

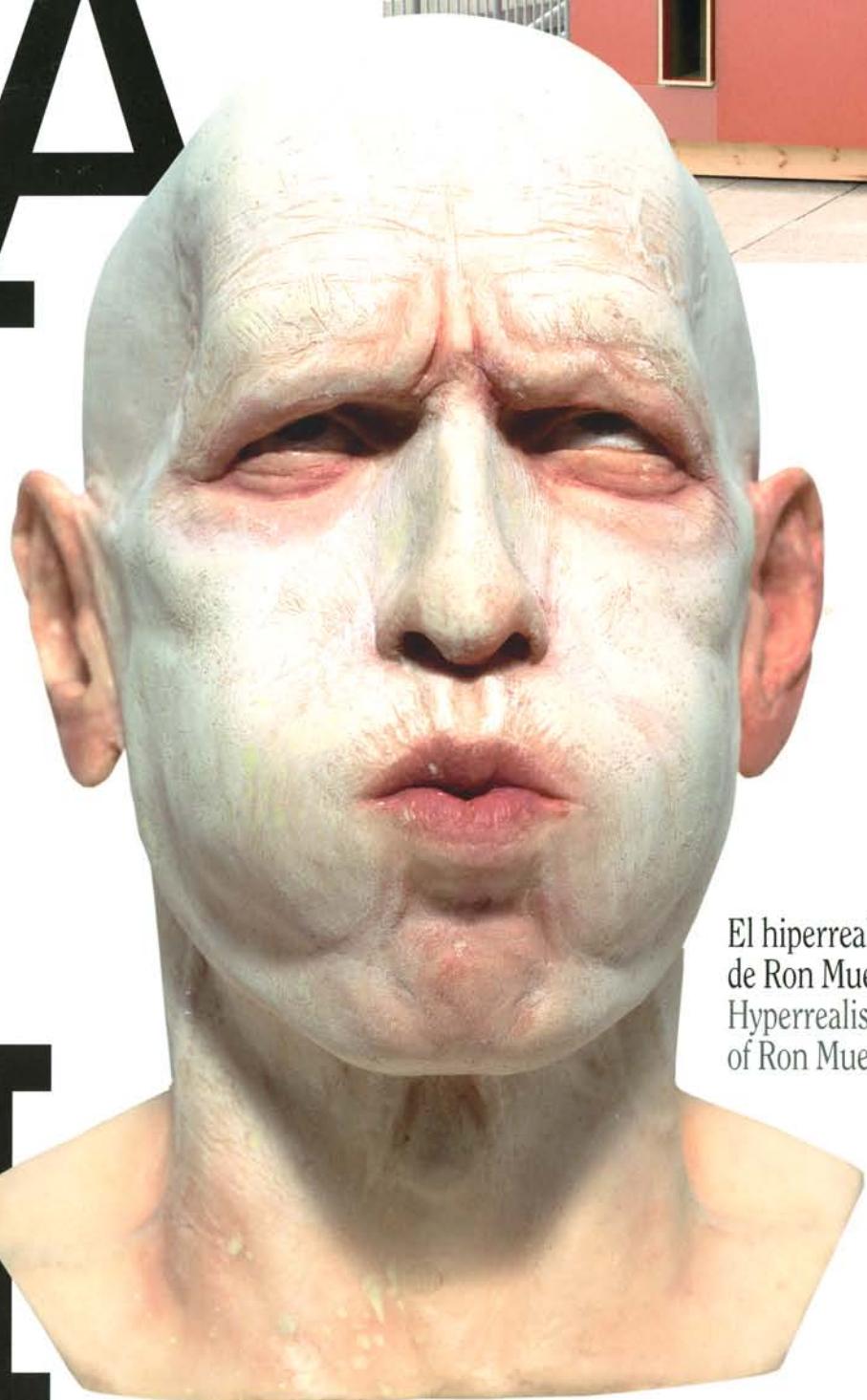
LAPIZ 224

Revista
Internacional
de Arte

SPANISH / ENGLISH

Año XXV.
Nº 224. España.
Precio: 8,50 €

A



Z

Douglas Gordon hace del vídeo un género artístico noble
Douglas Gordon elevates video to a noble artistic genre



P

El joven arte belga muestra una gran heterogeneidad
Young Belgian art shows great heterogeneity

