

# La condición humana:

la imagen del ser humano en el espejo de la  
escultura hiperrealista



Otto Letze

Argiro Mavromatis

**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© De los textos: Otto Letze y Argiro Mavromatis, 2016

### **Créditos fotográficos**

© Estate of Duane Hanson / Licensed by VEGAP, 2016. Photo: Axel Thünker, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn: fig. 1

© the artist, Photo: Shivayam Ellis: fig. 2

© the artist. Installation view «The Human Factor: The Figure in Contemporary Sculpture», Hayward Gallery, London, 17 June–7 September 2014. Photo: © Linda Nyland: fig. 3

Segal works © The George and Helen Segal Foundation / Licensed by VEGAP, 2016: fig. 4

Courtesy of the artist and Petzel, New York: fig. 5

© Courtesy of the artist and Marlborough Fine Art: fig. 6

Courtesy of the artist & Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney: fig. 8

Courtesy of the artist and Sperone Westwater, New York: fig. 9

© the artist, Courtesy of Fundació Sorigué, Lleida, España: fig. 11

Texto original publicado en el catálogo de la exposición *Escultura hiperrealista 1973-2016* celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (7 de junio-26 de septiembre de 2016).

Patrocinado por:



El marchante belga Isy Brachot utilizó por primera vez el término hiperrealismo en el título de la exposición *Hyperréalisme. Maîtres Américains et Européens*, que organizó en su galería de Bruselas en 1973<sup>1</sup>. En la muestra predominaban las pinturas de fotorrealistas norteamericanos como Ralph Goings, Don Eddy o Chuck Close, y el nexo de unión entre ellas era un realismo exacerbado que destacaba por la precisión fotográfica y confería a los motivos un mensaje objetivo. Los trabajos de estos artistas ponían de manifiesto una fuerte confrontación con su propio entorno vital y, relacionado con ello, con la *american way of life* de los años sesenta y setenta. Junto a trabajos bidimensionales sobre lienzo, en la exposición se mostraron también esculturas de Duane Hanson y John DeAndrea.

A partir de ese momento, la palabra hiperrealismo fue imponiéndose en los países europeos para designar el arte fotorrealista, basado estrictamente en la elaboración de una pintura a partir de una fotografía. No obstante, el término traspasó las fronteras del género y se aplicó también a otro tipo de obras que reproducen exactamente modelos reales.

Tal como había sucedido ya en la *documenta 4*, dominada por artistas norteamericanos y en la que se expusieron, entre otras, obras de George Segal, la controvertida *documenta 5* con el título *Befragung der Realität – Bildwelten heute* (Cuestionamiento de la realidad. Mundos visuales hoy), comisariada por Harald Szeemann, brindó a los fotorrealistas una primera plataforma internacional. A las pinturas fotorrealistas se sumaron también obras de Duane Hanson y John DeAndrea. Una escultura de este último que mostraba a una pareja desnuda poco después de realizar el acto sexual causó gran escándalo. El desconcertante efecto de la autenticidad física, combinado con el carácter íntimo del tema, agitó a la prensa y a los visitantes.

A diferencia de los pintores fotorrealistas, John DeAndrea y Duane Hanson no trabajaban con fotografías, sino con vaciados de modelos reales. Para ello utilizaban técnicas y materiales innovadores, como resina epoxi y fibra de vidrio, y remataban el efecto de recreación de la realidad con un laborioso trabajo de pintura así como mediante el empleo de pelo natural y, sobre todo en el caso de Duane Hanson, de prendas de vestir y otros accesorios.

---

1 *Hyperréalisme : maîtres américains et européens*. Karel J. Geirlandt ; Jean-Pierre Van Tieghem (eds.). [Cat. exp.]. Bruxelles : Isy Brachot, 1973.



Fig. 1  
Duane Hanson (1925-1996)  
*Two Workers* (Dos trabajadores), 1993  
Bronce policromado al óleo, técnica mixta y accesorios  
190 x 167 x 66 cm (figura 1); 130 x 68 x 75 cm (figura 2); 200 x 125 x 59 cm (escalera)  
Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Alemania

Junto con los representantes del fotorrealismo y del *pop art*, estos pioneros de la escultura hiperrealista formaron parte de un movimiento contrario al arte abstracto que surgió hacia finales de la década de 1950. El contexto de esta revolución progresiva contra la abstracción tiende fácilmente a enmascarar el hecho de que principalmente los escultores hiperrealistas enlazan con una larga tradición de estatuas veristas, cuyos precursores se remontan a las primeras civilizaciones desarrolladas de la historia de la humanidad<sup>2</sup>.

Los hallazgos arqueológicos dan testimonio, ya incluso desde el tercer milenio antes de Cristo, de una tradición viva de esculturas policromadas que, desde la Antigüedad egipcia, griega y romana hasta nuestros días, pasando —con las innovaciones correspondientes— por la Edad Media y el Renacimiento, ha desarrollado innumerables técnicas para intensificar el realismo de las imágenes. En la historia de la literatura, ese afán por representar la realidad sin idealizaciones lo encontramos, entre otros autores, en Ovidio, en cuyas *Metamorfosis* el escultor Pigmalión de Chipre se enamora de una estatua de marfil que él mismo había esculpido y a la que, ante sus ruegos, la diosa Afrodita insufla vida. Del mismo modo, el mito de Pigmalión es la historia de la vivificación de las ideas propias y, con ello, un símbolo de la creación artística.

