes, huellas o bocadillos de cómic son frecuentes en las obras de Nara en estos años, sirviéndoles de elemento desestabilizador para el espectador que las observa.

Las muestras de modernidad más figurativa del pasado siglo también tienen su hueco en la obra del artista japonés, que suele tender puentes entre la vanguardia y la tradición, entre el mundo occidental y el oriental. Por poner algún ejemplo y retomar así este gesto constante de convertir de algún modo a los niños en adultos, me viene a la mente el retrato que Picasso le realizó a su hijo Paul⁵³ en años de su “retorno al clasicismo” donde el niño mira atentamente al espectador con una inusual frialdad.

⁵³ El *Retrato de Paul con gorro blanco* (1923), que actualmente se encuentra en el Museo Picasso Málaga (MPM) es fruto, como es bien sabido, de una sesión de fotos que le hizo el artista en París en 1923.



Figura 11. *Life is only one* (2007), Yoshitomo Nara



Figura 12. *Magdalena penitente* (s. XVII), Antonio Arias

Figura13. *María Magdalena* (2001), Visions of Atlantis



Figura 14. John F. Kennedy y Jacqueline en el aeropuerto de Dallas
(noviembre de 1963)

Figura 15. *Sixteen Jackies* (1964), Andy Warhol

Por otro lado, la búsqueda de la *planitud* que refuerza la *bidimensionalidad* del lienzo nacida en el cubismo y defendida a ultranza por Greemberg, el guiño más que descarado al Pop (Warhol, Linchenstein, etc.) o la impronta del grafismo expresivamente gestual de artistas como Jean Michel Basquiat, se entrevén igualmente en muchas de su composiciones; en la ya mencionada *Dressed in pink*, una niña vestida como Jackie Kennedy, con traje rosa, gorro a juego y grandes gafas, nos lleva directamente a la *Sixteen Jackies* (1964) [Fig. 15] de Warhol, y la presencia de la formulación impactante del graffiti contemporáneo de Basquiat⁵⁴ en *Riddle Me This, Batman* (1987) o *Trumpet* (1984) [Fig. 16], pueden verse en obras del japonés como *Untitled (Youth)* (2003)[Fig. 17].

⁵⁴ A modo de anécdota, y utilizando de manera personal la premisa moderna de la unión entre el arte y la vida, así como el rol activista del artista con el graffiti como herramienta, expongo una noticia extraída de un periódico digital en 2009: “El artista japonés fue detenido y pasó una noche en la cárcel el pasado 28 de febrero por hacer un graffiti en el metro de Nueva York. Al día siguiente fue liberado pudiendo así inaugurar la muestra dedicada a su obra en la galería Marianne Boesky de la ciudad estadounidense”. Véase “Detenido por una carita feliz” en www.elnuevodia.com (Consultado 23-8-2013).



Figura 16. *Untitled (Youth)* (2003), Yoshitomo Nara

Figura 17. *Trumpet* (1984), Jean Michel Basquiat



Figura 18. *Ocean Child* (1999), Yoshitomo Nara

Figura 19. *Drowning Girl (sometimes I Don't Care! I'd Rather Sink)* (1963), Roy Lichtenstein

Esta facilidad para aunar referencias de diversas épocas y hacer convivir características de las culturas occidental y oriental, es un ejercicio que le permite expresarse de manera libre pero con una sólida base intelectual. En obras como *Ocean Child* (1999) [Fig. 18] o la posterior *Cloud shrouded* (2007), la influencia del citado Roy Lichtenstein y su *Drowning Girl (sometimes I Don't Care! I'd Rather Sink)* (1963) [Fig. 19], se hace evidente tras haber pasado por los filtros de la famosa estampa de K. Hokusai, *The great wave off Kanagawa* (1829) [Fig. 20], y de la portada de Tony Abruzzo's para el número 83 de *Secret Hears* (noviembre, 1962) [Fig. 21].

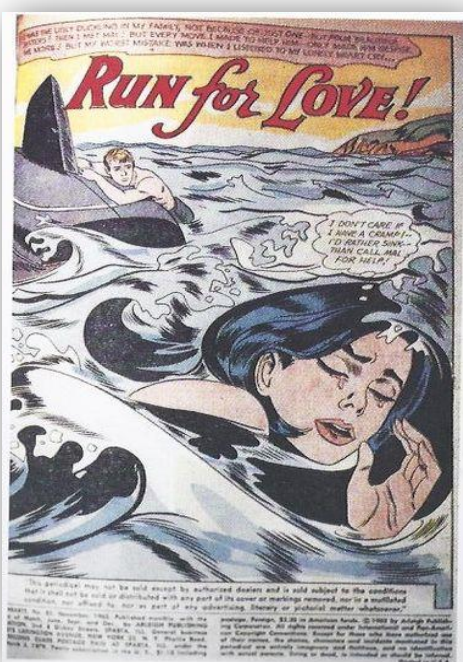


Figura 20. *The great wave off Kanagawa* (1829), K. Hokusai

Figura 21. *Run of love!* de Tony Abruzzo para el número 83 de *Secret Hears* (Noviembre, 1962)

Pese a incorporar en su obra elementos de la cultura popular contemporánea de su país, Nara ha continuado bebiendo de las fuentes tradicionales japonesas como el *ukiyo-e*, el grabado tradicional japonés, por su cualidad sintética, la claridad de la luz, los colores planos, la presencia de la caligrafía, la ausencia de perspectiva o la no existencia de jerarquización espacial. Teniendo todo esto presente, realiza una minuciosa relectura de las estampas -gran patrimonio del arte japonés

y prueba de uno de los períodos artísticos más gloriosos del país-despojándolas de todo su significado popular relacionado con la moda, el ocio y el disfrute para convertirlas en una herramienta con una función eminentemente crítica, retornando con frecuencia al origen primigenio que aludía, también en este caso, a la fugacidad de la vida. Destaca la serie terminada en 1999 *In the floating world* compuesta por *White Fujiyama Ski*, *No Nukes!*, *Rescue Puppy*, *Full Moon Night*, *Goldfish*, *Ocean Child*, *What's going on?*, *Angry Face*, *Mirror*, *Little Tannenbaum*, *no Fun!*, *Punk Ebizo*, *Fuck 'bout Everything*, *Sword and Startit Night*, *Slash with a Knife* y *Cup Kid*⁵⁵ [Fig. 22 y 23].

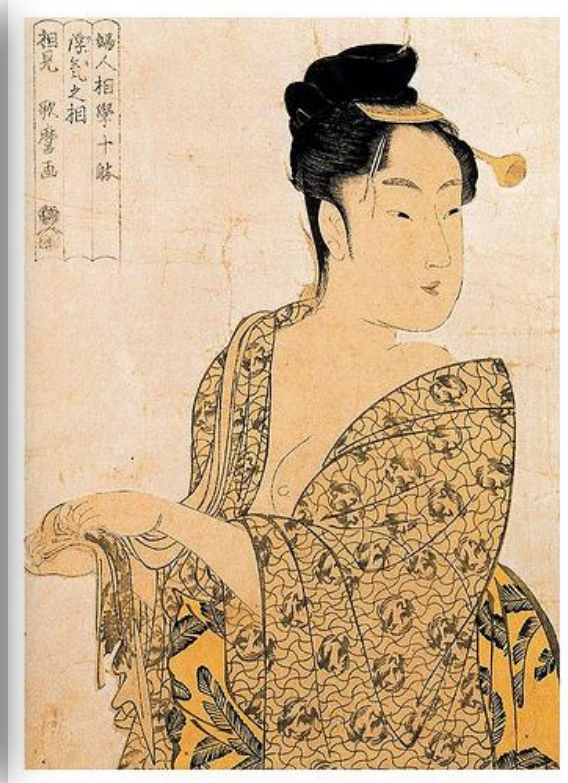


Figura 22. *No fun*, serie *In the floating world* (1999), Yoshitomo Nara
 Figura 23. Estampa japonesa. Kitagawa Utamaro (1753 - 1806)

La influencia del estilo utilizado en el *Manga* en dibujos de Yoshitomo Nara no es sólo de corte formal, no hay que pasar por alto que en estas historietas los héroes suelen ser niños con actitudes extrapoladas

⁵⁵ Véase YOSHITOMO NARA, *Lullaby. Supermarket*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Munich, 2001 (Cat. de exposición), págs. 66- 71.

del mundo de los adultos y, que en ellos, se acentúan sus efectos más ácidos para producir estados de ánimo propios de la madurez, como el miedo, la ansiedad o el resentimiento. El mecanismo *neopop* de acercamiento a la cultura popular por medio, por ejemplo, del *Manga*, ayuda a su incorporación al mundo del arte con mayúsculas. Es cierto que tanto en Japón como en Estados Unidos existe una brecha enorme entre el arte comercial y lo que se considera como arte “auténtico”: el trabajo de Yoshitomo Nara ayuda a diluir estas incisiones tan marcadas simbolizando la madurez del arte japonés contemporáneo, que se inspira en la vida de las calles urbanas, en los dibujos animados de las películas y en una subcultura conocida como *otaku*⁵⁶, poblada por individuos fascinados por la alta tecnología. A través de las palabras de otro de los artistas perteneciente a la etiqueta *Superflat*⁵⁷, Takashi Murakami, encontramos resumido los orígenes de la nueva cultura japonesa:

“Warhol comentaba a menudo que las diferencias sociales entre lo "alto" y "lo bajo" desaparecían. Quizás a principios de su carrera estas diferencias entre lo alto y lo bajo en América eran grandes. Desde luego, puedo entender superficialmente el fenómeno, impidiéndome profundizar en su esencia, puesto que soy japonés y nunca estuve en EE.UU.

