

LA POÉTICA DE RON MUECK EN LA ERA BIOPOLÍTICA

VÍCTOR ALEGRÍA SUPERBI

*“Todo es tal y como es, y sin embargo
diferente de lo que aparenta.”
Howard Kanovitz.*



Dead Dad, 1996-7

Técnica mixta. 20 x 102 x 38
cm. The Saatchi Collection,
Londres.

I. ORIGEN DE SU OBRA E HIPERREALISMO EN MUECK

En 1977, el escultor australiano Ron Mueck participó en la exhibición *Sensation* en la Royal Academy de Londres con la obra *Dead Dad, Papá Muerto*. Una escultura que representa la rigidez cadavérica y el cuerpo desnudo de su padre muerto. La representación es de un realismo extremo:

tanto en los detalles (el cabello, por ejemplo, es su propio pelo), lo que le confiere el carácter de reliquia, como en el color y textura de la piel, sorprendiendo al mundo del arte y la cultura a nivel mundial.

Solo hay un aspecto que descoloca al espectador dentro de su realismo —quien observa la obra desde lo alto, a nivel del piso—, y es su escala: su tamaño sólo alcanza los 102 cms en total. La escultura está realizada con poliéster, fibra de vidrio y resinas. Es una escultura hiperrealista, pero tradicional, en gran parte de su proceso. El hecho de estar realizada con nuevos materiales y modernos procesos técnicos, nos habla de su origen: Mueck, antes de dedicarse a la escultura, trabajaba con los efectos especiales, lo cual es un elemento importante en nuestra indagación.

Sus padres de origen alemán, se dedicaban al diseño de juguetes. Mueck realizó teleñecos para la televisión y posteriormente, en Londres, trabajó para las marionetas de Jim Hemson y en los efectos especiales para la película *Dentro del laberinto*, protagonizada por David Bowie y Jennifer Connelly. Posteriormente fundó su propia empresa de utilería, creando maniqués y robots animados para la publicidad. Sus trabajos eran perfectamente hiperrealistas, pero solo se podían fotografiar desde un solo ángulo.

En 1996 realizó para su suegra, la pintora portuguesa Paula Rego, una escultura representando a Pinocchio para una exhibición en la galería londinense Hayward.



Alonso Cano, *Don Juan Butista*, 1634. Madera policromada
 Altura 119 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

La pintora lo presentó al coleccionista Charles Saatchi, quien quedó impactado con su trabajo, proponiéndolo para exponer en *Sensation*, en 1997. Ninguna de las obras expuestas impactó tanto como su obra *Dead Dad*.



Gregorio Fernández, *Cristo atado a la columna*, hacia 1619. Madera policromada 177 cm. Valladolid, Vera Cruz.

Dead Dad presenta un realismo extremo, con un “enorme distanciamiento de cualquier forma de idealización”, que nos recuerda ciertas esculturas policromadas del barroco español, de escultores tales como Gregorio Fernández, Juan Martínez Montañés, Alonso Cano o Juan Alonso Villabrille. Pero a quien más nos recuerda es al *Cristo muerto en el sepulcro* de Hans Holbein el Joven, con su escandalosa sinceridad del gótico tardío. Representación cruda y real de un cadáver, el cual es muy diferente a todas las representaciones de Cristo en la tumba y que al igual que *Dead Dad* está representado con absoluta crudeza y es pura materialidad sin idealización alguna. Con razón Pijoán “no cree en la posibilidad de la resurrección para ese cadáver”. Ambos comparten también el predominio de la horizontalidad y reposo, que acentúa el patetismo y aislamiento. En ambos, también, el espectador se siente como un voyeur que irrumpe en la escena. Ambos representan la banalidad de la muerte misma.

Se cree que para la realización de la pintura, Holbein habría utilizado el cadáver de un judío ahogado en el río, lo cual no está fehacientemente comprobado, pero a la luz

de la forma de pintar de Holbein, en donde la observación y traducción naturalista son muy precisas, tiene que haber utilizado un modelo de esas características.



Hans Holbein, *El Joven*, *The Dead Christ in his Tomb*, 1521. Temple sobre madera. 30,5 x 200 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Basel (inv. 318).