En el Renacimiento los intelectuales italianos celebraban acalorados *paragone* o discusiones en los que se debatía cuál era el arte por antonomasia: la pintura o la escultura. En el trascurso de los mismos, los defensores de ambos géneros esgrimían como argumento principal la importancia del significado artístico. Desde el primer momento se estableció que el recurso expresivo fundamental de la escultura era la forma plástica, lo que motivó la descalificación de las versiones policromadas. Los hallazgos escultóricos antiguos y, con ellos, la errónea idealización de una Antigüedad de mármoles blancos contribuyeron al rechazo de la policromía y sentaron las bases de ideas estéticas «clásicas», que durante siglos han caracterizado la interpretación de la escultura y la relación con este género artístico. Cuando, tras el final de las dos guerras mundiales, el ser humano y su entorno vital se convirtieron de nuevo en el centro de atención de los escultores, las dos tradiciones históricas prosiguieron su marcha.

Si bien el empleo de la figura humana como protagonista de la escultura figurativa conoció un claro renacimiento en los años sesenta e incluso hasta los setenta del siglo XX, en las décadas siguientes experimentó una regresión; las objeciones por retomar fórmulas representativas anticuadas pesaron demasiado. En los años ochenta sólo unos pocos artistas dirigieron de nuevo la mirada hacia la figura humana. En Europa fueron Juan Muñoz en su primera época, Katharina Fritsch y Martin Kippenberger; en Estados Unidos, esta corriente está representada por la obra de Duane Hanson y John DeAndrea, así como por trabajos de Carole Feuerman, Jeff Koons y Charles Ray<sup>3</sup>. No todos recurrieron a un estilo hiperrealista, pero en conjunto sentaron las bases para muchas de las obras hiperrealistas que aparecieron a partir de la década de 1990.

Bajo el concepto de hiperrealismo se agrupan aquí tres tendencias escultóricas que utilizan recursos creativos muy laboriosos para transmitir la ilusión de una realidad existente o posible. En la selección que aquí nos ocupa, el foco de atención recae en la reproducción de la figura humana, de la corporalidad humana y del estado de ánimo humano. El estudio de los contenidos de la muestra ha permitido la diferenciación de cinco características formales que sirven como nexo de unión de las obras, artísticamente muy diferentes

---

2 La editorial Hirmer ha publicado una extensa obra sobre este tema: *Die große Illusion : veristische Skulpturen und ihre Techniken*. Stefan Roller (hg.). [Cat. exp., Frankfurt am Main, Liebig haus-Skulpturensammlung]. München : Hirmer, 2014.

3 Véase James Lingwood. "After the fall : the re-emergence of figure in sculpture" en Ralph Rugoff (ed.). *The human factor : the figure in contemporary sculpture*. [Cat. exp., Londres, Hayward Gallery]. London : Hayward Publishing, 2014, pp. 34-41.

entre sí, a la vez que constituyen una superficie donde proyectar las respuestas más variadas a preguntas sobre la existencia humana. Las esculturas ofrecen una mirada íntima a estados anímicos del ser humano en la era de las conexiones mediáticas y globales, y con ello mueven a reflexiones tangibles sobre la condición humana en las últimas cinco décadas. Al mismo tiempo, enlazan con la necesidad milenaria de insuflar vida a las personas y a su representación a través del acto artístico-creativo.

## Maniobra ilusionista: réplicas humanas

Desde hace varias décadas, en el Museum Ludwig de Colonia puede verse a una *Mujer con bolso* apoyada intermitentemente en una pared distinta de las salas de exposición. Parece una visitante algo cansada. El riesgo inherente a la posibilidad de confundir la escultura que Duane Hanson realizó en 1974 con una persona de carne y hueso resultó fatal en dos ocasiones, cuando algunos visitantes chocaron con ella al no darse cuenta de que se trataba de una obra. El artista aprovechó las dos restauraciones que tuvo que hacer en 1977 y 1990 para envejecerla unos años cada vez, creando así un homólogo humorístico de la novela de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray*, en la que quien envejece es un retrato en lugar del protagonista.

La historia de la escultura de Duane Hanson pone de manifiesto en muchos aspectos el efecto tan particular que las obras de los hiperrealistas causan en el espectador. La irritación que produce la contemplación de una réplica artificial obliga a verificar la propia percepción y fomenta la disposición del espectador a reflexionar<sup>4</sup>.

Ya en los años cincuenta, Duane Hanson y John DeAndrea se dedicaron a realizar copias exactas de personajes variopintos utilizando modelos reales, para, de ese modo, llegar a nuevas realidades a través del proceso artístico. Las obras de Hanson se centran en las personas marginadas y de clase media [fig. 1], enlazando así con la tradición de los grandes realistas del siglo XIX, quienes recurrieron a la representación de escenas objetivas de la vida de la clase trabajadora como reacción a la imagen idealizada y rebosante de felicidad que propagaba el Romanticismo imperante. Mediante la inclusión de objetos cotidianos, las escenas en las que se plasman instantes de la vida real producen un efecto especial a la vez que nos permiten ofrecer una mirada íntima a situaciones concretas desconocidas. En una ocasión, Hanson se expresó así: «Yo no duplico la vida, yo represento valores humanos. Mi trabajo trata sobre las personas que viven en callada desesperación»<sup>5</sup>.

En esa década de 1950, John DeAndrea buscó también la ilusión de la autenticidad física. Su trabajo enlaza directamente con los ideales de las esculturas clásicas, y en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial dio un nuevo impulso al desnudo clásico en cuanto género tradicional de la historia del arte. Los representantes del *pop art* recurrieron también con frecuencia al desnudo femenino, pero lo encubrieron con colores brillantes y gestos provocadores como parte de la publicidad y la sociedad de consumo. Los desnudos de John DeAndrea proclaman, sin embargo, una relación natural con el cuerpo desnudo. Los personajes de sus esculturas están concentrados en sus pensamientos y las posturas evocan un estado de relajación, lo que permite al espectador disfrutar, sin ninguna inhibición, de la belleza de la pura corporalidad [fig. 2]<sup>6</sup>.