Durante aquél período. Sin embargo, cuando vislumbré la inimaginable riqueza del mundo de los coleccionistas en Nor-

⁵⁶ La adopción del término *Otaku* por parte de una nueva generación de artistas japoneses es una respuesta socio-cultural de implicaciones profundas que hace referencia a un grupo cultural que emergió en los setenta y que se caracteriza por su fascinación hacia la cultura popular japonesa de posguerra (manga, anime, ciencia-ficción, etc.).

Véase AZUMA, Hiroki., *Superflat Japanese Postmodernity*, en www.hirokiazuma.com/en/texts/superflat_en1.html (Consultado el 3 de mayo de 2013).

⁵⁷ *Superflat* remite a la apariencia plana que poseen los trabajos bidimensionales respecto a colores y ausencia de perspectiva tradicional. Conceptualmente, se interesa por el consumo de imágenes, prototipos y personajes que se convierten en mitos de un consumismo exclusivamente centrado en el ocio y en el entretenimiento.

teamérica (quiénes compran mis trabajos) entendí de manera sencilla las diferencias enunciadas por Warhol.

Después de la derrota de Japón en la segunda guerra mundial, el sistema de impuestos en mi país se rediseñó de acuerdo al modelo americano, y una estructura social fue establecida donde el muy rico no podía sobrevivir más allá de una generación. La brecha entre culturas altas y bajas en el Japón de hoy prácticamente ha desaparecido. En un sentido literal, una cultura "superllana" ha surgido. Nuestro trabajo nace de tal contexto. Es este sentido también, Warhol marca el punto de partida para mi carrera artística, en cuanto a que genera los principios directrices de mi actividad creativa: he incorporado las metodologías de varios directores, como Steven Spielberg, George Lucas, Walt Disney, los cineastas de animación japoneses.... Estos directores son importantes para mí porque cada uno de sus trabajos combinan la creación artística con la producción comercial y su distribución, permitiendo a un auditorio aún más amplio que el de Warhol disfrutar del arte en su calidad más alta, siendo su naturaleza *llana*".⁵⁸

Yoshitomo Nara crea una mitología absolutamente contemporánea en un mundo infantil que permite a las personas ser libres frente a la realidad cotidiana. Su arte desvela la reflexión de un país traumatizado por el desastre atómico y que va superando, quizás de un modo un tanto inconsciente, a partir de un lado infantil y consumista; así las obras de Nara bien representan a una espiritualidad metafórica que pertenece a nuestro presente en el que el mal se esconde de una manera sutil en la tristeza de sus personajes⁵⁹. Con un mecanismo que le permite pasar de lo particular a lo general, de sus vivencias a las vivencias de una sociedad, Yoshitomo Nara nos presenta su universo extraído a veces de los cuentos clásicos –*Alicia en el país de las maravillas*– o de las viñetas de *Tintín*, donde prima la melancolía. Melancólicos son sus niños, sus animales humanizados y sus personajes animalescos creados desde la imaginación, territorio

⁵⁸ Takashi MURAKAMI en entrevista con Katy SIEGEL en *Artforum internacional*, 2004, pág. 155.

⁵⁹ MURAKAMI, TAKASHI, GAGMA, Málaga 15 de junio-15 de agosto, 2007, (Cat. de exposición), pág. 1.

común que comparten los artistas y los niños y que solo permite inventar desde el estatuto de lo auténtico.

Bibliografía general

AA.VV., *Japón y el mundo actual*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2010.

AZUMA, Hiroki., “*Superflat Japanese Postmodernity*”, leído en MOCA Gallery Pacific Design Center West Hollywood, 5 de abril de 2001) www.hirokiazuma.com/

CALLEJO, Miriam, “¿Quién dijo que los grandes artistas fueron occidentales?”, *ANHAD Asociación Nacional de Historiadores de Arte y Diseño*, Madrid, diciembre, 2012.

CLAVERÍA GARCÍA, Laura, *Kimonos y minifaldas. Una aproximación al gusto occidental por el arte contemporáneo Made in Japan*, Universidad de Zaragoza, actas del Simposio “Reflexiones sobre el gusto”, Zaragoza, 2010.

LOZANO MÉNDEZ, Artur, “Corrientes contemporáneas y diversificación del Tecno-Orientalismo”, *Inter Asia Papers*, Universitat Autònoma de Barcelona, n. 8, 2009.

FAHR-BECKLER, Gabriele, *Arte Asiático*, Könemann, Barcelona, 2006.

FAHR-BECKLER, Gabriele, *Japanese Prints*, Taschen, 2007.

MIYAMURA, Noriko, “Entrevista a Yoshitomo Nara”, *Arte y Parte*, Santander, n.º. 71.

MONTINARO, Antonella, “Murakami, Takashi”, *GAGMA*, Málaga 15 de junio-15 de agosto, 2007, pág. 1.

MURAKAMI, Takashi, “On the level” (as told to Katy Siegel) *Artforum*, octubre, 2004.

YOSHITOMO NARA, *Slash with a knife*, Little More, Tokyo, 1998 (Cat. de exposición).

YOSHITOMO NARA, *Nobody Knows*, Little More, Tokyo, 2001 (Cat. de exposición).

YOSHITOMO NARA, *Lullaby Supermarket*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Tokyo, 2001 (Cat. de exposición).

YOSHITOMO NARA, entrevista con Kitty HAUSER, "*superflat*" 2000 (Cat. de exposición).

YOSHITOMO NARA, *I don't mind, if you forget me*, Tomio Koyama Gallery, Tokio, 2001 (Cat. de exposición).

YOSHITOMO NARA, *Lullaby. Supermarket*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Munich, 2001 (Cat. de exposición).

YOSHITOMO NARA, *The little star dweller*, Rockin'on, Tokio, 2003 (Cat. de exposición).

YOSHITOMO NARA, HIROSHI SUGITO, *Over the rainbow*, Pinakothek der moderne, Munich, 2005 (Cat. de exposición).

YOSHITOMO NARA, *Drawing File*, Masakazu Takei, Tokio, 2005 (Cat. de exposición).

YOSHITOMO NARA, *Nobody Knows*, Masakazu Tabei, Tokio, 2005 (Cat. de exposición).

YOSHITOMO NARA + GRAF, *ATOZ*, Masakazu Tabei, Tokio, 2006 (Cat. de exposición).

YOSHITOMO NARA + GRAF, *Torre de Málaga*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2007 (Cat. de exposición).

YOSHITOMO NARA, *Nobody Knows*, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, 2007 (Cat. de exposición)



Metáfora y *raccord* en Daniel Richter

“Es falso reducir la materia a la representación que tenemos de ella, falso también hacer de ella una cosa que produciría en nosotros representaciones pero que sería de otra naturaleza que estas. La materia, para nosotros, es un conjunto de «imágenes». Y por «imagen» entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la «cosa» y la «representación»”.

H. BERGSON. *Materia y memoria*

Blanca Montalvo
Universidad de Málaga

Daniel Richter, como *Neo Rauch*, pertenece a una reciente generación de pintores, influidos por unos predecesores ya bien conocidos de la historia reciente de la pintura alemana:

Sigmar Polke, Martin Kippenberger, Albert Oehlen (de quien fue asistente durante un tiempo) o Werner Büttner, (profesor suyo en la Hochschule der Bildenden Künste de Hamburgo).

Este texto propone una mirada personal de la obra de Richter, que no pretende contradecir otras lecturas anteriores, sino más bien darle un enfoque desde el pensar sobre la imagen-movimiento. Richter utiliza el fallo de *raccord* como recurso expresivo, como un elemento de su lenguaje plástico.



Figura 1. Daniel Richter, *Doktor Love*, 2003.

La obra de Richter es sobre todo pintura [Fig. 1] de gran formato, pero también ha hecho incursiones en el dibujo, el grabado y la ilustración, de donde surgió en su época más punk. Porque sigue siendo punk, absolutamente irreverente y crítico. Por ello, porque me parecía inadecuado ser ortodoxa para hablar de un artista irreverente, y porque mi formación como artista me permite librarme con facilidad de los dictados de Lucien Febvre⁶⁰, inspirada por las ideas de Didi-Huberman⁶¹, propongo un desplazamiento del concepto de anacronismo: aquí no se trata de que una época influya a otra en el tiempo, sino de aplicar el pensamiento generado para el estudio de una técnica y un lenguaje específicos, al análisis de otra técnica diferente. Aunque Richter utilice la técnica clásica del óleo sobre lienzo, no podemos dejar de lado la influencia en su obra de las imágenes aparecidas en los medios, por lo que propongo este análisis que espero ayude a entender una parte del trabajo de este pintor contemporáneo.