Otro artista en el que probablemente se inspiró Mueck es Durero; no olvidemos el origen germano del escultor. La obra es el retrato del padre de Durero, que se encuentra en la National Gallery; en él representó con gran realismo la cabeza, piel y edad de su padre el pintor y grabador alemán.



Alberto Durero. *The Painter's Father*, 1497. Óleo sobre tela, 51 x 40,3 cm. The National Gallery, Londres.

Todo concepto de realismo está determinado por el momento histórico, pues está sujeto a nuestra visión y tecnología contextual. Peter Sager ha dicho al respecto:

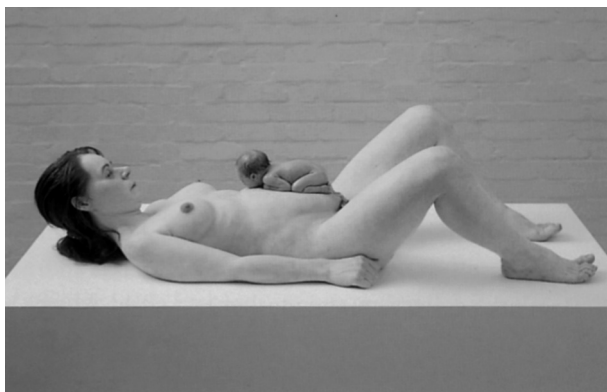
Ninguna representación de realidad sin su concepto, sin, al menos, la percepción cotidiana, sin la experiencia y la idea de todo aquello que es realidad para su época.

En las obras de Mueck, encontramos reflejadas las imágenes visuales de nuestra experiencia cotidiana, mediática,

proveniente de los medios fotográficos. La fotografía ha determinado la búsqueda del realismo, desde 1848, liderado por Gustave Courbet.

El movimiento realista como tal, comienza en 1848, encabezado por Courbet, quien reivindica el valor de la realidad objetiva como tema artístico. Prescindiendo de todo embellecimiento y corrección académica, siendo fiel a lo representado. Planteó, además, la necesidad de tratar temas contemporáneos, aun los considerados más bajos, tanto social como moralmente; fue un arte esencialmente urbano.

Tanto en Mueck como en Courbet, sus obras son pura materialidad y ausencia de alegoría, especialmente en el primero. Ambos, también, hacen uso de la fotografía para construir sus obras; en menor grado, Courbet. La obra *Mother and Child*, expuesta en la Nacional Gallery, muestra la relación madre e hijo, inmediatamente después del alumbramiento. Mueck nos entrega un instante que no ha sido tratado por el arte cristiano. El bebé está cubierto de mucus, el cordón umbilical está intacto y el vientre de la madre aún no se ha contraído. La madre está con las piernas arriba, y separadas; el cuerpo aún está tenso por el trabajo de parto. Se muestra insegura, en blanco; el amor que debería sentir, aún no se manifiesta. Aparentemente el nacimiento no fue apoyado por nada externo.



Mother an Child, 2002. Técnica mixta. 24 x 89 x 38 cm. Collection Brandhorst, Alemania

El bebé presenta una actitud de independencia, distante; parece haber emergido por su propia voluntad, como escalando, instintivamente. Además, se muestra anonadado por su posición.



Robert Campin, *The Virgin and Child in an Interior*, about 1435. Óleo sobre Madera, 18,7 x 11,6 cm. The National Gallery, Londres.

Al parecer Mueck se inspiró en *The Virgin and Child in an Interior* de Robert Campin, de la National Gallery. Tienen en común la escala (la pintura es prácticamente una miniatura), y la representación minuciosa del acontecimiento. Además, al artista le llamó mucho la atención la relación entre madre e hijo, así como en todas las representaciones de la *Virgen con el Niño* en la National Gallery por la madurez de este último.

La obra de Mueck también cita el controvertido cuadro de Courbet *El origen del mundo*. El cuadro fue pintado para el diplomático turco Khalil-Bey, que acababa de formar una importante colección de cuadros con la ayuda de Durand-Ruel.