---

4 Sobre el fenómeno de la irritación estratégicamente generada en el arte, véase Nina Zschocke. *Der irritierte Blick : Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*. München : Wilhelm Fink, 2006. [Tesis doctoral, Köln : Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, 2004].

5 Citado en *Duane Hanson : sculptures of the American dream*. Thomas Buchsteiner ; Otto Letze (eds.). [Cat. exp., Copenhage, ARKEN Museum for Moderne Kunst; Helsinki, City Art Museum; Völklingen (Alemania), UNESCO Kultur erbe Völklinger Hütte]. Ostfildern : Hatje-Cantz, 2007, p. 69.

6 Véase Stefan Roller. "Ariel II" en *Die große Illusion : veristische Skulpturen und ihre Techniken*. Stefan Roller (hg.). [Cat. exp., Frankfurt am Main, Liebighaus-Skulpturensammlung]. München : Hirmer, 2014, p. 194.



Fig. 2  
John DeAndrea (1941)  
*Ariel I*, 2011  
Óleo sobre bronce vaciado y pelo  
183 x 91 x 46 cm  
John DeAndrea

El principio del doble ha pervivido en la evolución de la escultura figurativa como unión con los primitivos. El estadounidense Paul McCarthy apuesta por una técnica rompedora. Sus últimos desnudos hiperrealistas de silicona sorprenden por un realismo no superado hasta la fecha. Para la obra *That Girl (T.G. Awake)* [Aquella chica (T. G. despierta)] [fig. 3] utilizó vaciados de la modelo Elyse Poppers, tendiendo así un puente directo con los desnudos de John DeAndrea. Al mismo tiempo, las obras de este artista permiten apreciar claramente el espectacular cambio que ha experimentado la confrontación con la corporalidad humana en los últimos cincuenta años. La perfección técnica de los tres desnudos (casi) idénticos de McCarthy, unida a una presentación sobre mesas de cristal calificable de clínica, produce un efecto perturbador. Las réplicas hiperrealistas de una misma persona actúan como una proyección digital e inducen a reflexionar sobre realidades virtuales y formas de vida generadas por medios artificiales.



Fig. 3

Paul McCarthy (1945)

*That Girl (T.G. Awake)* [Aquella chica (T.G. despierta)], 2012-2013

Grupo de tres esculturas. Silicona pintada, pelo, madera, cristal y tabla de melamina

78,1 x 74,9 x 141 cm (T.G. 2); 75 x 77,5 x 146,5 cm (T.G. 3); 77,5 x 72,4 x 138,4 cm (T.G. 4); 76,2 x 101,6 x 228,6 cm (cada mesa)

D. Daskalopoulos Collection

El francés Daniel Firman, otro representante de una nueva generación de escultores, contraataca la ofensiva desnudez de las obras de McCarthy vistiendo por completo sus esculturas. Una característica de sus personajes es que esconden sistemáticamente el rostro, los brazos y las piernas. Realizadas asimismo mediante la técnica del vaciado, sus esculturas no imitan la superficie de la piel a la perfección, sino que su mera presencia en la sala basta para transmitir corporalidad humana. Las complicadas contorsiones de sus figuras recuerdan a las *One Minute Sculptures* (Esculturas de un minuto) de Erwin Wurm, a la vez que establecen relaciones históricas tanto con el célebre grupo escultórico del Laocoonte como con la evolución manierista de la figura *serpentinata* del siglo XVI.

Desde la Antigüedad, los escultores han buscado la forma óptima de representar al ser humano para crear imágenes que sirvieran de símbolos divinos, pero también para poner de manifiesto su capacidad artístico-creativa. Desde la década de 1950, el afán de los escultores puede definirse como un nuevo capítulo en la tradición de los dobles humanos al producir, una vez más, réplicas perfectas con ayuda de materiales innovadores. Junto a los enormes progresos en los procesos de producción, también se percibe un cambio en la interpretación de los estados anímicos que refleja la nueva conciencia que el ser humano de los siglos XX y XXI tiene de sí mismo. En cualquier caso, la corporalidad realista e intacta de las esculturas hiperrealistas evoca una presencia física. Por esa razón sirven al espectador como espejo de sí mismo y permiten proyectar sobre la propia persona los estados de ánimo plasmados en la obra de arte.



Fig. 4  
George Segal (1924-2000)  
*Standing Woman Looking into Mirror*  
(Mujer de pie mirándose al espejo), 1996  
Escayola, pintura acrílica y espejo  
168 x 91 x 69 cm  
The George and Helen Segal Foundation y Carroll Janis

## Noble sencillez: esculturas monocromas

A finales de los años cincuenta e incluso antes que Duane Hanson y John DeAndrea, el estadounidense George Segal dirigió de nuevo la mirada al ser humano como sujeto de sus obras tras largos años de predominio de la abstracción. Sus prototipos monocromos, realizados en yeso blanco, interactúan individualmente o en grupo con objetos de uso cotidiano, lo que les sitúa en un entorno más o menos insinuado. Por esta circunstancia, el artista los definió como *environmental sculptures* [fig. 4]<sup>7</sup>. A partir de los últimos años de la década de 1950, el concepto de entorno se aplica no sólo a las creaciones de Segal, sino también a las de Duane Hanson y Edward Kienholz, enlazando obras que en el fondo pretenden superar la separación entre objeto y sujeto. Segal se decantó conscientemente por el monocromatismo en sus esculturas. Sus personajes se convierten así en seres anónimos y, análogamente a los *nudes* sin rostro de Tom Wesselmann, representan la sociedad norteamericana. Sus esculturas monocromas transmiten sensación de melancolía y aislamiento, y describen la situación del individuo en el entorno urbano.