Visión paranoica

Los cuadros de Richter nos proponen una mirada paranoica; la del loco que nos muestra el mundo, no desde el centro sino desde los extremos, desde la marginalidad, al contrario de lo que haría el panóptico. Una mirada rebelde frente al poder y lo establecido. [Fig. 2]

“El panóptico era un sitio en forma de anillo en medio del cual había un patio con una torre en el centro. El anillo estaba dividido en pequeñas celdas que daban al interior y al exterior y en cada una de esas pequeñas celdas había, según los objetivos de la institución, un niño aprendiendo a escribir, un obrero trabajando, un prisionero expiando sus culpas, un loco actualizando su locura, etc.

⁶⁰ A finales de los años 30 del pasado siglo, Lucien Febvre se pronuncia contra el anacronismo, definido como la intrusión de una época en otra, e ilustrado por el ejemplo surrealista de “Cesar muerto por un disparo de *browning*.”

⁶¹ DIDI-HUBERMAN, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adrián Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011.

“En la torre central había un vigilante y como cada celda daba al mismo tiempo al exterior y al interior, la mirada del vigilante podía atravesar toda la celda, en ella no había ningún punto de sombra y por consiguiente, todo lo que el individuo hacía estaba expuesto a la mirada de un vigilante que observaba (...) el panoptismo que, en mi opinión, es uno de los rasgos característicos de nuestra sociedad: una forma que se ejerce sobre los individuos a la manera de vigilancia individual y continua, como control de castigo y recompensa y como corrección, es decir, como método de formación y transformación de los individuos en función de ciertas normas. Estos tres aspectos del panoptismo -vigilancia, control y corrección- constituyen una dimensión fundamental y característica de las relaciones de poder que existen en nuestra sociedad.”⁶²



Figura 2. Daniel Richter, *Im Birkengrund*, 2002

62 FOUCAULT Michel, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1976.



Figura 3. Daniel Richter, *Im Birkengrund*, 2002.



Figura 4. Daniel Richter, *Punktum*, 2003.

Cuando Richter propone una visión marginal irrespetuosa y descarada permite que nos veamos como lo hacen los extraños: crea un espejo que, como en el Callejón del Gato, miente tanto como revela, en un encuentro psicodélico, en el que “los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato (...) reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento.”⁶³ Porque esperpénticas son muchas de sus figuras, recién salidas del circo. Como decía Gómez de la Serna,

“En el callejón del Gato hubo hasta hace poco, calzados en la pared y del tamaño del transeúnte de estatura regular, dos espejos, uno cóncavo y otro convexo que deformaban en don Quijote y Sancho a todo el que se miraba en ellos”.

Quizás las figuras espigadas y casi etéreas de Richter nos recuerden una versión germánica del hidalgo que luchaba contra molinos de viento [Fig. 3], pero también hay algo de Sancho Panza en las caras de las masas que miran absortas a las figuras oscuras que arengan a los grupos en los salones urbanos improvisados. [Fig. 4]

Al exagerar el efecto inesperado, se revela el drama del acontecimiento. No conocemos el discurso, pero la luz, el color y la intensidad de la muchedumbre nos recuerda las pinturas de Ensor y Munch. Y el gran maestro de lo grotesco, Goya.

Sólo hay tiempo

La obra de Daniel Richter ha sido definida como histórica por diversos autores, en especial cuando recuperó la figura humana en los grandes cuadros de grupo. Si analizamos su proceso de trabajo entenderemos las razones de esta relación con lo histórico.

Para seguir el proceso tomamos la obra de 2000, *Phienox* [Figs. 5 y 6]. La composición está inspirada en una fotografía publicada en el *Neue*

⁶³*Luces de bohemia* es una obra teatral de Ramón M^a del Valle-Inclán, publicada en una primera versión por entregas semanales entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920 en el semanario *España*. En 1924 se edita una versión revisada y reeditada con tres escenas más, la versión definitiva. No se estrenaría en España hasta 1970.

Zücher Zeitung que mostraba la embajada de Estados Unidos en Nairobi tras ser bombardeada por los radicales musulmanes. Cuando fue expuesta, el público berlinés vio en el cuadro una representación de la caída del Muro.

Este proceso se repite en muchas de sus obras. Es un devorador de imágenes de los medios de comunicación. No se trata tanto de solucionar la composición pintando lo que aparece en la imagen ya compuesta, sino que crea un nexo de unión entre una imagen de los medios, huella y testigo de un tiempo pasado, y una situación que Richter actualiza y abstrae. La obra es deudora de un hecho real documentado. No se trata de representar la situación exacta, sino de mantener un vínculo con la presencia justificada que el documento fotográfico aporta. Esta dependencia histórica es una dependencia del tiempo, duración casi, a la manera de Bergson⁶⁴.

“Ninguna imagen reemplazará la intuición de la duración, pero muchas imágenes diversas, tomadas de órdenes de cosas muy distintas, podrán, por convergencia de su acción, dirigir la con-

⁶⁴ Bergson se enfrenta con las concepciones de Weber, Fechner y la psicología de inspiración positivista, que considera está falseada por una errónea concepción del tiempo, según la cual nos percibimos como una conciencia en la que se agrupan percepciones, recuerdos, vivencias, etc., como un espacio íntimo accesible a cada cual. Pero el modelo de explicación de esta psicología, así como del positivismo en general, está basado en el modelo de las ciencias físicas y matemáticas que, a su vez, se basan en una concepción del tiempo que desprovee a este de su auténtica cualidad. El tiempo de las matemáticas, que es el tiempo introducido en las ecuaciones de la mecánica, no es el tiempo real, sino una mera abstracción fruto de una previa especialización: una mera sucesión de instantes estáticos, indiferentes a las diferencias cualitativas y recíprocamente externos. Dicha concepción especializada del tiempo (a la que Bergson contrapone la duración real) es la que está en la base de las nociones de intensidad que los psicólogos quieren cuantificar (se puede cuantificar un estímulo, pero no una sensación, según Bergson), y surge de la mera abstracción matemática y de la simplificación efectuada por el entendimiento, que es víctima de la tendencia esclerotizadora de un lenguaje, que sólo es capaz de articularse a partir de unidades discretas que tienden a la especialización.

ciencia al punto preciso donde se hace palpable una cierta intuición.”⁶⁵



Figura 5. Daniel Richter, *Phienox*, 2000.

Deleuze, quien actualiza la tesis de Bergson sobre el tiempo, abre la posibilidad de construir una nueva ontología de la imagen donde cine y filosofía se retroalimentan para dar lugar a una nueva concepción del mundo, en la que “el montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes/movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo.”⁶⁶

Cada imagen se concibe como una unidad espacial, y es tratada de manera individual mediante procesos de corte, inclusión de color y enmarcado. Cada cuadro es un proceso de pintar y despintar, de solapar elementos y añadir colores, de encuadrar y componer. Richter mantiene la sorpresa del ojo ante la ruptura de la continuidad en cada

⁶⁵ BERGSON, Henri, *Introducción a la metafísica*. La Risa, Porrúa, México D.F., 2004.

⁶⁶ DELEUZE, Gilles, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1991. pág. 51.

una de sus pinturas. Godard nos mostró el lenguaje de los fallos de *raccord*, como un elemento expresivo.



Figura 6. Daniel Richter, *Ebb*, 2004.

El *raccord* hace referencia a la continuidad fotográfica, a la relación que existe entre los diversos planos de una filmación. Un fallo de *raccord* o un salto de *raccord* significa que se ha producido un error en la construcción de esa continuidad. Si un fallo de *raccord* siempre desubica y expulsa del universo narrativo, en *À bout de souffle* (1960), Godard lo utiliza para acercarnos a la historia, para recordarnos que el *verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento) brechtiano hace visible un montaje que encaja con la sutura cinematográfica. El hecho de que la fotografía forme parte del proceso de construcción de la obra revela una relación especial con el tiempo.

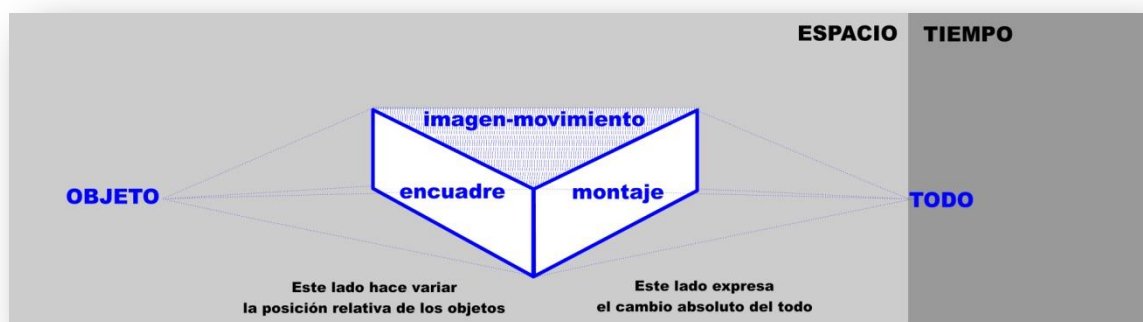
La concepción clásica del montaje entiende el tiempo como representación indirecta que emana de la síntesis de imágenes. Frente a ello se puede entender que la síntesis se apoya sobre caracteres intrínsecos de cada imagen, por lo que cada imagen expresa el todo que cambia, “en función de los objetos entre los cuales el movimiento se establece.”⁶⁷

“el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen «del» tiempo. Es, por tanto, el acto principal del cine. El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje (...) Una presentación directa del tiempo no implica la detención del movimiento sino más bien la promoción del movimiento aberrante. Lo que hace de este problema un problema cinematográfico tanto como filosófico es que la imagen-movimiento parece ser en sí misma un movimiento fundamentalmente aberrante, anormal (...) Si el movimiento normal subordina al tiempo, del que nos da una representación indirecta, el movimiento aberrante da fe de una anterioridad del tiempo que él nos presenta directamente, desde el fondo de la desproporción de las escalas, de la disipación de los centros, del falso *raccord* de las propias imágenes.”⁶⁸

⁶⁷ DELEUZE, Gilles, *Imagen Tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, pág. 57.