En el *Origen del mundo*, Courbet priva de rostro al sexo femenino. Presenta un “tronco” de mujer con las piernas separadas. Se contempla en primer plano y casi al centro, el sexo femenino. Presenta la misma desafección que los guillotizados de Géricault. Es una de las más audaces obras de la historia de la pintura erótica. Es por esta razón que, durante más de dos siglos, sólo pudo ser contemplada por un reducido grupo de coleccionistas de arte erótico, y sólo pudo verse a partir de 1955, cuando pasó a ser propiedad del Estado francés.

Fig 9

Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866. Óleo sobre tela, 40 x 55 cm. París, Musée d'Orsay.



En la obra de Mueck se muestra el instante inmediato al alumbramiento, en que la madre aún con sus piernas separadas, contempla desconcertada a su hijo recién nacido, apoyado en su vientre, unidos aún, por el cordón umbilical, enfatizando el trauma orgánico que significa el nacimiento. Si en el cuadro de Courbet se muestra el sexo femenino como origen del mundo, de lo humano en potencia, Mueck muestra casi el instante del nacimiento del ser, y la extrañeza y el asombro de la madre ante su hijo; del acontecimiento capital de la especie humana, pero como un acto casi no humano, casi material.

Pero si hay elementos que unen a Courbet a Mueck, hay otros que los separan radicalmente. Dejando de lado las diferencias de disciplinas: Courbet es un pintor, Mueck un escultor. Pertenecen a épocas diferentes, tratan de manera distinta los detalles y la traducción de la superficie. La piel es casi traslúcida en Mueck; en Courbet predomina siempre la densidad matérica del óleo. En Courbet existe alegoría en algunos de sus trabajos, en Mueck hay ausencia de alegoría, y así podríamos continuar indefinidamente.

En la obra de Mueck nos encontramos con una representación hiperrealista de los modelos, tanto en los detalles (los pliegues de la piel, por ejemplo), llegando a un detallismo casi obsceno. Como asimismo, en la traducción del color y la apariencia de la piel, alcanzando un exceso hiperreal, permitido por su experiencia con materiales y técnicas pertenecientes a los efectos especiales. Karin Thomas ha dicho al respecto:

*Tan amplio como el espectro de los precursores históricos-artísticos del Nuevo realismo y de la clásica pintura **trompe l'oeil***

hasta el Pop art, es la imagen del hiperrealismo que convierte la ilusión de la realidad y la realidad de la ilusión en la temática fundamental de su pintura y de su escultura.

Más esclarecedoras y precisas son las palabras de Hal Foster, sobre el hiperrealismo:

En cuanto arte del trompe-l'oeil, el hiperrealismo se ve también envuelto en este combate, pero el hiperrealismo es más que un engaño al ojo. Es un subterfugio contra lo real, un arte empeñado no sólo en pacificar lo real sino en sellarlo tras las superficies, en embalsamarlo en apariencias. (Por supuesto, no es por esto por lo que se tiene a sí mismo: el hiperrealismo trata de producir la realidad de la apariencia. Pero eso, según mi opinión, es aplazar lo real o, de nuevo sellarlo).

Lo anterior resulta fundamental para comprender el carácter de la obra de Mueck. En su trabajo toma, además, ciertos temas naturalistas: padres muertos, la maternidad y el nacimiento; líneas parentales. Toma el verosímil del museo de cera, cambia este último material por resinas de fibra de vidrio, poliéster, acrílico, y en algunas oportunidades, silicona; materiales y técnicas que están mucho más acorde con nuestro imaginario, habituado a los efectos especiales.

2. PAPEL DEL DETALLE Y LA ESCALA EN SU TRABAJO

“... en el hiperrealismo la realidad se presenta abrumada por la apariencia”.
Hal Foster.