7 Janis Carroll. "Segal Phänomenologie" en *George Segal*. [Cat. exp.]. München : Galerie Thomas Modern, 2009, pp. 7 y ss.



Fig. 5  
Keith Edmier (1967)  
*Beverly Edmier*, 1967, 1998  
Resina de uretano vaciada, resina acrílica vaciada, silicona, pintura acrílica,  
seda, lana, licra, botones de plata fundida y medias de nailon  
129 x 80 x 57 cm (sin peana)  
Colección particular, Países Bajos

Después de que en los años setenta apenas hubiera artistas que cultivaran la escultura figurativa, el español Juan Muñoz fue, junto a Thomas Schütte y Charles Ray, uno de los primeros escultores que, a partir de la década de 1980, volvieron a representar la figura humana<sup>8</sup>. Mientras que en las primeras obras de Muñoz la ausencia de personas implica, paradójicamente, presencia humana —ejemplo de ello son dos balcones que sobresalen de la pared sin ninguna función aparente (*Double Balcony* [Doble balcón], de 1986)—, el artista empezó enseguida a completar sus amplias instalaciones con figuras. Al igual que George Segal, Muñoz buscó también la simbiosis entre espacio y objeto. Sus creaciones muestran escenas misteriosas que ge-

---

8 Lingwood 2014, p. 38.

neran percepciones irritantes del espacio. Sobre todo a partir de los años noventa son más frecuentes los grupos de figuras que interactúan dinámicamente y que, como ocurre en *Piggyback with Knife* (A cuestas con cuchillo), no permiten ordenar claramente la escena. El monocromatismo acentúa el carácter anónimo de sus protagonistas, que a modo de siluetas se convierten en representantes de las relaciones humanas.

El estadounidense Keith Edmier se sirve también del efecto distanciador de las esculturas monocromas para entretejer recuerdos vagos y confusos de su infancia y juventud con momentos concretos de la historia contemporánea. Utiliza resinas opacas para crear esculturas de tamaño natural que sitúan a personas importantes de su vida personal y familiar en un contexto historicista. La obra titulada *Beverly Edmier, 1967* [fig. 5] muestra a su madre embarazada ataviada con una copia de un traje de chaqueta de Chanel, el mismo que Jackie Kennedy vestía el día en que fue asesinado su marido. La idea del entorno está presente asimismo en Edmier. *A dozen Roses* (Doce rosas) representa el objeto en sí mismo, pero al mismo tiempo establece una relación con el ramo de rosas que Jackie Kennedy recibió a modo de saludo en el aeropuerto de Dallas. Las esculturas de Edmier reflejan la influencia que la historia contemporánea y la cultura popular ejercen en nuestros recuerdos individuales, que desde el siglo XX dependen cada vez más de nuestra experiencia visual.

Las esculturas monocromas de la posguerra ponen de manifiesto la fuerte impronta que el Renacimiento italiano dejó en las ideas estéticas relacionadas con esta disciplina. Por el estado en que fueron encontradas, durante mucho tiempo se pensó que las esculturas antiguas eran monocromas. La «noble simplicidad y serena grandeza»<sup>9</sup> proclamada por Winckelmann se convirtió en un signo de atemporalidad. Desde los años cincuenta, el hiperrealismo de las esculturas monocromas se reduce a proporcionar a las figuras una forma adecuada y a la frecuente interrelación de las mismas con un entorno real. A pesar de que prescinden de una policromía realista, los artistas consiguen evocar en las obras citadas la presencia de la réplica de un ser humano, enlazando así con el principio del «doble». Las esculturas monocromas se convierten de este modo, más claramente incluso que las obras policromadas, en superficies de proyección intercambiables que facilitan el acceso al espectador y dejan espacio para asociaciones y reflexiones individuales.

## Pieza a pieza: las partes del cuerpo

Frente a la representación íntegra del cuerpo humano a tamaño natural, como ya hicieron Duane Hanson y John DeAndrea, entre otros, prácticamente desde el principio de su quehacer escultórico, cabe situar las obras que la estadounidense Carole A. Feuerman empezó a realizar en los años setenta utilizando la técnica tradicional del altorrelieve. La relación entre el hombre y la mujer, el ballet y, finalmente, sus incontables bañistas son temas característicos de sus esculturas, realizadas en yeso, resina y también en bronce, y pintadas con colores al óleo<sup>10</sup>. Sobre todo los bañistas juegan con el efecto de lo que emerge del agua y el misterio de lo que queda oculto, y ofrecen al espectador la posibilidad de completar la escena de forma individualizada.

---

9 Johann Joachim Winckelmann. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Dresden und Leipzig : Im Verlag der Waltherschen Handlung, 1756, p. 21 (1ª ed., 1755).

10 Cfr. Louise Weinberg. "The art of the figure" en *Sculpture by Carole Jeane Feuerman*. [Cat. exp.]. North Miami, Fla. : Gallerie Ninety-Nine ; New York : Gallery Henoch, [1989], pp. 5 y ss.

A la década de 1970 se remontan también las esculturas del británico John Davies, que siempre envuelve la escenificación de sus «encuentros con la realidad»<sup>11</sup> en un halo de misterio. De los años setenta y ochenta data toda una serie de cabezas aisladas cuyos ojos de cristal acentúan aún más el efecto realista [fig. 6]; unos ojos de cristal que conferían ya una presencia corpórea a las estatuas de los dioses de la Antigüedad y a las imágenes de los santos de los siglos XVII y XVIII. En el caso de Davies, el uso adicional de objetos que parecen fuera de lugar, como conchas y máscaras de animales –los llamados *devices*– produce un efecto de indiferencia. De forma parecida a la técnica de Davies, el canadiense Jamie Salmon utiliza lo fragmentario para acabar con la impresión de la ilusión perfecta de una réplica humana. Salmon sorprende con las vistas del interior de las partes del cuerpo humano, trabajadas con un realismo extremo, que dejan entrever su verdadero núcleo de materiales sintéticos a través de roturas y grietas.