⁶⁸ DELEUZE, Gilles, *Imagen Tiempo. Estudios sobre cine 2, Op.Cit.*, 1991, págs. 57-59.

Si seguimos el pensamiento de Deleuze⁶⁹, para quien la imagen-movimiento tiene dos caras, podemos establecer un paralelismo entre esa imagen-movimiento y la creada por Richter en formato óleo sobre lienzo. La abrimos en el plano como una bisagra para entender mejor sus relaciones. Por el lado del objeto está el encuadre que hace variar la posición relativa de los objetos. Por el otro lado, está el montaje que expresa el cambio absoluto del todo. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo.



Para Deleuze “El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen-movimiento a otra”⁷⁰, por lo que tal vez podríamos concluir que es el tiempo mismo (“el del todo”) al que hace referencia más que a una situación concreta: cuando el montaje es espacial y se aplica el solapamiento de imágenes-movimiento a un mismo plano en el que no se busca la continuidad, sino su ruptura por medio del fallo de *raccord*.

Creo que esta es una cuestión más interesante de formular que de responder. Y aunque haya utilizado la obra de Richter para llegar a ella, no cualquier objeto artístico podría ser susceptible de estar en esta situación. Si aplicamos el mismo análisis al trabajo de otro alemán coetáneo, Thomas Demand, observamos que su obra se centra en lugares significativos del presente y del pasado; como el trabajo de la pareja española Bleda y Rosa, quienes establecen un vínculo

⁶⁹ *Ibidem*, pág. 56.

⁷⁰ *Ídem*.

mediante la imagen fotográfica entre el tiempo presente y el pasado. Pero en ambos casos, aunque la fotografía funciona como eje, es la cualidad del lugar y el momento preciso los que resaltan. Imágenes fijas que nos llevan a un momento concreto de un lugar determinado. Como decía Michael Snow, “*Nothing will have taken place, except place.*”⁷¹

Los *falsos* cuadros históricos de Richter enlazan con la tradición audiovisual y fomentan una diferencia con la pintura de historia al aplicar ese fallo de *raccord* como elemento expresivo, cuando rompe la continuidad fotográfica que está en la esencia de su proceso de trabajo mientras nos sitúa en el siglo XXI con una pintura falsamente tradicional, en la que aplica sus conocimientos de los medios de comunicación y su irreverencia punk, para generar una crítica social, política y de pensamiento, que radica más en el proceso de representación que en el objeto o motivo representado.

Bibliografía general

AAVV., *Daniel Richter, Spagotzen*. Edited by Arne Ehmann. Galerie Thaddeus Ropac. Salzburg, 2010.

AAVV., *Daniel Richter. Hunterground*, Kaiser, Philipp (Ed.) Gerd Hatje. Berlin, 2006.

AAVV., *Daniel Richter: Die Palette, 1995-2007*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2008.

AAVV., *Daniel Richter und Uwe Lausen 1941-1970*. Contemporary Fine Arts. Berlin, 2006.

AAVV., *Daniel Richter*, Hacker, Nicole (Ed.) Contemporary Fine Arts. Berlin, 2005.

BERGSON, Henri, *Introducción a la metafísica, La Risa*. Porrúa, México DF. 2004.

BERGSON, Henri, “*Materia y memoria*” en *Obras Escogidas*. Aguilar, Madrid, 1942.

⁷¹“Nada habrá tenido lugar, excepto el lugar.”

BLEDA & ROSA, *Lugares de origen*, Bienal de El Cairo, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. AECID. Madrid, 2011.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1991.

DEMAND, Thomas, *Cámara*. La Fábrica y Fundación Telefónica. Madrid, 2008.

DIDI_HUBERMAN, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adrián Hidalgo editora. Buenos Aires, 2011.

DIDI_HUBERMAN, George, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2011.

FOUCAULT Michel, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores. Madrid, 1976.



Juan Uslé. 'El paisaje en la piel'

‘En animada conversación: el profesor, el pintor y el escritor se sentaron a cenar. Todo transcurría en armonía, hasta que los tres se empeñaron en explicar lo que veían en el dibujo de las alas de aquella mariposa que, justo, acababa de posarse sobre la mesa. La discusión creció, acalorada, hasta que apenas sin esfuerzo aquel fragilísimo animal desapareció’.

JUAN USLÉ. *Ojo-nido*

M^a Ángeles Díaz Barbado
Universidad de Málaga

Comenzamos con un pequeño relato del propio artista que nos parece sintetizar su actitud, su postura ante el hecho creativo. No hay necesidad de explicar nada. Nos basta con la

presencia de la propia pintura. Con el acto de pintar en sí mismo y con aquello que subjetivamente emana de la contemplación de la obra y nos vincula emocionalmente con ella.

Para Uslé es fundamental, definitivo podríamos decir, el contexto en el que transcurre su existencia, actuando como un observador constante que busca y deja filtrar hacia su interior cada detalle de su entorno vital, cada experiencia, para convertirlos en estructuras, líneas, planos de color, recorridos que configuran intensas experiencias pictóricas.

Juan Uslé nace en Santander en el año 1954. Realiza estudios de Bellas Artes en la Escuela Superior de San Carlos de Valencia entre 1973 y 1977. Actualmente vive y trabaja entre Nueva York y Saro (Cantabria). Es uno de los pintores españoles de mayor reconocimiento nacional e internacional. Ha realizado exposiciones en los principales museos y galerías españolas: ‘La máquina española’ (Sevilla), ‘Soledad Lorenzo’ (Madrid), ‘Joan Prats’ (Barcelona), Fundación Botín (Santander), MACBA (Barcelona), IVAM (Valencia), MNCARS (Madrid), y CAC Málaga, así como en diversos museos y galerías europeas y estadounidenses. Entre otras, podemos mencionar sus exposiciones en Berlín, Colonia, Basilea, París, Amberes, Londres, Dublín, Oporto, Nueva York, Chicago, Los Ángeles o Boston.

Su vida ha estado siempre vinculada intensamente con la naturaleza, siendo determinante en su trabajo la observación emocional y sutil del paisaje. En cuanto a su biografía, es muy destacado por el propio artista el período de su infancia en el que su familia residió en el convento de clausura de las Trinitarias en el que trabajaron sus padres. De allí, nos cuenta, proviene su interés por elementos como la celosía, la celda, la verja, la reja, aquellos que de alguna manera nos separan, nos distancian de algo; así como interés por el silencio, el culto, la reflexión, el juego. Uslé destaca de aquél contexto la observación de las misteriosas estructuras espaciales y el descubrimiento de los ojos en el retrato de una priora que posteriormente le llevarían a pensar en la mirada del artista ‘desde dentro del cuadro’. “Cuando miro un cuadro, siempre tengo esa sensación de ver ojos. Tengo la

impresión de que estoy mirando a la persona que lo pintó, y que esa persona me mira a mí”.⁷²

Ha desencadenado también argumentos determinantes en su pintura el recuerdo de un naufragio en la bahía de Santander (como veremos en su pintura aparecerá el mar, las profundidades, lo oscuro,...) y resulta definitiva en su evolución la relación con lo urbano desde su traslado a Nueva York en 1986.

La fotografía

Uslé realiza habitualmente fotografías. La fotografía, de hecho, ha estado muy presente a lo largo de su trayectoria artística, si bien son escasas las ocasiones en que éstas han sido expuestas, más bien forman parte de un recorrido paralelo al de su propia pintura. Suelen consistir en la extracción de fragmentos de edificios, mobiliario doméstico, interiores de coches, aviones o barcos, fotogramas de películas, detalles de obras de arte... Forma, estructura y luz son sus componentes fundamentales. En ellas se concretan elementos y preocupaciones que subyacen en su pintura tales como: cuadrículas, bandas, diagonales, detalles urbanos, sombras, proyecciones de luces... [Fig. 1] y podemos detectar las estructuras generalmente abstractas que aparecen en sus cuadros, mostrándonos así la relación entre pintura y realidad que se establece en su trabajo. Señala Mariano Navarro:

“Sus descubrimientos plásticos, su modo de atisbar y configurar la realidad del cuadro y de los elementos que lo configuran van generalmente por delante de la posible captación por el

objetivo de la cámara de ingredientes semejantes o iguales en la realidad exterior al lienzo y a sí mismo”.⁷³

⁷² USLÉ, Juan cit. por YAU, John en *El abrazo: las pinturas de Juan Uslé*, en *Juan Uslé. Switch on / switch off*. Catálogo de exposición. CAC Málaga, 2008. pág. 110.