La obra de los hiperrealistas, y en particular la de Ron Mueck, se presenta con una gran profusión y calidad del detalle: impulsa al espectador a examinar y escudriñar sus piezas escultóricas con una especie de fascinación. Por esta abundancia y calidad de los detalles, y el tratamiento de la textura y el color de la piel, alcanza una perfecta ilusión de realidad. En su caso podríamos hablar de detallismo obscuro. Continuando con el análisis, creo que es oportuno citar a Karin Thomas para nuestra indagación, aun cuando se refiere a pintura:

Esta superprecisión del detalle pintado transmite junto a la afirmación de la realidad la discrepancia alienante que induce a reflexionar sobre el estado de cosas presentado. “Más real que la realidad” es el lema de esta tendencia realista cuya pintura quiere dejar bien en claro que la experiencia óptica no basta para reconocer las cosas y que incluso fracasa en momentos decisivos.



Seated Woman, 2000. Técnica mixta, 59,6 x 43,8 x 47 cm. Modern Art Museum of Fort Worth.

Escudriñando los detalles en su obra, al espectador le resulta difícil encontrar fallas, lo que lo induce a creer que ha empleado un método “siniestro” para su creación. No siendo más que un exceso hiperreal, permitido por el dominio de los efectos especiales y el empleo de referentes fotográficos y anatómicos por el artista; donde se superponen los territorios de la ciencia, la técnica y el arte.

Son trabajos que están en la superficie dérmica, opuesta al pathos en donde se representa la carne, la piel, con desafección del modelo en cuanto a personalidad. Esto induce en el espectador un ojo fetichista, voyerista, y el deseo de tocar y ser tocado. Cuerpo y materia son tratados como iguales, en un tratamiento del cuerpo desublimado, donde

todos los elementos ocupan el mismo plano y donde además se encuentra cierta Vanitas contemporánea, “*en donde la creación y la muerte habitan un mismo territorio*”.



Big Man, 2000. Técnica mixta, 205,7 x 117,4 x 208,8 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.

Junto con lo anterior, Mueck amplía o disminuye la escala de sus trabajos, lo que nos recuerda que la obra es, después de todo, una escultura. La variación de la escala, permite concentrar nuestra mirada y producir el asombro, el extrañamiento. Su empleo permite, también, tratar mejor los detalles y el efecto hiperreal. En la manipulación de la escala existe un juego perverso, a pesar de que nos mantiene a salvo psicológicamente; a distancia de lo que ocurre.

Mueck articula la demanda fetichista del espectador voyerista, junto con un efecto hiperreal que casi genera incredulidad en el espectador. Es exceso hiperreal, abyección hiperreal, en cuanto angustia. Es lo que llama Lacan: el toque de lo real, *la touché*. Continuando con el problema del ilusionismo hiperreal, Foster nos dice:

De manera que no es posible una ilusión perfecta, y aun si fuese posible no respondería a la cuestión de lo real, lo cual, detrás y más allá, nunca deja de atraernos. Esto es así porque lo real no puede representarse, de hecho, se define como tal, como lo negativo de lo simbólico, un elemento fallido, un objeto perdido (lo poco del objeto perdido para el sujeto, el objet à. “Esta otra, cosa [detrás de la imagen (picture) y más allá del principio del placer] es el petit à, entorno al cual se produce un combate cuya alma es el trompe-l’oeil” (P. 112)).

3. TRADICIÓN Y EMPLEO DE NUEVAS TECNOLOGÍAS EN SU TRABAJO

“Si un buen escultor (a valent’uomo) desea hacer una estatua, toma en primer lugar barro o cera y empieza a formar su vista de frente.”
Benvenuto Cellini

Mueck es ante todo un escultor que pertenece a la categoría de los escultores que modelan sus obras. Wittkover en su libro: *La escultura: procesos y principios*, se refiere a este último aspecto, tomando la definición de Alberti, de su tratado *De statua*:

“Los que trabajan en cera o yeso, dice, proceden añadiendo material o quitándolo. Los llamamos modeladores, mientras que a los que solamente quitan material, sacan a la luz la figura humana potencialmente escondidas en el bloque de mármol les llamamos escultores. Aunque Alberti sigue en esto a Plinio y a Quintiliano, nadie antes que él había expresado con tanta claridad la diferencia que existe entre el modelador, el escultor (o tallista)”



Interior taller de Ron Mueck.