La fragilidad y el carácter fragmentario del cuerpo y el espíritu humanos se sitúan también en el centro de atención de la obra de Robert Gober, como cuando hace emerger de la pared una pierna, incluidos el calcetín de lana y el zapato desgastado, aparentemente seccionada con total limpieza. El objeto absurdamente desplazado no está ahí por cualquier motivo, sino que importuna al espectador, obligándole a categorizarlo, lo que nunca será posible ni tampoco debería serlo. A mediados de los años ochenta, Gober sorprendió con la representación de objetos imposibles de utilizar –es el caso de sus lavabos–, retomando así la idea del *readymade*, para concentrarse después en la reproducción de partes del cuerpo aisladas. Los cuerpos de Gober destacan por su extrema corporalidad, son a la vez objetos y masa, vulnerables y caducos, rebosantes de simbolismo y, al mismo tiempo, profundamente perturbadores. Estas características adquieren un significado especial en el trasfondo de la época en que fueron creadas las esculturas: la crisis del sida de los años ochenta y el consiguiente rechazo hacia los homosexuales en Estados Unidos, que afectó a la homosexualidad del propio Gober. Los trabajos de este artista tienen su precedente en las esculturas surrealistas de Hans Bellmer, que convirtió partes del cuerpo femenino, completadas también con accesorios –zapatos, entre otros–, en objetos fetiche cargados de erotismo.

No menos provocadora es la obra del italiano Maurizio Cattelan, que aprovecha la estrategia siempre efectiva de representar partes del cuerpo humano. Al contrario que Gober, Cattelan organiza sus escenificaciones de forma humorística y lúdica. El ser humano como un todo o fragmentado en partes así como la presencia de animales disecados caracterizan sus trabajos, que, a menudo y de forma provocadora, guardan relación con determinados acontecimientos políticos, lo que suscita en el espectador una sonrisa complaciente.

Aunque el convincente efecto realista sigue siendo un aspecto central de estas esculturas que simulan partes del cuerpo humano, la fragmentariedad de las mismas sitúa más claramente en primer plano la manipulación escultórica del cuerpo. En la Antigüedad, la representación de las partes del cuerpo humano se limitaba mayoritariamente al torso o al busto. Los espléndidos *torsi* presentes en muchas colecciones son fragmentos de esculturas completas de figuras humanas. Esos fragmentos ejercieron gran influencia sobre generaciones posteriores de escultores, como Auguste Rodin, que revolucionó la idea al convertir las partes del cuerpo en representantes no sólo de la figura humana, sino también de la propia existencia<sup>12</sup>. Imbuidos de este espíritu, los escultores de la posguerra aquí citados ampliaron progresivamente el fragmento del cuerpo reproducido en sus obras hasta convertirlo en el lenguaje formal del hiperrealismo.

---

11 Citado en *Als guter Realist muß ich alles erfinden : internationaler Realismus heute*. [Cat. exp., Hamburgo, Kunstverein und Kunsthaus; Karlsruhe, Badischer Kunstverein]. Hamburg : Kunstverein, 1979, p. 59.

12 Véase Josef Adolf Schmoll (Eisenwerth). *Der Torso als Symbol und Form : zur Geschichte des Torso-Motivs im Werk Rodins*. Baden-Baden : B. Grimm, [1954], pp. 18 y ss.



© Material protegido

Fig. 6  
John Davies (1946)  
*Head with Shell Device* (Cabeza con dispositivo de concha), 1973-1975  
Resina, fibra de vidrio, pintura y técnica mixta  
29 x 17,5 x 22 cm  
Colección particular

## Cambio de perspectiva: el juego de las dimensiones

Mientras que las esculturas realistas que representan partes del cuerpo persiguen un enfoque marcadamente conceptual y de composición, en los años noventa surgió una corriente que reproduce de nuevo al ser humano como un todo, colocando en primer plano, de modo aún más evidente, el estado anímico. Desde mediados de la década de 1990, el australiano Ron Mueck realiza esculturas artesanales perfectas a base de silicona, fibra de vidrio y acrílico, que atrapan al espectador, entre otros aspectos, porque juegan con las dimensiones de forma un tanto ambivalente. En palabras del propio Mueck, «Yo quería hacer algo que fuera distinto de una fotografía. Aunque dedico mucho tiempo a la superficie, es la vida interior la que quisiera capturar». Prescindiendo en gran medida de accesorios innecesarios, el artista se concentra en la presencia física y tematiza fases de la vida humana que implican transición, como el nacimiento, la pubertad, la vejez y la muerte, sirviéndose para ello de la técnica del distanciamiento del cuerpo y, sobre todo, de la elección del formato. De 1996-1997 data *Dead Dad* (Papá muerto), que representa el cuerpo de su padre fallecido, de tamaño inferior al real y con cabello natural del artista, y enlaza con las máscaras funerarias conocidas desde la Antigüedad. *Dead Dad* se convierte así en la reproducción hiperrealista del *memento mori* y recuerda la representación fidedigna del cuerpo durante el gótico desarrollada por artistas como Alberto Durero y Hans



Fig. 7  
Marc Sijan (1946)  
*Embrace* (Abrazo), 2014  
Resina de poliéster y óleo  
79 x 94 x 79 cm  
Colección del artista

Holbein, entre otros<sup>13</sup>. Después de Ron Mueck, escultores como Marc Sijan y Sam Jinks realizaron también, cada cual a su manera pero con un alto grado de perfección técnica, esculturas hiperrealistas de tamaños distintos al real. Marc Sijan trabajó durante algún tiempo como ayudante de Duane Hanson, lo que se percibe claramente en sus primeras obras de tamaño natural. Los trabajos posteriores se centran en partes del cuerpo y en personas de tamaño reducido. Tanto en *Embrace* (Abrazo), de 2014 [fig. 7], como en *Cornered* (Arrinconada), de 2011, la elección del formato acentúa la fragilidad de la existencia y la emocionalidad de la convivencia humana. También Sam Jinks emociona con sus trabajos y, como Mueck, tematiza el cambio del cuerpo y del espíritu, y la fragilidad de la envoltura mortal. La escultura realizada en 2010 en tamaño reducido con el título *Woman and Child* (Mujer con niño) muestra a la misma persona al principio y al final de la vida, y cierra el círculo con un abrazo reconciliador.