⁷³ NAVARRO, Mariano, *Juan Uslé. Potencias de la pintura*. En *Juan Uslé. Distancia insalvable*. Catálogo de exposición. Museo de Bellas Artes. Santander, 2000. pág. 120.



Figura 1. *Houston*, 1997

El propio Uslé afirma: “La fotografía entenece la dureza del estudio y me facilita la fricción con la vida de la calle”.⁷⁴ Además de esta posibilidad de acercamiento a lo real, Uslé manifiesta su interés por las teorías fotográficas de Roland Barthes, la fotografía tiene la capacidad de detener el tiempo.⁷⁵ (Uslé, de hecho, pretende que en su pintura se retenga la mayor cantidad de tiempo posible).

El paisaje

Podríamos aplicar también esa idea de captación de fragmentos a la forma en que Uslé se aproxima, observa el paisaje y lo traslada a su pintura: vibración de aguas transparentes, movimiento de la vegetación, lluvia, reflejos, la luz a través del bosque... elementos extraídos de su deambular se convierten en registros de ritmos físicos y emocionales.

⁷⁴ USLÉ, Juan, *Cit.* por CASTRO, Fernando en *Festina lente*. En *Juan Uslé. Beauty and Sorrow*. Catálogo de exposición. Galería Soledad Lorenzo. Madrid, 2001. pág. 9.

⁷⁵ *Ibid.*

Por otra parte multitudes, estructuras urbanas, edificios, coches.... Juan Uslé no describe el paisaje, no lo concibe o lo representa como una totalidad, sino como una estructura abstracta en la que depositar las huellas de lo vivido. Así lo define Fernando Francés:

“Mapas de sensaciones de realidades vividas, recordadas y representadas no de forma documental, sino desde las huellas de las vibraciones, de los escalofríos, de las imágenes que en forma de caligrafías oníricas han perdurado en su memoria”.⁷⁶

No hay narración, no hay explicación. El cuadro se convierte en una recreación mental del paisaje, un todo donde cada detalle tiene sentido y cada detalle es primordial. La pintura en relación con la experiencia personal, con la vida. ‘Vivir’ más que pensar la pintura, podríamos afirmar. Es, por otra parte, fundamental en Uslé el concepto de viaje (como sinécdoque de arte). Como desplazamiento físico y mental. Como relación entre interior y exterior.

Su actitud ante la pintura

En cuanto a su actitud ante el cuadro, podríamos hablar de la relación que el artista establece entre la pintura y el pensamiento y que a menudo nos recuerda a la propia escritura. En cuanto a su proceso de trabajo podríamos destacar:

- La recuperación de la importancia del acto físico de pintar.
- La construcción de un lenguaje abstracto.

En la pintura de Uslé no hay una intencionalidad temática determinada, pero sí dos características fundamentales en su trabajo:

- Entender el cuadro como un experimento y el estudio como un laboratorio en el que todo es posible. La práctica de la pintura se convierte en un proceso de exploración y experimentación. Un proceso abierto, dialéctico, en el que cada cuadro supone el planteamiento de un nuevo problema. No hay una planificación

⁷⁶ FRANCÉS, Fernando, *Juan Uslé. La mirada traviesa*. En *Juan Uslé. Nudos y rizomas*. Catálogo de exposición. Es Baluards. Palma de Mallorca, 2010. pág. 62.

previa de la obra, pero sí una estructura mental de la que partir. Los ensayos son continuos, prevaleciendo la mirada y el pensamiento sobre la acción. Podríamos hablar de una obra intelectual, introspectiva. Incluso de *pintura escrita*.

- Concebir la pintura como una prolongación de su realidad personal (relación con el entorno, las vivencias, los estados de ánimo,...). produciéndose una estrecha vinculación, una síntesis entre discurso y vivencia.

Podríamos hablar de una mezcla entre razón y pasión. Una manera de pensar sintiendo. Un diálogo entre el impulso y su definición. Dice Juan Uslé:

“Quizá no exista una verdad que justifique la práctica de la pintura, pero sí creo que existe un sentido necesario a la pintura derivado de su propia naturaleza como medio. Y es eso lo que me ratifica en la existencia del diálogo oculto entre sensación y razón... ¿Existe un medio tan claro y transparente, tan inmediato y prístino como el de pintar sobre una tela? ¿Existe un proceso donde coexistan de forma tan obvia actividad manual y decisión intelectual?”⁷⁷

Estas características de su proceso creativo le llevan a no trabajar series cerradas, sino que a lo largo de su carrera ha desarrollado tipologías de cuadros que se mantienen en el tiempo. Por otra parte, esta continuidad se establece a partir de una mirada fragmentada: partiendo de un origen figurativo y de un proceso deconstructivo se produce una búsqueda de lo elemental, de la mínima expresión de una realidad. La abstracción no es un fin en sí misma o un objetivo estético, sino la consecuencia del proceso de descomposición de la realidad dibujada en la mente del artista o en sus múltiples imágenes fotográficas⁷⁸. La realidad se hace intelectual, compleja y abstracta.

Es destacable por otra parte la presencia de los contrastes, según Uslé afirma en repetidas ocasiones: planitud/espacialidad, opacidad/transparencia, enfoque/desenfoque, luz/ oscuridad, superficie

⁷⁷ USLÉ, “Juan en conversación con Rosa Queralt”, *Cit.* por NAVARRO. *Op. cit.* p. 123.

⁷⁸ FRANCÉS, Fernando, *Op. cit.*

densa/superficie de absorción forman parte de su lenguaje y de su proceso, que podría ser calificado de dual: de un lado, lo mágico (la vibración, la inmediatez, lo ancestral). De otro, la disección pragmática y analítica.

Uslé se define como no narrativo, pero sus cuadros se asocian a experiencia vitales concretas, de hecho, los títulos de sus obras actúan como indicios del contenido de las obras, de sus recuerdos o de las relaciones mentales ocultas en cada cuadro. Afirma:

“No me interesa la narratividad de las imágenes o su capacidad alegórica”...⁷⁹

“...No creo que lo que hoy más preocupe al artista sea dar una explicación de/al mundo, ni tampoco respuestas concretas, pero sí desarrollar unos métodos para describir y ver el mundo”.⁸⁰

Estructuras-retículas-rizomas

Es característico en la pintura de Juan Uslé el uso habitual de la retícula, uno de los emblemas de la modernidad según R. Krauss⁸¹. La obra se expande en todas direcciones, se convierte en un fragmento cortado de un tejido mayor ‘más allá del marco’, desmaterializándose la superficie de lo pictórico. Es evidente la influencia de Deleuze y Guattari y su concepto de rizoma: el uso de formas envolventes, de nudos que se enredan en sí mismos y la creación de movimientos transversales (*‘mirar entre’*). En este sentido, Uslé define dos tipos de líneas en su pintura:

- Negativas, aquellas que resultan de los espacios entrelíneas o entre dos o más tiras o zonas de color y por lo general son los que ordenan el espacio del cuadro.

⁷⁹ USLÉ, Juan, *Diálogo con el otro lado*. En *Juan Uslé. Ojo roto*. Catálogo de exposición, MACBA. Barcelona, 1996. p. 50.

⁸⁰ *Ibid.* 52.

⁸¹ KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Ed. Madrid, 2006.

- Positivas, las que dibujan, se saltan los planos o enhebran los espacios.⁸²

Contextualización-evolución de la pintura de Juan Uslé

En los años noventa tienen lugar diversas exposiciones que abordan las nuevas formas de abstracción desde perspectivas y análisis pos-modernos. Ejemplo de ello sería *Nuevas abstracciones*, que tuvo lugar en el mncars en 1996. Uslé tiene una importante presencia en ellas. A partir del rigor y la preocupación lingüística del minimalismo, estas nuevas formas de abstracción introducen de nuevo en la pintura cuestiones semánticas. Se trataba de hablar de algo más que no fuera el lenguaje mismo de la pintura. Entre los artistas a destacar en este contexto estarían Terry Winters, Peter Halley, Jonathan Lasker o Gerhard Richter. En el caso de Uslé, la visión del mundo que se nos ofrece es más poética que narrativa. Utiliza habitualmente términos como amnesia, sueño, visión, pulsión o distancia, conceptos que tienden a lo subjetivo. En cuanto a su lenguaje, Uslé parte del expresionismo de influencia centroeuropea para llegar progresivamente a la abstracción, se le ha definido como heredero del expresionismo abstracto (Willem de Kooning, Barnett Neuman, Franz Kline, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Mark Rothko) pero sin su grandilocuencia. Por otra parte podríamos mencionar su afinidad con las pinturas negras de Ad Reinhardt o Frank Stella, con la sobriedad de Piet Mondrian o Kazimir Malevich o con la estructuración del cuadro en base a retículas que plantea Brice Marden. O mencionar, por otra parte, su vinculación con el surrealismo e incluso la complicidad que el pintor establece con la poética mironiana (*Mira cómo me mira Miró desde la ventana que mira a su jardín*, 1995).