El hiperrealismo caracteriza la turbadora obra de Ron Mueck, Evan Penny y Richard Stipl
Hyperrealism characterises the disturbing work of Ron Mueck, Evan Penny and Richard Stipl

I

00224
805683042
8 413042 568308

R

La realidad y sus excesos
Reality and its excesses

BEGOÑA RODRÍGUEZ

Puede que haya alguien atrapado en ese cuerpo. Puede que esos ojos que brillan pertenezcan a alguien vivo, o, peor aún, a alguien muerto. Puede que ese hombre, esa mujer, ese niño, estén disecados. Puede que no sea un estudio anatómico minucioso, sino un embalsamamiento. Con todo, nos genera esa ansiedad mórbida por tocarlo, rozar su pelo, palpar su rostro, sentir sus uñas... Y nos aboca también a un extraño juego de desplazamientos y giros rápidos, para comprobar si nos sigue con la mirada al movernos, si respira cuando cree que no le vemos, para verificar si sentimos su mirada detrás, clavada en la espalda, como detectaríamos la de un vivo. Puede que aquel cuerpo solo sea un cuerpo de cera, de arcilla o de fibra de vidrio –la materia prodigiosa con la que se fabrican artículos tan diversos como kayaks, tablas de *surf*, piscinas, segmentos de automóviles, atracciones para ferias o toboganes para parques infantiles–. Combinada a veces con resina de poliéster, añadidos de silicona y coloración, la fibra de vidrio puede simular una blandura de carne y piel tan cercana e íntima como ordinaria y vulgar. De lo cómico a lo patético, de lo obsceno a lo lúdico, de lo inquietante a lo tierno y, a veces, incluso de lo más gélido a lo que contiene un pedazo de alma. El exceso de realidad tiene estos entrantes y salientes.

De resina de poliéster y fibra de vidrio están hechos los turistas, bedeles, limpiadoras y guardas de seguridad de Duane Hanson (Alexandria, Minnesota, 1925-Boca Raton, Florida, 1996). Magistralmente caracterizados, nacen de las insatisfacciones cotidianas y de las soledades de una clase media norteamericana, pero también de un cierto tipo de humor. De fibra de vidrio son asimismo las figuras de John de Andrea (Denver, Colorado, 1941), a las que aplica una serie de veladuras de óleo para conseguir un acabado que reproduce la apariencia de la epidermis. De Andrea insiste en la figura femenina desnuda, joven y esplendorosa, con pelo natural, en una pose despreocupada e íntima que el espectador puede observar con lascivia. Tal vez más inquietantes en su verismo y en su desnudez, sus modelos respiran cansancio y sumisión. Ambos parten de un molde tomado directamente del cuerpo, como hacía George Segal con sus figuras de acabado imperfecto, fantasmagóricas, misteriosas. Diferente, aunque cercano en algunos puntos, es el maniquí, el cuerpo más plástico, y tal vez el más terrorífico, de frío y tieso que resulta. Comparte su hieratismo con el de las figuras de museo de cera, a veces en su sección de lo grotesco y los horrores, como sucede con algunas de las viscosas figuras que forman parte de las instalaciones de los Kienholz y, en una versión más depurada, con los maniquíes de Charles Ray o los conjuntos escultóricos de Jake & Dinos Chapman. Con las avanzadas técnicas de efectos especiales, maquillaje, *animatronics* y otros

There may be someone trapped in that body. Perhaps those shiny eyes belong to someone living or, even worse, to someone dead. Perhaps that man, woman or child has been stuffed. Perhaps these figures have not been used for a meticulous anatomical study, perhaps they have been embalmed. Nevertheless, they generate a morbid desire to touch them, stroke their hair, caress their face, fondle their nails... We feel compelled to move about, turning around quickly to see if they are following our movements with their eyes, if they breathe when they think we are not looking, to check whether we can feel their eyes sticking into our backs, as we would if they were alive. Perhaps those bodies are only made of wax, clay or fibreglass –the prodigious material used to manufacture articles as different as kayaks, surfboards, swimming pools, parts of automobiles, fairground attractions or slides for playgrounds. Combined at times with polyester resin, with added silicone and colouring, fibreglass can simulate soft flesh and skin as close and intimate as it is ordinary and vulgar. From humour to pathos, from obscenity to leisure, from discomfort to tenderness and, sometimes, even from the coldest elements to something that contains a certain degree of soul. The excess of reality has these inlets and outlets.