---

13 Véase Susanne Greeves. "Mueck – Realismus neu definiert" en Heiner Bastian (ed.). *Ron Mueck*. [Cat. exp., Hamburgo, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof; Berlín, Museum für Gegenwart]. Ostfildern : Hatje-Cantz, 2003, pp. 16 y ss.

Las esculturas monumentales vivieron una primera época de esplendor en la civilización asirio-babilónica y en el antiguo Egipto, y en todos los casos fueron símbolos del poder político y religioso. En la Antigüedad, el coloso de Rodas, con sus cerca de 30 metros de altura, era considerado una de las siete maravillas del mundo. El criterio del arte monumental ha sido y sigue siendo sobrepasar las proporciones humanas. Un ejemplo impresionante del «arte monumental» hiperrealista es la obra de Ron Mueck titulada *A Girl* (Una niña), de 1996, que representa a una recién nacida de 5 metros de largo. La discrepancia entre la realidad y la escultura no puede ser mayor que en esta creación, que produce un efecto perturbador a la vez que acentúa de forma radical la indefensión del bebé. El artista macedonio Zharko Basheski explota también el efecto distanciador de las obras monumentales. Su *Ordinary Man* (Hombre corriente), de 2009-2010, rompe el suelo y cuestiona el apelativo de «hombre corriente» con su presencia monumental.

A partir de la década de 1990, los avances técnicos permitieron realizar imitaciones cada vez más precisas del cuerpo humano, a la vez que el juego con las dimensiones aportaba un nuevo nivel de impacto. En 1881 el impresionista Edgar Degas presentó en París la escultura de tamaño reducido *Petite danseuse de quatorze ans* (La pequeña bailarina de 14 años), que representa a una muchacha en la pubertad. La pieza fue realizada originalmente en cera pintada y lucía un atuendo real. Tras la muerte de su autor, se vació en bronce. Degas fue criticado por esta obra, pues en el siglo XIX las figuras de cera servían únicamente como trabajos preparatorios –las llamadas maquetas– para el vaciado en bronce o formaban parte de colecciones etnológicas y anatómicas, gabinetes de curiosidades y museos de cera. Retrospectivamente puede decirse que, con esta escultura de tamaño reducido, pero totalmente realista, de la delicada bailarina Marie Geneviève van Goetham, Degas se convirtió en el precursor moderno directo de los hiperrealistas, que a partir de los años noventa utilizaron intensamente el juego de las dimensiones para representar estados de ánimo<sup>14</sup>.

## El yo manipulado: realidades deformadas

¿Qué es la vida? ¿Los ciborgs podrán desarrollar algún día sentimientos y comportamientos humanos? ¿Serán en el futuro –y a partir de cuándo– merecedores de protección y compasión? Éstas son las preguntas sobre el valor de la vida que Patricia Piccinini plantea a través de sus seres híbridos deformes, que son una mezcla de técnica, naturaleza y humanidad [fig. 8]. Se trata de criaturas de un mundo nuevo posible, de mutantes de la biotecnología experimental que salen al encuentro del espectador y le muestran el campo de tensión de las relaciones sociales. Realizadas con materiales artificiales (fibra de vidrio, metal, silicona, etcétera) y naturales (cabello humano, cuero y madera), las esculturas de esta artista resultan ajenas y familiares a la vez. Provocadoras, controvertidas, pero siempre frágiles, representan nuevas concepciones de la vida y de las relaciones humanas.

La metamorfosis de la corporalidad real desempeña también un papel central en las esculturas de Evan Penny. Para realizar sus figuras humanas distorsionadas o imprecisas, utiliza silicona, pigmentos, cabello natural y aluminio, y casi siempre se trata de representaciones de partes del cuerpo, preferentemente bustos, aunque también tiene algunas esculturas de cuerpo entero monumentales. Sus formas distorsionadas son engañosas, pues en ocasiones se comprimen, estiran y aplastan de tal modo que parecen llevadas a la

---

<sup>14</sup> Mónica Inés Huerta. *Encountering mimetic realism : sculptures by Duane Hanson, Robert Gober and Ron Mueck*. [Tesis doctoral, University of Michigan, 2010], pp. 6 y ss.



Fig. 8  
Patricia Piccinini (1965)  
*Newborn* (Recién nacido), 2010  
Silicona, Forton, acero y cabello  
19 x 24 x 17 cm  
Cortesía de la artista y de Collection of Paris Neilson

segunda dimensión [fig. 9]. En la obra de este artista se percibe claramente la influencia de la fotografía y, en particular, su relación con el fotorrealismo de Chuck Close y sus retratos pintados sobredimensionados. No obstante, Penny no se limita a extender este tipo de creaciones hasta la tercera dimensión; en sus esculturas se aprecia la innegable impronta de los medios digitales y las innovaciones en el tratamiento de las imágenes. Las obras de este artista sudafricano emanar la recepción falaz de la realidad en la era de los medios digitales y resaltan la relación ambivalente con la representación virtual.