Otros artistas hiperrealistas, como Duane Hanson, realizan sus obras mediante vaciado. En sus esculturas, la piel y la carnosidad tienen la apariencia de “blanda”, porque poseen la textura y color precisos. Toma el verosímil del museo de cera, como ya lo expresamos. Cambia este último elemento por fibra de vidrio, poliéster, resina y en algunos casos, silicona, materiales que están mucho más acordes con nuestra tecnología. Pese a ser un escultor autodidacta —formado en la producción de efectos especiales para el cine y la publicidad, como ya lo dijimos—, su método de trabajo es bastante tradicional. La realización de cada una

de sus piezas obedece a un “largo, complicado y obsesivo” proceso, en las que invierte entre seis meses a dos años.



Duane Hanson, *Mujer con bolso bandolera*, 1974. Técnica mixta. Colonia, Museo Ludwig

El artista, primero hace un boceto en arcilla o plasticina a pequeña escala, de la obra que pretende realizar. Con respecto al referente, ha dicho:

Yo nunca trabajo con modelos vivos. Yo utilizo fotografías o referencias que veo en los libros, tomo mis propias fotografías o miro en mi interior.

Posteriormente trabaja con una dimensión media, con la forma “sumamente definida”, la que a continuación divide en secciones que, ampliadas, formarán la estructura o “esqueleto” de la obra definitiva.

En la etapa siguiente forma la estructura o “esqueleto”, con malla metálica y yeso, sobre el que va modelando en arcilla hasta los últimos detalles como pliegues, grietas o poros de la piel:

Una vez modelada la obra, le da un baño de barnices que neutralizan las impurezas del barro y permiten separar a éste del molde con facilidad y sobre el barniz empieza el trabajo de superposición de las capas de poliéster, sobre las que pinta la que será la textura de la piel.

Al final del proceso incorpora el vello que en las obras de pequeño formato es orgánico, y en las de mayor ta-

maño está realizado con filamentos de resina de poliéster, “aunque en ambos casos el artista inserta uno a uno cada vello con pequeñas perforaciones” sobre la superficie de la figura. Para los ojos emplea “un lente transparente sobre un iris de color y una pupila negra”, que le da la sensación de profundidad.



Ron Mueck trabajando en su taller

El método de trabajo de Mueck, como puede observarse, es bastante tradicional en toda la primera etapa de modelado; el mismo que fue empleado por Donatello, Rodin y Degas. Lo que diferencia de la escultura tradicional es la incorporación de nuevas tecnologías y materiales provenientes de sus conocimientos de los efectos especiales, tales como: trabajar la superficie de la escultura con resina de vidrio, poliéster, en algunos casos silicona, barnices y colores acrílicos, para imitar con la mayor fidelidad la apariencia de piel. Lo mismo ocurre en el caso de los ojos, para darles la sensación de transparencia y profundidad. En el caso del vello, que puede ser natural en las obras de escala más pequeña, como con resina de poliéster en las de mayor formato; lo que les confiere una apariencia hiperreal a sus esculturas, que tanto asombran al espectador y desafían su concepción de lo real.

El hecho de trabajar con fotografías lo ayuda a documentarse para realizar los detalles, como pliegues y arrugas, por ejemplo, y que tanto contribuyen al efecto hiperreal. Pero el hecho de no trabajar prácticamente con modelos y apelar a su memoria e “interior” también, contribuye a que sus esculturas posean un carácter surreal, que apela a nuestro inconsciente, tema del cual hablaremos más adelante.

4. PRESENCIA DEL ANIMISMO Y LO SINIESTRO EN SU OBRA

“Mis obras sólo son objetos en un cuarto”.

Ron Mueck

Antes de continuar con este capítulo, llama la atención —casi como un acto premonitorio de su carrera—, que la primera escultura de Mueck, haya sido precisamente: Pinocchio. Personaje que es el resultado ficticio del trabajo de un carpintero; quien crea un muñeco de madera que adquiere la presencia de un ser vivo, de un niño. Primera escultura de un escultor hiperrealista, ante cuyas obras, pareciera que estamos en presencia de seres humanos con vida.

En efecto, el hecho de que las esculturas alcancen un exceso hiperreal, permitido por el empleo de nuevos materiales, además del talento de Mueck. Todo ello, unido a la presencia casi obsesiva del detalle y el juego casi perverso de la escala; permite que la lectura de su obra produzca en el espectador una respuesta en clave animista, supersticiosa.