Series/tipologías de cuadros

La pintura de Juan Uslé evoluciona desde un estilo expresionista abstracto deudor, como decíamos, de Willem de Kooning (pinceladas robustas, cromatismos agresivos) a unos paisajes marítimos muy

⁸² USLÉ, Juan. Cit. por NAVARRO, Mariano. *Op. cit.* p.128.

oscuros (1960, *Williamsburg* (1987), *Crazy Noel* y *Entre dos lunas* (ambos 1987-88) [Fig. 2] ó *L'Observatoire* (1988). Es destacable en este contexto el protagonismo del agua y la idea de viaje (inmersión en las profundidades, búsqueda de nuevos territorios). Se basa en la horizontalidad del paisaje marítimo y lluvioso del norte, y sus posibilidades narrativas o literarias. Así, en los años ochenta comienza a desarrollar la serie ***Los últimos sueños del capitán Nemo*** inspirada por el capitán del Nautilus, protagonista de la novela de Julio Verne *Veinte mil leguas de viaje submarino*, personaje nómada, vagabundo que revela el desorden y la confusión del mundo y a la vez representa al soñador abocado a la demencia. En esta serie se produce un desplazamiento desde un expresionismo gestual hacia un romanticismo heroico y sublime marcado por la Influencia de la luz del norte. El naufragio como idea. La búsqueda de lo indeterminado y cambiante, lo que se desplaza y fluye. Una figuración expresionista protagonizada por su entorno inmediato (entendido como recipiente para la memoria y la historia domésticas). La tierra, el agua, el cielo. Lo telúrico, lo simbólico, lo metafórico. La luz, que ilumina el cuadro desde el fondo hacia la superficie.



Figura 2. *Entre dos lunas*, 1987-88

Uslé define estas obras como más dependientes de la imaginación que del recuerdo, en un intento por entender el plano como contenedor de pasado, presente y futuro y define tres constantes que caracterizan su singularidad:

La duración, la medida del tiempo. El intento de depositar y suspender en la obra el mayor tiempo posible.

El intento de articulación de un espacio desde la confrontación de uno vivido, experimentado, con otro mental, imaginado.

La levedad... la pérdida de peso.⁸³

La serie *Nemasté* parte de la forma de saludo nepalí que alude a la diferencia esencial e interior que nos identifica. Iniciada en 1989, se desarrolla de forma paralela a las últimas pinturas de Nemo. En este caso, cada tela se plantea como una situación distinta (trabajo no seriado) y sin conexión con la anterior. Supone el origen de la diferencia y la dispersión en Uslé. En el transcurso del tiempo, se reiteran determinadas estructuras compositivas, registros expresivos, modulaciones y cadencias rítmicas que, a modo de articulaciones sintácticas y giros de lenguaje, acaban sedimentando por analogía familias tipológicas concretas. Si anteriormente predominaba la mancha, el pigmento esparcido en la tela, en *Nemasté* aparece con rotundidad el dibujo. [Fig. 3] En relación con este planteamiento, será fundamental para su trabajo posterior:

- La creación de formas y estructuras.
- La construcción mediante pequeños toques vibrátiles: la pincelada se extiende a través de la superficie o se enreda sobre sí misma.
- La variación en el juego de densidades del pigmento.
- La consideración del azar y sus dispersiones.
- La sistemática en la extensión del color y en la ruptura o las interrupciones del mismo por otros complementarios o refractarios.
- La creación de una luz intensa que se genera y emite desde la pintura.

⁸³ USLÉ, Juan, *Cit.* por NAVARRO, Mariano. *Op. cit.* pág. 126.



Figura 3. *Visnu II*, 1898

A partir de este momento son destacables: *Arquitectura urbana* (1990). Uslé no pretende representar la arquitectura, sino su experiencia en ella, ese movimiento líquido de la visión sobre estímulos estructurales y luminosos. Y en 1991 los *homenajes a Manhattan y a Piet Mondrian* (que también celebró la arquitectura de Nueva York: Broadway Boggie-Woogie, 1942-43). Si Mondrian amaba la geometría de la ciudad y el racionalismo moderno que la sustentaba, Uslé cuestiona la utopía neoplasticista y destroza la geometría introduciendo en ella la velocidad e irregularidad que caracteriza nuestra experiencia en la ciudad. [Fig. 4] Es destacable en este período la influencia de Barnett Neuman: “sin ninguna duda el primer hombre fue un artista”.⁸⁴ Uslé nos recuerda que en el lenguaje lo poético es anterior a lo comunicativo.

⁸⁴ NEUMAN, Barnett, *Cit.* por CASTRO, Fernando. *Op. cit.* pág. 11.



Figura 4. *Blodie Broadway*, 1998-99

En *El otro orden (Eolo)*, podemos constatar la influencia mironiana de la que hablábamos anteriormente (*Mosqueteros*, o el ya citado *Mira cómo me mira Miró desde la ventana que mira a su jardín*, 1995). En estas obras, Uslé retoma la estructura constelada de la pintura, largos títulos poéticos y la disposición de diversos elementos formales sobre un fondo cromático sin perspectiva. Caracteriza estos cuadros la levedad. Se multiplican los espacios, que aglutinan el mayor tiempo posible en su interior. Están ejecutados a base de pinceladas rápidas, recordando aquella voluntad de plasmación del inconsciente que caracterizó a la Escuela de Nueva York. [Fig. 5]

Figura 5. *Jugadores del país del queso*, 1996



En *Macular*, por otra parte, la mancha, la contaminación, el accidente provocado son los encargados de configurar la estructura del cuadro, produciéndose un constante diálogo entre formas geométricas y orgánicas (*Mi-Món* (Miró, Mondrian), 1992).

Las denominadas con el duchampiano título *Peintures Celibataires* (a partir de 1993) son obras diferentes, no se parecen entre sí más allá del empleo de un idéntico formato inicial. Usé pretende con esta elección no encasillarse en un estilo o método determinado. [Fig. 6]

En *Gramática urbana* nos ofrece lo contrario, la seriación. Influidas por la serie de banderas de Jaspers Johns, estas obras muestran composiciones basadas en estructuras horizontales y verticales. Usé recoge aquí la tradición desde Cezánne y los cubistas de tipo analítico e intelectual. Las obras no sólo se refieren a planos o estructuras arquitectónicas, sino a desplazamientos físicos o luminosos. Son cuadros que evocan el lenguaje de la ciudad: planos, estructuras, recorridos, visiones nocturnas... [Fig. 7]



Figura 6. *Fragmentos ibéricos*, 1992-95



Figura 7. *Historias de Brasilia*, 1994

Las obras agrupadas bajo la denominación **Rizomas** explicitan de manera intensa la tensión razón-emoción en la pintura de Uslé. Se trata de obras de acentuado barroquismo en las que confluyen su interés por la naturaleza y el entorno. En ellas se produce una acumulación de elementos provenientes de distintas realidades que configuran un aparente caos, estructurándose como nudos que se prolongan desde la superficie hacia el interior [Fig. 8, 9 y 10]. Como “microcosmos que se organizan en marañas singulares capaces de recrear un escenario diferente para cada idea, para cada mirada, para cada sensación”, son definidas por Fernando Francés.⁸⁵

Imágenes que se remiten a la raíz, al interior, a la belleza que existe detrás de lo visible. Pero también al mundo subterráneo o la vida underground. En ellas es una referencia fundamental el texto ‘*Mil mesetas*’ de Deleuze y Guattari⁸⁶, quienes, a mediados de los años 70, definen el rizoma (recordemos que en botánica este concepto se refiere al brote que crece de forma horizontal y subterránea a partir de los nudos que genera la propia planta), para elaborar la teoría cognoscitiva que se opondría al sistema arbóreo o jerárquico, y defender que no existe un elemento central o unos principios de los que derivan sucesivamente y de manera subordinada los demás elementos, sino que cualquiera de ellos puede influir en el resto y expandirse hasta derivar en una multiplicidad cargada de conexiones y también de rupturas:

“El rizoma no empieza ni acaba, siempre está en medio, entre las cosas... El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción... En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y enraizar el verbo ser.”⁸⁷

⁸⁵ FRANCÉS, Fernando, En *Juan Uslé. Nudos y rizomas*. Es Baluard. Palma de Mallorca, 2010. pág. 65.

⁸⁶ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Pre-textos. Valencia, 1994.

⁸⁷ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. Cit. por CASTRO. *Op. cit.* pág. 9.



Figura 8. *Rizoma's*, 1997



Figura 9. *El tiempo de las uvas*, 2000



Figura 10. *The Little Human Element*, 1998-99

Se producen en el cuadro movimientos transversales que nos obligan a, como antes señalábamos, ‘mirar entre’ la multiplicidad de planos que lo integran. Estructuras geométricas que acaban convirtiéndose en gestos, siendo con frecuencia la última pincelada la que finalmente crea el orden (*Mantis*, 1998-1999). Superposición de lenguajes que nos muestra nuevamente la confrontación entre formas diversas de expresión, la tensión entre vuelta al orden y desborde caótico tan característica de Uslé.

“Superposiciones de líneas y colores, creando espacios rítmicos y dinámicos, que celebran las posibilidades sensoriales de la pintura al tiempo que nos muestran el sistema de pensamiento que la sustenta”.⁸⁸

Una relación entre pintura y pensamiento de la que nos habla el propio Uslé:

⁸⁸ JUNCOSA, Enrique, *El ojo líquido*. En *Juan Uslé. Open rooms*. Catálogo de exposición. MNCARS. Madrid, 2004. pág. 33.