Duane Hanson (Alexandria, Minnesota, 1925-Boca Raton, Florida, 1996) used polyester resin and fibreglass to make his tourists, porters, cleaners and security guards. Skilfully characterised, they emerge from the common dissatisfactions and loneliness of the typical North American middle class, and also from a certain type of humour. John de Andrea (Denver, Colorado, 1941) also uses fibreglass for his figures, applying a series of oil paint blooms to create a finish that reproduces the aspect of human skin. De Andrea usually produces naked female figures, creating young and splendid characters, with natural hair, in an intimate carefree pose that viewers can contemplate lustfully. Perhaps even more disturbing in their verism and nudity, their models seem tired and submissive. Both artists use moulds taken directly of the body, following the procedure George Segal used for his figures with an imperfect finish, ghostly and mysterious. Although it shares some common aspects, the mannequin is different in that its body is more plastic, and perhaps more terrifying, considering how cold and stiff it seems. It shares its hieratic nature with the figures on show in wax museums, sometimes in the sections dedicated to the grotesque or in the chamber of horrors, as occurs with some of the viscous figures that are part of the Kienholzs' installations and, in a more refined version, with the mannequins created by Charles Ray or Jake & Dinos Chapman's sculptural ensembles. Advanced special effects techniques,



Evan Penny, "Aerial",
2005, silicona,
pigmento, cabello y
aluminio,
269,3 x 152,4 x 33 cm.

artificios de la industria cinematográfica, la publicidad y la televisión se podría llenar otra espectacular sala de este ficticio “museo contemporáneo de la *recreación* del cuerpo humano”. En este repaso abordaremos varias maneras de entender el hiperrealismo escultórico de la mano de Ron Mueck, Evan Penny y Richard Stipl. También las esquinas colindantes, las proximidades y las fronteras de sus figuras de calidad fotográfica y calidez humana.

Ron Mueck es el sentimiento, el latido, debajo de una precisión asombrosa. El artista sostiene que intenta crear una presencia verosímil, pero lo cierto es que va más allá. Compone un estado de ánimo, una edad de la vida, un momento sublime, un alma palpitante que respira por esos poros de fibra de vidrio como el propio Mueck. Cada vena que atraviesa la piel, cada rojez, cada brillo, cada pliegue y cada hendidura están escrupulosamente colocados. Mueck comenzó a trabajar con la fibra de vidrio en los años noventa, si bien recurre a la docilidad de la silicona para resolver detalles más delicados, como la blanda piel en la que inserta, uno a uno, los filamentos que simulan vellos, previamente lijados y pintados. El resultado es de un realismo pasmoso.

Mueck (Melbourne, 1958) procede de una familia de origen alemán, establecida en Australia y dedicada a la fabricación de muñecos. Recuerda haber pasado una infancia solitaria y tranquila, de horas y horas en una habitación haciendo sus propios juguetes y manualidades. De ahí partieron veinte años de trabajo en la industria de efectos especiales, antes de iniciar su carrera artística. Desde finales de los años setenta hasta mediados de los ochenta, Mueck emplea su prodigiosa habilidad en la creación de animaciones, muñecos y efectos especiales para programas infantiles de televisión, primero en Australia y luego en Londres, donde se estableció en 1986, tras pasar una temporada en Los Angeles. Trabajó para *Shirl's Neighbourhood* y para los célebres *The Muppet Show* (“Telenécos”, en España) y *Sesame Street*, de Jim Henson (1936-1990). De la mano de Henson entró en el cine, participando en los films *Dreamchild* (1985) y *Labyrinth* (1986), esta última producida por George Lucas y protagonizada por David Bowie y Jennifer Connelly. Personajes fantásticos, títeres, duendes, muñecos de trapo o látex, rostros burlones y caricaturas enriquecen su repertorio de seres, gestos y energías. Creó también muñecos para anuncios publicitarios y, finalmente, montó su propia compañía en Londres. Muchas de sus piezas, acumuladas hoy en su casa, estaban concebidas para ser fotografiadas solo desde un ángulo.