Toda la obra de Mueck pende de este elemento animista, que se despierta en el propio espectador ante sus esculturas. El animismo sería atribución de vida a cuerpos inertes, por intermedio de espíritus. Para E.B. Tylor*, erudito inglés, muerto en 1917, el animismo es la forma de religión más primitiva. La naturaleza y los artificios:

(...) al creerlos animados por el propio espíritu son tratados como seres vivos poseedores de cualidades superiores a las del hombre y adorados como potencias cuyo auxilio desea el hombre y cuya cólera teme. El hombre, según Tylor, imaginó estos espíritus a semejanza de su propio espíritu-alma, tal como se mostraba en ciertos fenómenos, como el sueño y la muerte”.

Este comportamiento sería instintivo y ponía el ejemplo del niño que al chocar contra una mesa la increpa llamándola “mala” como si fuese una persona. Para Tylor, los primitivos se comportan como niños y representan un estadio de la humanidad no adulta.

Por otra parte, el animismo ancestral está unido al sentimiento de lo siniestro:

El animismo ancestral también puede aparecer bajo alguno de los casos que nos producen sentimiento de lo siniestro. El llenar

el universo de espíritus humanos por una sobreestimación narcisista, tiene su equivalente en el desarrollo individual que deja huellas en nosotros, y que suscita la experiencia de lo ominoso cuando algo toca una de esas huellas o restos: Lo ominoso cumple la condición de tocar estos restos de actividad animista e incita a su externalización.

A pesar de nuestra percepción de cómo está realizada la escultura, la atención se centra en el conflicto entre lo inerte del material y su impresión de poseer vida; el temor de lo que es como real, pero que al mismo tiempo no lo es, alcanzando un grado de infamiliaridad, a lo cual Freud denomina lo siniestro.

La angustia ante lo siniestro emerge cuando ciertos complejos infantiles reprimidos parecen ser reanimados por algo externo. Cuando convicciones primitivas superadas emergen, lo que deviene es lo siniestro; es retorno de lo reprimido. Freud lo define como: “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”. Schelling, lo define también, con bastantes claridad: “Unheimlich es todo lo que estando destinado a permanecer oculto, secreto, ha salido a la luz”. Freud en su conocido ensayo *Lo siniestro*, hace un recorrido por cosas, impresiones, personas y situaciones, que pueden despertarnos “con particular intensidad el sentimiento de lo ominoso”. A continuación cita como ejemplo el cuento de E.T.A. Hoffmann “El hombre de arena”, y cita a Jentsh por el sentimiento que provoca “la duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte”.

Freud sitúa como primer motivo de sentimiento de lo siniestro el miedo de ser despojado de los ojos. El temor a perder los ojos es una angustia infantil que puede permanecer en algunos adultos, y este miedo no sería más que un sustituto de la angustia de castración.

Para finalizar, lo siniestro en el cuento de Hoffmann, nos lleva a la angustia del complejo infantil de castración, y lo más significativo para nosotros, es:

...la fuente de sentimiento de angustia que despierta el caso de la muñeca viva, no sería tanto por esta angustia infantil, sino por un deseo o creencia infantil que suele repetirse y que es precisamente éste, el de desear o creer que algunas muñecas o juguetes tienen vida propia .

Dicho sentimiento de angustia perviviría en algunos adultos.

Lo ominoso aparece siempre, y esto es lo más importante en el caso de las obras de Mueck, cuando:

Se pierde la distancia a la que normalmente se mantiene el objeto, porque el espacio pierde su dimensión habitual. Y en la vida cotidiana, habrán coexistido momentos en que parecía que lo siniestro se alejaba, pero cada vez que resurgía, anunciaba una enajenación progresiva de los sujetos que intentarían que su percepción permaneciera fiel al objeto que otrora fuera familiar. Así, en esta alternancia, se insinuaría la dinámica entremezclada de recuerdo y olvido.