La distorsión de la identidad, impulsada por los avances vertiginosos, es un tema cada vez más recurrente en las obras de los artistas contemporáneos en las últimas décadas. Estas creaciones producen a menudo un efecto alienante e ilustran el deseo imperioso de encontrar respuestas y soluciones. Cuando en la década de 1970 surgió una nueva corriente que apostaba por el realismo y la cultura popular, el llamativo y colorista *pop art* propagó también, en parte, cuestiones políticas y de crítica social. En esos años, el británico Allen Jones provocó un auténtico escándalo con sus *furniture sculptures* –*Hatstand* (Perchero), *Table* (Mesa) y *Chair* (Silla) de 1969–, que tanta polémica suscitaron en el debate sobre el género en la historia del arte, llegando incluso a ser atacadas con ácido por parte de un grupo feminista cuando fueron expuestas en la Tate Gallery en 1986. Su obra *Refrigerator* (Refrigeradora) [fig. 10] retoma el tema de la mujer-objeto en forma de figura femenina de piel tersa y rostro gélido, embutida en un traje de cuero sintético, que está atrapada en una nevera con puertas de madera. Junto a Jones, el estadounidense Mel Ramos ironiza de forma similar con su escultura *Chiquita Banana* sobre el ideal femenino extendido por un glamuroso «mundo de revista», que de manera reiterada convierte a las mujeres en esclavas de las últimas tendencias de la moda.

© Material protegido



Fig. 9  
Evan Penny (1953)  
*Self Stretch* (Autoestiramiento), 2012  
Silicona, pigmentos, pelo y aluminio  
122 x 81 x 69 cm  
Cortesía del artista y de Sperone Westwater, Nueva York

Los artistas y las obras citadas ponen claramente de manifiesto que la deformación humana en el arte depende también del espíritu de cada época. De otro lado, los temas existenciales de la humanidad han servido desde siempre de estímulo para la creación cultural. En las obras de Tony Matelli, las leyes físicas a las que todos estamos sometidos desempeñan un papel primordial. Estas leyes aparentemente inamovibles actúan a menudo a la inversa sobre los objetos de Matelli, que se muestran cabeza abajo o en estados de levitación irreales; parece como si la materia y la fuerza de gravedad hubieran sido manipuladas. Mediante el cambio de perspectiva y del punto de vista, el autor crea una especie de lente de distorsión que, a la vez que cuestiona la realidad, genera otra distinta. Asimismo es obvio que los parámetros existenciales determinan la condición humana y que influyen de forma irrevocable en nuestras vidas.

La muerte y la transitoriedad como componentes inevitables de la existencia son uno de los temas centrales de la obra de Berlinde de Bruyckere, que en sus esculturas emplea preferentemente materiales orgánicos, entre los que figuran, además de vaciados de cera y resina sintética, pieles de animales y madera. Los cuerpos deformados, desgarrados, presentan partes definidas con una meticulosidad hiperrealista; otras, en cambio, parecen difuminadas a modo de insinuación abstracta [fig. 11]. La relación de estas esculturas con la tradición histórico-artística es innegable aunque compleja. De Bruyckere recrea a menudo temas cristianos y mitológicos, tales como la metamorfosis de hombres y animales, pero también la vida, la esperanza, el dolor y la muerte. Como en Mueck y también en Penny, la sorprendente honestidad del gótico, que representa la carne mortal sin ninguna idealización, constituye también una fuente de inspiración importante para esta artista. Además, algunas de sus obras se exhiben en vitrinas, lo que les confiere el



© Material protegido

Fig. 10  
 Allen Jones (1937)  
*Refrigerator* (Refrigeradora), 2002  
 Técnica mixta  
 188 x 84 x 37 cm  
 Colección particular

aspecto de modelos anatómicos de los siglos XVIII y XIX<sup>15</sup>. Las esculturas de De Bruyckere son un ejemplo particularmente ilustrativo del manejo arquetípico del efecto hiperrealista. Como todo el movimiento artístico que rodea la escultura hiperrealista, las obras de esta autora están firmemente ancladas en la historia del arte y marcan una evolución que va desde las máscaras funerarias de la Antigüedad hasta el traslado de las esculturas policromadas al ámbito de las colecciones científicas pasando por el arte sacro medieval y los cuerpos lacerados del gótico. Todos los temas universales de la existencia humana se reflejan en la estética atemporal de sus obras.

Como se ha dicho, las esculturas hiperrealistas tienen profundas raíces en la historia del arte occidental y, sin embargo, son de una actualidad asombrosa. Su evolución discurre en el contexto de la sociedad posmoderna y depende en gran medida del espíritu de la época o, en su caso, de los factores culturales, económicos y sociales imperantes en los años en que fueron creadas. En relación con ello, se plantea la pregunta acerca de las causas por las que la representación realista ha pervivido durante un periodo de tiempo tan largo. ¿Qué ha movido a los artistas, sobre todo a partir de la modernidad, a retomar temas de gran actualidad y relevancia, y a practicar la forma clásica de representación a pesar de que en el siglo XIX, y más claramente todavía en el XX, la concepción del arte se apartó radicalmente de los ideales de los siglos precedentes?

15 Véase Elisabeth Schlebrügge. "Arbeit am Verlorenen" en Katrin Bucher Trantow ; Peter Pakesch (eds.). *Berlinde de Bruyckere - Leibhaftig/In the flesh*. [Cat. exp., Graz (Austria), Kunsthaus Graz, Universalmuseum Joanneum]. Cologne : König, 2013, p. 113.