El vuelco de su carrera llega en 1996, cuando la artista portuguesa Paula Rego, establecida en Londres desde los años cincuenta y a la sazón su suegra, le encarga un modelo para una serie de cuadros

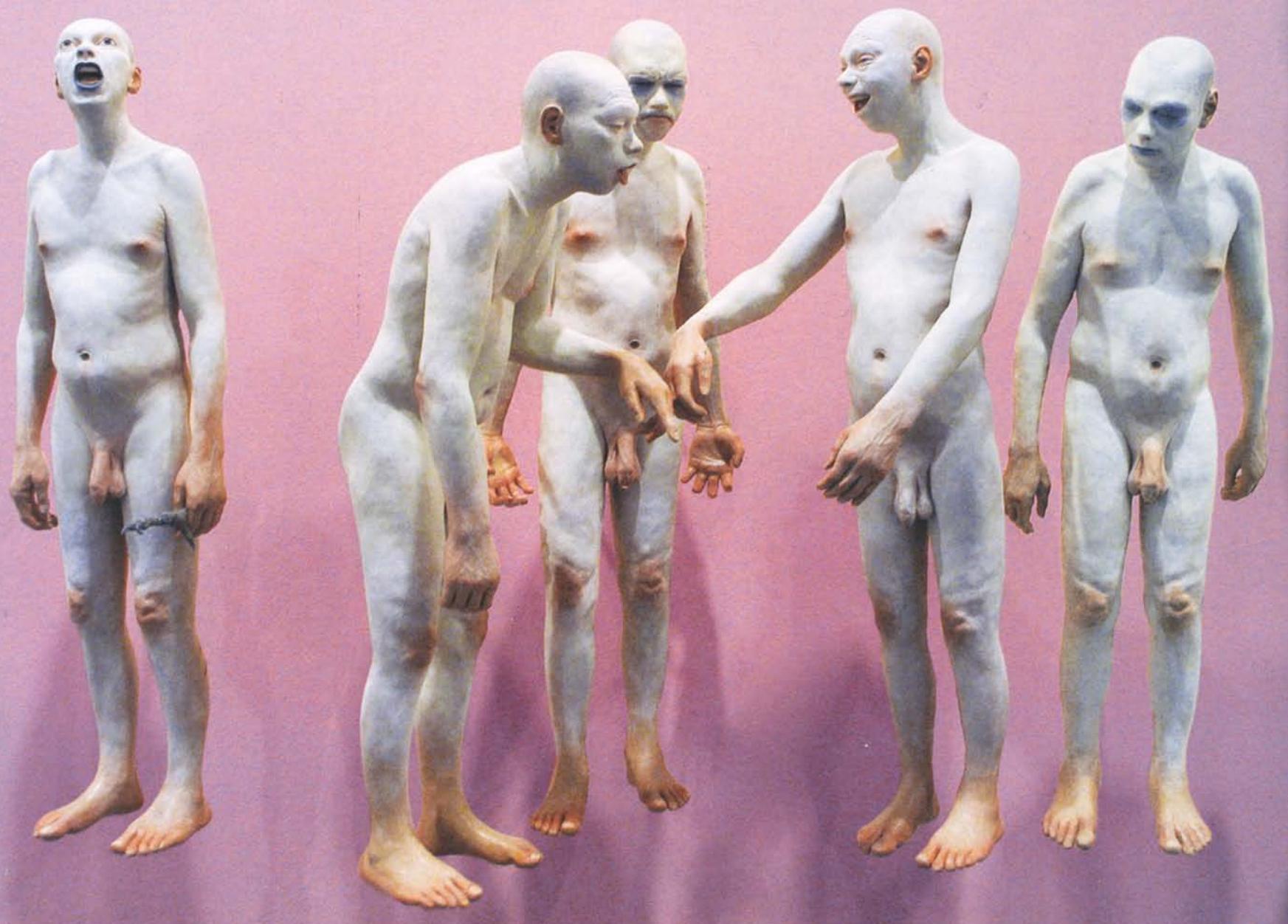
make-up, animatronics and other devices from the film industry, advertising and television, could be used to fill another spectacular room in this fictional “contemporary museum of the *recreation* of the human body.” In this summary we will analyse works made by Ron Mueck, Evan Penny and Richard Stipl, considering different ways of understanding sculptural hyperrealism. We will also tackle the adjoining corners, the proximities and the borders of their figures, with their photographic quality and human warmth.