“Las palabras que otrora utilizó la pintura se han independizado para convertirse ellas mismas en pintura o mejor en arte: en un proceso similar al que siguió la propia pintura para apartarse del mundo, construyendo desde entonces su ‘otro’ mundo, el planeta pintura. A estas alturas, y tras renegar tantas veces de su sentido, tras proclamar desde las palabras tantas veces su muerte, al pintor sólo le queda seguir preguntándose, utilizar estas preguntas y las dudas. En la pintura misma quizás estén las soluciones y en la manera de acercarse a ella quizás las respuestas”.⁸⁹

En 1997 Juan Uslé comienza a desarrollar una de sus tipologías de pinturas que probablemente sea la de mayor trascendencia y personalidad, *Soñé que revelabas*. Podríamos definir en este momento su trayectoria como un recorrido que evoluciona del paisaje exterior al paisaje interior, del sonido al silencio. Se trata de obras creadas a intervalos como vuelta paulatina a la calma, al reencuentro consigo mismo y con lo esencial de la pintura. Grandes espacios compuestos por profundidades y transparencias ambiguas que pueden leerse como textos [Fig. 11, 12 y 13]. Registran el pulso vital del artista, cada huella está generada por sus propios latidos:

“En contraste con las marcas gestuales de los expresionistas abstractos, la pincelada de Uslé no es un gesto expansivo, sino una unidad cuyo tamaño viene determinado por el latido de su corazón”.⁹⁰

Y, en palabras de Fernando Huici:

“Negro flujo que avanza como a sacudidas, ya que, a decir de Uslé, se ajusta al ritmo de su propio pulso. Rastro espectral de tiniebla, entreverada por la sorda emanación de una claridad sumergida, es, en consecuencia eco preciso del latido que impulsa el ciclo de la sangre”.⁹¹

⁸⁹ USLÉ, Juan, *Cit. por NAVARRO, Mariano. Op. cit. pág. 132.*

⁹⁰ YAU, John, *El abrazo: las pinturas de Juan Uslé*. En Juan Uslé. *Switch on / switch off*. Catálogo de exposición. CAC Málaga, 2008. pág. 111.

⁹¹ HUICI, Fernando, *En De lo que Watashi y Boku se dijeron*. En *Juan Uslé. Switch on / switch off*. pág. 144.



Figura 11. *Soñé
que revelabas*
(Abierto), 2004

Estas pinturas vendrían a retomar la esencia de la oscuridad de las últimas pinturas de Malevich o Rothko, la austeridad de las *Stripe paintings* de Frank Stella, aquella luz de matices oscuros de que hablaba Paul Klee, la obsesión por el negro de Ad Reinhardt o las oscuridades más cercanas de Velázquez, Goya o Manet. Del mismo modo está en ellas presente la idea de Barnett Newmann: “el tema de la creación es el caos (...) el artista trata de arrebatarse la verdad del vacío”.⁹² Uslé, de hecho, ha pintado versiones de su obra *Onement* (*Wake up*, 1990, *Amapola*, 1991, *Entrepuntos*, 1992).

Las obras de tonalidades oscuras de Uslé poseen también ciertos registros lúdicos, tales como puntos de colores que sirven también

⁹² NEUMAN, Barnett, Cit. por CASTRO, Fernando. *Op. cit.* pág. 11.

para crear tensiones espaciales. El negro no es para Juan Uslé un punto final sino lo contrario⁹³, representa la desaparición de la memoria –o de la luz y las imágenes- y la posibilidad infinita de todo, de la pintura otra vez. “Cuadros sin imagen, fruto de un ojo encharcado de tinieblas,... o cegado por el sol al emerger de las profundidades oceánicas”.⁹⁴ Su autor los define como lienzos amnésicos, cuadros que implican una memoria extraviada. Manifiesta la necesidad de vaciarse, el deseo de ‘amnesia’, una cura de sueño, el sonambulismo o un trance hipnótico.



Figura 12. *Soñé que revelabas (El reflejo)*, 2005

⁹³ JUNCOSA, Enrique, *Op. cit.* pág. 31.

⁹⁴ HUICI, Fernando, *Op. cit.* pág. 144.



Figura 13. *Soñé que
revelabas (El despertar)*,
2005

La génesis de estas obras está ligada a la experiencia interior a partir de un sofisticado proceso cuyo motor esencial es el recuerdo.

“Memoria profunda donde la percepción queda sumergida, y hasta sepultada puede en la caverna de lo inconsciente, a menudo por largo tiempo, para rebrotar luego en forma de reminiscencia, transubstanciada ya en el tejido mismo del lenguaje”.

⁹⁵

⁹⁵ *Íbid.*, pág. 144.

Una tensión lenta entre la memoria y el presente, entendido éste como el momento de la escritura en el tiempo. La pincelada, el registro de la oscuridad como acontecer rotundo e ineludible:

“En su obra Uslé va renunciando al cauce de la memoria en beneficio de un placer del acontecimiento que aparta la angustia del vacío”.⁹⁶

Opuestos a la dispersión instaurada a partir de ‘*Nemasté*’ y de los ‘*lienzos solteros*’, en estas obras podemos encontrar una serie de características comunes que emanan de un planteamiento sistemático de trabajo tanto físico como mental:

- Repetición sistemática de un gesto único que crea una cadencia.
- Pinceladas visibles, regulares y de densidad variables.
- Vibración, estremecimiento como impulsores de la pincelada.
- Relación con la escritura, la obra requiere de una visión detallada. Franjas extendidas de izquierda a derecha y de arriba abajo hasta cubrir la superficie del cuadro que propician una doble lectura: horizontal (franjas) - vertical (pinceladas).
- Relación con la imagen cinematográfica. Pinceladas como fotogramas, color transparente. “Lo que más me atraía de las películas era el tiempo real que uno pasa al verlas”⁹⁷ afirma el propio Uslé. La pintura ofrece al espectador la posibilidad de experimentar la obra en tiempo real.
- La pincelada ralentiza el tiempo y va en contra de la idea de que el cuadro debe verse todo de una vez. Uslé no cree en la idea de que el cuerpo deba dejarse al margen del arte, que la pintura, la mortalidad y una consciencia del paso del tiempo puedan separarse. Se trata de obras por tanto ajenas al formalismo de la abstracción pura.

⁹⁶ CASTRO, Fernando, *Op. cit.* pág. 11.

⁹⁷ USLÉ, Juan, *Cit.* por YAU, John. *Op. cit.* pág. 113.

- Estructuras que van desvelando huecos hasta sumergirse en el vacío, cambios leves de tonalidades y de intensidad que sugieren un permanente juego entre aparición y desaparición.
- Más que de quietud, las pinturas personalizan un estado de transformación: “Busco algo indeterminado y en constante cambio”.⁹⁸ Uslé concibe la realidad como un presente en cambio constante, a la vez finito e infinito.
- Evocación de lo sublime: “Adoro la contradicción, necesito lo sublime. Pintar lo que se desplaza y lo que fluye, estar entre nebulosas”.⁹⁹

Uslé convierte el cuadro en un plano horizontal donde se registran y coexisten sucesos pasados y por venir.

“Uslé todavía se encuentra, en cierto nivel, comprometido con una inmersión romántica dentro de los vestigios de la memoria como una localización del yo’... ‘Lo sublime no es, en este caso, la miseria de la razón, esa consciencia de la impotencia ante una magnitud o una fuerza (Kant), sino la posición extática de la mirada (donde el sujeto no está ausente, sino arrojado a la mayor soledad) que, simultáneamente, se precipita en un abismo de detalles, formas que reclaman atención particular. Uslé convierte la sublimidad en una atención permanente a lo que fluye y se desplaza permanente, como reflejo de un sentido vibrante de la existencia, ‘el drama de estar vivo y no la humanización simbolista o religiosa de lo divino”.¹⁰⁰

Afirma Juan Uslé:

“Si hay un lenguaje que evidencie en su grado más alto la soledad, la tragedia mayor de nuestra soledad, es el de la abstracción”.¹⁰¹

⁹⁸ USLÉ, Juan, *Los últimos sueños del Capitán Nemo* en *Ojo roto*. pág. 47.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ POWER, Kevin, *Cit.* por CASTRO, Fernando. *Op. cit.* págs. 10-11.

¹⁰¹ USLÉ, Juan en conversación con Perejaume, *Cit.* por CASTRO, Fernando. *Op. cit.* pág. 9.

A través de la oscuridad, el artista nos sitúa ante un estado de lucidez que nos remite a la claridad de lo esencial. Dice Fernando Castro:

“Frente a la transformación de la pesadez en ‘gravedad’ es oportuno reclamar una mirada y acontecimientos que hagan menos compacto el mundo, estados de ánimo en que la lucidez y la ceguera no se oponen, una dicha que tiene la tristeza como horizonte”.¹⁰²

Podríamos definir los cuadros oscuros de Uslé como acercamiento al silencio, como detención, como escritura lenta que fluye a través de lo desconocido, como registro vital que testimonia la finitud y al mismo tiempo establece la lucidez necesaria para la continuidad.