En el XIX el Romanticismo y el Realismo contribuyeron en gran medida a sentar las bases, tanto estilísticas como referidas a los sujetos, que influyeron en el desarrollo de la escultura hiperrealista. Los cambios profundos inherentes a la industrialización y la consiguiente concentración de la población en las grandes ciudades desembocaron en una inseguridad general, incrementada por la decreciente importancia de la religión. Desde la Ilustración, también el arte ha buscado incesantemente vías para salir de la «autoculpable minoría de edad», en palabras de Kant, llegando así a nuevos enfoques individualistas que tanto los románticos como los realistas —de forma más evidente aún— pusieron de manifiesto en sus obras. La gran importancia que todavía hoy seguimos concediendo al yo individual emana, por tanto, de esa época, lo mismo que la fe en el progreso y la metáfora de las máquinas. Los realistas postulaban la representación objetiva de la vida cotidiana y mostraban en sus obras a las clases media y trabajadora. Este alejamiento radical de los ideales del arte oficial de las academias fue un auténtico escándalo. Como ocurrió con Duane Hanson casi un siglo después, la representación realista y sin idealizar de personas sencillas causó asombro e indignación. En el periodo de entreguerras, se vivió una evolución similar cuando pintores que regresaban del frente, como Otto Dix y George Grosz, se dedicaron a pintar cuadros de mutilados, prostitutas y otros grupos marginales intensamente realistas y con una carga política evidente. La corriente verista de la nueva objetividad muestra, en dos aspectos, un paralelismo directo con los primeros representantes del hiperrealismo: el reflejo objetivo y sin idealizar de la realidad y la focalización en los estados de ánimo psíquicos y de otra índole de las personas como espejo del estado de la sociedad.

El Romanticismo, el Realismo y la nueva objetividad son movimientos culturales que surgieron en periodos de grandes cambios e inseguridad general, cuando las guerras, entre otros factores, desestabilizaron el incesante progreso, la visión individual y las relaciones sociales. Si llevamos esta idea hasta sus últimas consecuencias, se llega a la conclusión de que la representación verista o, en su caso, hiperrealista fue un medio de expresión del arte muy eficaz para abordar cuestiones existenciales complejas de la humanidad en épocas de cambios de valores y grandes agitaciones.

Con la llegada de la posmodernidad, se abrió un nuevo capítulo en la cultura occidental. Las reestructuraciones que se llevaron a cabo durante y después de la Segunda Guerra Mundial, así como el próspero crecimiento económico de los años cincuenta y sesenta, dieron un impulso imparable al avance de la globalización, que a su vez implicó una creciente deslocalización. Las relaciones con el entorno familiar se relajaron de la misma manera que la importancia de la tradición y el origen; el individuo se vio privado de su identidad cultural. La alienación social desempeñó un papel importante ya en el siglo XIX y creció de forma exponencial en el contexto de las megaciudades. Solitarias y aisladas del mundo, las esculturas de Hanson pueblan los espacios. No se establece ningún contacto visual, los protagonistas se pierden en sus propios pensamientos. En lo que atañe a las relaciones, la relajación de los patrones tradicionales allanó el camino no sólo a la revolución sexual, sino también a un cambio radical en la definición de los roles de género. La imagen sexualizada de la mujer hizo su entrada en las revistas y en la publicidad, y los artistas del *pop art* escenificaron su representación en colores brillantes. Las luces y las sombras de la nueva conciencia del cuerpo las encontramos parodiadas con mucho humor, pero con gran verismo, en Mel Ramos. DeAndrea, por el contrario, contrarresta el peso del mundo de la publicidad con esculturas femeninas sin idealizar, propagando así una relación natural con el cuerpo.

Tanto la cuestión de la alienación social como la referente a una relación «correcta» con el propio cuerpo alcanzaron una nueva dimensión con la irrupción de la era digital. A partir de la década de 1990, primero Internet y poco después los teléfonos inteligentes y las tabletas han hecho posible una comunicación permanente, relegando con frecuencia los encuentros físicos a un segundo plano. Una nueva forma de comunicación virtual ha modificado nuestros patrones de relación. Las palabras tecleadas y las imágenes enviadas



Fig. 11  
Berlinde de Bruyckere (1964)  
*Elie*, 2009  
Cera, resina epoxi y cojín  
38 x 154 x 115 cm  
Fundació Sorigué, Lleida

sustituyen a la presencia física y nos permiten entablar amistades mediante códigos programados. Gracias a los programas de procesamiento de imágenes, apenas existen cuerpos que no hayan sido manipulados u optimizados para fines publicitarios. Las partes del cuerpo deformadas y los retratos de Evan Penny reflejan ese distanciamiento artificial con el cuerpo real y muestran perturbadoras imágenes vaciadas o monstruosas de sus amigos y conocidos. Todo recuerda al mundo distópico que Michel Houellebecq recrea en su novela *La posibilidad de una isla*: el yo des-emocionalizado del futuro, cuya vida individual ha sido vivida anteriormente, en una repetición infinita, por el doble genético y seguirá siendo vivida cuando se extinga la vida propia. Una «optimización» de la calidad de vida, que en la novela desemboca en una sociedad alejada de los patrones de relación tradicionales y que se asemeja a un episodio letárgico y paralizante. La posmodernidad plantea muchas preguntas al intelecto humano: ¿quiénes somos y quiénes seremos? ¿Las realidades virtuales suponen una amenaza para las formas tradicionales de convivencia humana? ¿Qué importancia tiene la vida en una época de avances vertiginosos en los campos de la ingeniería genética y de la microbiología? ¿Patricia Piccinini y sus seres híbridos, a medio camino entre hombre, animal y técnica, nos previenen de una creación que se volverá contra su creador? ¿O afronta las posibilidades de nuevos retos con alegría y confianza?

La evolución de la escultura hiperrealista refleja directamente la manera en que se abordan las preguntas complejas de nuestro tiempo. Los objetos que parecen vivos nos asombran y nos conmueven; nos obligan a centrar la atención en las teorías artísticas enraizadas en la reflexión sobre la condición humana.