Ron Mueck is the feeling, the heartbeat, disguised as amazing precision. The artist has stated that he attempts to create a realistic presence, but the truth is he goes beyond just that. He composes a mood, an age, a sublime moment, a throbbing soul that breathes through its fibreglass pores, like Mueck himself. Each vein seen under the skin, each blemish, each shine, each fold and each wrinkle is scrupulously placed. Mueck started to work with fibreglass in the nineties, although he usually turns docilely to silicone to solve the most delicate details, like the soft skin in which he inserts the filaments that he uses for hairs, placing them in his creations one by one, after sanding them down and painting them. By doing so, he can create stunning realism.

Mueck (Melbourne, 1958) comes from a German family who moved to Australia and works manufacturing toys. He remembers a lonely, peaceful childhood, spending hour upon hour in his room making his own toys and handicrafts. Mueck spent twenty years working in the special effects industry, before starting his career as an artist. From the late seventies until the mid-eighties, Mueck used his prodigious skill to create animations, puppets and special effects for children's television programmes, first in Australia and then in London, where he relocated to in 1986, after spending some time in Los Angeles. He worked on *Shirl's Neighbourhood* and on the famous *The Muppet Show* and *Sesame Street*, created by Jim Henson (1936-1990). Henson led the way to the film world, and Mueck took part in the movies *Dreamchild* (1985) and *Labyrinth* (1986), the latter produced by George Lucas starring David Bowie and Jennifer Connelly. Fantastic characters, puppets, goblins, rag or latex dolls, naughty faces and caricatures make up his repertoire of beings, gestures and energies. He also created dolls for adverts and ended up establishing his own company in London. Many of his pieces, currently piled in his house, were conceived to be photographed only from one angle.

The turning point in his career can be traced back to 1996, when Portuguese artist Paula Rego, established in London since the 1950s and his mother-in-law at the time, commissioned him a model for a series of paintings inspired by Disney films. The works were going to





Richard Stipl, "A Futile Attempt to Know Oneself II", 2003, cera pigmentada y óleo. Cortesía Christopher Cutts Gallery, Toronto.

inspirados en los filmes de Disney. Las obras iban a ser expuestas en la muestra colectiva *Spellbound: Art and Film*, de la Hayward Gallery, ese mismo año, como celebración del centenario del cine británico. Mueck modeló un niño de 84 x 20 x 18 centímetros, que vestía solo unos calzoncillos blancos de algodón, con las piernas estiradas y los brazos detrás de la espalda, con el cuello hacia delante, en un gesto entre pilluelo y serio, con un grueso rizo sobre la frente, como atendiendo a una regañina, descubriendo algún misterio o ideando una futura travesura. Rego lo sitúa en su cuadro *The Blue Fairy Whispers to Pinocchio* (1996) de espaldas, atendiendo a los susurros del Hada Azul, la que dio vida al muñeco de madera creado por el carpintero y fabricante de juguetes Geppetto.

El lienzo de Rego y la figura de Mueck se expusieron juntos. Y, como el Hada Azul, Charles Saatchi vio a *Pinocchio* y encargó obra a su creador para incluirla, al año siguiente, en la exposición *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, en la Royal Academy of Arts en Londres. Rondando los cuarenta años, Mueck participó en la mítica muestra con cuatro piezas. Una figura de apenas un metro de largo, tumbada en el suelo, conmociona a crítica y público. Es *Dead Dad* (1996-67), una representación de su padre, fallecido poco antes, en silicona y acrílico. Desnudo, rígido, patético, con el sexo flácido y los párpados amoratados, con los brazos tiesos a lo largo del cuerpo, el cuello en tensión... el hiperrealismo de esta figura es espeluznante, de una franqueza tan excesiva que puede generar aprensión.