“El cuadro se asimila entonces, como dice Uslé, a una especie de registro sismográfico. El temblor de la mano es capaz de destruir los mitos de la pureza, la virginidad, el silencio, todos los mitos platónicos de la pintura abstracta. Lo que Uslé ha encontrado en el fondo del monocromo es algo de apariencia muy humilde, pero más fundamental que el cuadro de Malevich y la cruz de Reinhardt: el ritmo, el pulso de la vida mortal, con toda su fragilidad. En el silencio, el pintor escucha, como Cage en la cámara anecoica de Harvard, el silvido de sus nervios y el sonido de su corazón”.¹⁰³

Iniciábamos este recorrido con aquél relato en el que Uslé nos mostraba el absurdo de nuestra obsesión por explicar lo que la brevedad del tiempo nos arrebatara ineludiblemente, dejándonos a pesar de ello la huella que la imagen es capaz de imprimir en nuestra memoria:

“No importa lo que signifiquen o representen las imágenes; lo importante es trascender su ubicación como fragmentos de la memoria para llegar a conmover, sugerir, plantear problemas de percepción”.¹⁰⁴

¹⁰² CASTRO, Fernando, *Op. cit.* pág. 11.

¹⁰³ SOLANA, Guillermo, *Juan Uslé y la cámara anecoica*. En *Juan Uslé. Coágulo y trama*. Catálogo de exposición. Galería Soledad Lorenzo. Madrid, 2004. pág. 7.

¹⁰⁴ USLÉ, Juan, Conversación con Kevin POWER. *Cit.* por CASTRO, Fernando, *Op. cit.* pág. 13.

Y añadimos: no se trata de buscar respuestas, de desvelar significados. La pintura de Juan Uslé –la pintura, el arte– nos ofrece la posibilidad de contemplación de aquellos significativos fragmentos, que, como las alas frágiles de un insecto, son capaces, sin palabras, de reconstruir nuestra propia existencia.

Bibliografía general

USLÉ, Juan, *Beauty and Sorrow*. Galería Soledad Lorenzo. Madrid, 2001.

USLÉ, Juan, *Coágulo y trama*. Galería Soledad Lorenzo, 2004.

USLÉ, Juan, *Distancia insalvable*. Museo de Bellas Artes de Santander. Santander, 2000.

USLÉ, Juan, Cámara de Comercio de Cantabria. Santander, 2000.

USLÉ, Juan, *Luz aislada*. Galería Estiarte. Madrid, 1999.

USLÉ, Juan, *Nudos y rizomas*. Es Baluards. Palma de Mallorca, 2010.

USLÉ, Juan, *Ojo roto*. MACBA. Barcelona, 1996.

USLÉ, Juan, *Ojo-nido*. L. A. Louver. Venice, California, 2008.

USLÉ, Juan, *Open rooms*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2004.

USLÉ, Juan, *Switch on / switch off*. CAC Málaga, 2008.

USLÉ, Juan, *With and without memory*. Ayuntamiento de Miengo, Cantabria, 1998.

Las autoras



Sonia Ríos Moyano: Doctora en Historia del Arte en 2004 por la Universidad de Málaga, con la tesis titulada *La crítica sobre diseño gráfico español en las revistas de arte comercial y publicidad (1900-1970)*. Y Graduada en Artes Plásticas (Especialidad Dibujo Publicitario, 1995). Es Profesora de Historia del Arte en la Universidad de Málaga desde el año 2006. Sus líneas de trabajo se enmarcan en temas relacionados con el diseño, además de otros temas afines como la fotografía publicitaria, la comunicación visual o la industria editorial y su vínculo con el diseño.

Es autora de diversas investigaciones entre las que destaca los libros; *El diseño gráfico español y su recepción crítica* (2012); *La crítica de diseño gráfico en la revista Arte Comercial (1946-1952)* (2007); *La crítica sobre diseño gráfico español en las revistas de arte comercial y publicidad (1900-1970)* (2005); además de realizar numerosas aportaciones a congresos.

Ha disfrutado de estancias en Londres, Roma y Madrid, realizando investigaciones sobre diseño y otras manifestaciones del siglo XX. Actualmente participa como docente del Dottorato Internazionale In design e innovazione de la Universidad de Nápoles.



Mª Jesús Martínez Silvente: Doctora en Historia del Arte y profesora en la Universidad de Málaga. Es autora de diversas monografías sobre las vanguardias históricas como *La mirada cambiante de Ardengo Soffici: Futurismo y crónicas sobre Picasso* (2004), *Picasso y el cubismo en la literatura artística futurista: el caso de Umberto Boccioni (1909-1916)* (2006), *Francisco Peinado. Representaciones y autorepresentación* (2008).

Ha disfrutado de estancias en Roma, Milán, Palermo y París, realizando investigaciones sobre arte del siglo XX en las universidades de La Sapienza (Roma) y la Sorbona. París IV. Compagina sus tareas docentes con el comisariado de exposiciones de arte contemporáneo en España e Italia como *Chillida. Logos. Espacio de la palabra* (2005), *Carlos Miranda. Stories from Homes* (2012) o *Javier Garcerá. Exhale Inhale* (2013). Actualmente es Vicedecana de Cultura, Estudiantes y Relaciones Institucionales en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga.



Blanca Montalvo: Licenciada en 1996 por la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Doctora en Bellas Artes en 2003 por la Universidad Politécnica de Valencia, con la tesis titulada [La Narración Espacial](#). Colaboradora desde 1996 con el grupo de investigación [Laboratorio de Luz](#), adscrito a los Departamentos de Escultura y Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la U.P.V. Profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga desde 2005. Sus investigaciones se orientan hacia el concepto de narración en el arte mediante vídeo e instalaciones interactivas, documentales audiovisuales –de los que ha realizado varios sobre diversos artistas–, y la fotografía. En la actualidad sus investigaciones se centran en el paisaje y las narraciones no-lineales. Desde 2012 forma parte de DIANA (Diseño de Interfaces Avanzados) el grupo de investigación TIC171 del PAIDI (Plan Andaluz de Investigación Desarrollo e Innovación). [DIANA](#) es un grupo multidisciplinar que lleva más de 10 años trabajando en la investigación y desarrollo de interfaces de última generación para su aplicación a las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones. Sus líneas de trabajo abarcan Redes y Tecnologías Radio, Interacción Persona Máquina, Diseño de Sistemas Electrónicos y Arte Electrónico e Interacción.



Mª Ángeles Díaz Barbado: Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada en 1992 y Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha en 2000 con la Tesis Doctoral '*La conciencia del fin. Cuerpo, tiempo y muerte en el arte contemporáneo*'. Desde octubre de 2006 imparte clases en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Su producción artística se desarrolla en los ámbitos de la pintura y la fotografía y gira en torno a la construcción de lugares en los que la naturaleza y lo arquitectónico adquieren una dimensión simbólica que alude a conceptos tales como lo bello, lo imposible o lo inquietante. Desde 1992 y hasta la actualidad ha realizado diversas exposiciones individuales, entre las que cabe destacar: *El lugar de las agujas* (Carmen de los Mártires, Granada, 2003) *Mª Ángeles Díaz Barbado* (Galería Milagros Delicado, Cádiz, 2006), *Naufragios* (Galería Isabel Hurley, Málaga, 2008), *Corrección* (Galería Isabel Hurley, Málaga, 2011 y Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 2012) y *Paisaje interior* (Espacio El Butrón, Sevilla, 2013). Ha participado en numerosas exposiciones colectivas y ferias de arte y su obra se encuentra en diversos museos y colecciones, entre otras las del Instituto de la Juventud, la Diputación de Granada, el Museo Internacional de Electrografía de Cuenca, el Instituto Andaluz de la Mujer o la Real Academia de Bellas Artes de Granada.

Cuadernos de Bellas Artes

Otros títulos de la colección

25- *Epístolas de la música religiosa española del S XIX. La correspondencia entre Juan Bautista Guzmán, Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell Sabaté* - Francisco Carlos Bueno Camejo y José Salvador Blasco Magraner
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/25cba>

24- *El pasacalle en la Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz (1640 - ca. 1710) II*– Andrés Sánchez Serrano
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/24cba>

23- *El pasacalle en la Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz (1640 - ca. 1710) I*– Andrés Sánchez Serrano
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/23cba>

22- *El crepúsculo de la zarzuela: Juan Martínez Bágüena. El último gran compositor durante la España de Franco* – Ricardo Jesús Roca Padilla
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/22cba>

21- *Pozo de sangre. Fantasmas del cine japonés contemporáneo* – Luis Pérez Ochando
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/21cba>

20- *Historia de la musicoterapia en Europa II. Desde el Barroco hasta el Prerromanticismo* – Ignacio Calle Albert
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/20cba>

19- *Historia de la musicoterapia en Europa I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento* – Ignacio Calle Albert
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/19cba>

18- *La praxis del artista como hacer investigador. Creación artística y/o investigación en las artes* – Raquel Caerols Mateo y Juan Arturo Rubio Arostegui
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/18cba>

17- *La crítica musical española en los albores del siglo XX. El paradigma de la crítica musical valenciana* – Rafael Polanco Olmos
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/17cba>