CONCLUSIÓN

Si “humanizarse es universalizarse interiormente”, ¿el universalismo de la exterminación de los cuerpos como el del ambiente, desde Auschwitz hasta Chernobil, no ha logrado acaso deshumanizar el exterior en nosotros, trastornando nuestros puntos de referencia éticos y estéticos, la percepción misma de nuestro medio.

Paul Virilio

La obra de Mueck no tiene incidencia directa sobre la biopolítica, como ocurre con la obra de otros artistas, tales como: Marc Quinn, Helio Oiticica, Santiago Sierra y Alfredo Jaar. Si embargo, podemos intentar una lectura biopolítica, como cruce entre lo siniestro y lo hiperreal en su producción. La biopolítica ha sido definida por Foucault, como :

... el modo en que, desde el siglo XVII, la práctica gubernamental ha intentado racionalizar aquellos fenómenos planteados por un conjunto de seres vivos constituidos en población: problemas relativos a la salud, la higiene, la natalidad, la longevidad, las razas y otros.

Si el biopoder es una forma de poder que: “... rige y reglamenta la vida social por dentro, persiguiéndola, interpretándola, asimilándola y reformulándola”, el arte no podía estar ajeno a su influencia. Una obra, que, por su grado de

hiperrealismo y desafección en el tratamiento de lo humano, y que su encuentro suscita, además, en el espectador extrañamiento e infamiliaridad, lo que denominamos: lo siniestro. Es por ello, que su producción escultórica es propia del presente, dominada por el biopoder.

Para continuar con respecto al vínculo entre política y vida, y por ende con el arte, creo que es oportuno citar a Roberto Espósito:

El vínculo entre política y vida, que el totalitarismo anudó en una forma para ambos destructiva, todavía está frente a nosotros. Más aún, se puede decir que se ha convertido en el epicentro de toda dinámica políticamente significativa. Desde la importancia cada vez mayor del elemento étnico en las relaciones internacionales hasta el impacto de las biotecnologías sobre el cuerpo humano, desde la centralidad de la cuestión sanitaria como índice privilegiado del funcionamiento del sistema económico-productivo hasta la prioridad de la exigencia de seguridad en todos los programas de gobierno, la política aparece cada vez más acorralada contra la desnuda muralla biológica (si es que no lo está sobre el cuerpo mismo de los ciudadanos de todo el mundo).

El hiperrealismo que domina su trabajo, nos muestra al ser humano como mera materialidad, como objeto. El cuerpo está representado como un absoluto otro, como mera materia. Donde cuerpo y materia son tratados como iguales; cuya lectura es en clave desazonal. En su trabajo, nos encontramos con cierta clave de la Vanitas contemporánea; en donde la creación y la muerte habitan el mismo territorio, propio de lo biopolítico.

Lo siniestro emergería del contacto de los espectadores con sus piezas escultóricas, cuyo efecto hiperreal es llevado al límite de lo verosímil. Donde el ser humano es tratado como objeto de observación voyerista, como otro, despojado de humanidad. En su obra se produce la contradicción entre lo inerte del material y su impresión de poseer vida, alcanzando el grado de infamiliaridad que denominamos lo siniestro:

Al final, es el mismo rostro de lo familiar que se multiplica e invade toda la realidad. También la realidad, no cesará de crecer hasta llenar todos los resquicios con la sombra de lo siniestro.

Para finalizar, su obra presenta tal grado de objetividad y distanciamiento de parte del artista, en la representación hiperrealista —llegando casi a lo inverosímil—, que lo aleja de toda mirada y signo de humanidad; que podríamos denominar su arte de *despiadado*, siguiendo con el término a Paul Virilio, quien dice al respecto:

Finalmente, ¿cómo no comprender que la impiedad aparente del arte contemporáneo no es más que la figura invertida del arte sacro, la inversión de la interrogación inicial del creador: ¿por qué hay algo antes que nada? (...) Por último, a semejanza de los medios de comunicación que, para satisfacer las mediciones de audiencia, sólo vehiculizan la obscenidad o el espanto, el nihilismo contemporáneo revela el drama de una estética de la desaparición que ya no sólo concierne al dominio de la representación (política, artística...), sino al conjunto de nuestra visión del mundo.