Mueck huye aquí, como hará siempre, de la escala habitual de la figura humana. La reduce o la amplifica desmesuradamente, respetando todos y cada uno de sus detalles anatómicos, eso sí. Su padre muerto puede ser mínimo, exactamente de 20 x 102 x 38 centímetros, y un niño puede ser descomunal, como el *Boy* de cinco metros que presentó en la gran cúpula del Millennium Dome de Londres, en 2000, y luego en la Bienal de Venecia, en 2001. Escondido, asustado de la gente o tal vez de su propia magnitud, éste es un niño tan humano como aquel que le observa. No tan enorme, pero sí sobredimensionada (202 x 65 x 99 centímetros) es *Ghost* (1997), una adolescente confusa en bañador, con piernas largas como palos y brazos escondidos tras el cuerpo, apoyada sin gracia contra la pared, con la cabeza inclinada y la mirada tonta, incómoda, de saberse a medio formar. La escala funciona en Mueck como un juego de proporción y desproporción psicológicas, también como un elemento que altera la mirada del espectador y su forma de aproximarse a la pieza. Brinda la posibilidad de observar el detalle y abarcar una figura entera con la mirada, de recogerla en la vista de un modo cercano e íntimo, como nunca podría hacerse con

be displayed as part of the group exhibition *Spellbound: Art and Film* at the Hayward Gallery that same year, to celebrate the centenary of British cinema. Mueck modelled a child measuring 84 x 20 x 18 centimetres (33 x 7.8 x 7 inches), with white cotton underpants, legs outstretched and arms behind his back, neck stretched forward, and a look on his face that was halfway between naughty and serious, with a thick curl framing his forehead; it seemed as if he were being told off, or discovering a big secret or devising a future prank. Rego used it in her painting *The Blue Fairy Whispers to Pinocchio* (1996), back turned and listening to the whispering voice of the Blue Fairy, who blew life into the wooden doll created by carpenter and toy manufacturer Geppetto.

Rego's painting and Mueck's figure were exhibited together. Then, like the Blue Fairy, Charles Saatchi saw *Pinocchio* and commissioned his creator a work that would be displayed the following year, as part of the exhibition *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, at the Royal Academy of Arts in London. Mueck, around forty years old at the time, took part in the mythical exhibition with four pieces. One figure, barely one metre long, lying on the floor, shocked critics and audience. The work was entitled *Dead Dad* (1996-67), a representation of his father, who had passed away shortly before, in silicone and acrylic. Naked, stiff, pathetic, flaccid penis, bruised eyelids, arms stuck along the length of his body, tense neck... The hyperrealism of this figure is horrific. It is so blunt that it could generate apprehension.

As always, on this occasion Mueck also flees from normal life-size figures. He reduces or enlarges them disproportionately, albeit always respecting each and every anatomical detail. His dead father may be tiny, measuring exactly 20 x 102 x 38 centimetres (7.8 x 40 x 15 inches), but a child may be colossal, like the five-metre *Boy* he presented at the great Millennium Dome in London, in 2000, and then at the Venice Biennale, in 2001. Hiding, afraid of the people or maybe of his own size, this boy is as human as the one contemplating him. Not as enormous, but oversized nonetheless (202 x 65 x 99 centimetres [79.5 x 25.5 x 39 inches]), *Ghost* (1997) is a confused teenager in a swimsuit, legs as long as sticks and arms hidden behind her body, she leans gracelessly against the wall, head inclined and lost in thought, uncomfortable to know that she is still in the making. Mueck's scale works like a game of psychological proportion and disproportion, and as an element that alters the viewers' gaze and how they approach the piece. He offers the opportunity to contemplate details and to take the whole figure in at the same time, it can be caught in our gaze in an intimate and close manner;

una persona en su tamaño "habitual". También permite la experiencia única de sentirse abrumado por la piel, por tanta humanidad inabarcable que se escapa fuera del campo de visión. En situaciones, además, en las que el pudor no nos permitiría observar jamás a alguien "real" con tanta delectación y detenimiento: un cadáver, una madre recién parida, una anciana acostada, una embarazada...

En pequeño formato ha ideado también su resignado *Angel* (1997), subido a una silla; *Untitled (Man Under Cardigan)*, 1998 –una encantadora figura masculina que cubre su cabeza con una chaqueta de punto–; y *Spooning Couple* (2005), una pareja semidesnuda que acopla sus cuerpos antes de dormir. Mueck inmortaliza aquí lo cariñoso y lo triste, la cercanía de la costumbre y la soledad abismal de dos individuos que duermen juntos. De nuevo, un momento íntimo sublimado, una oportunidad única de observar la verdad sin frenos. *Untitled (Old Woman in Bed)*, 2000, es una anciana acostada en posición fetal, sobre una peana de la que cuelgan parte de las sábanas donde descansa. Mostrando sus canas revueltas y su boca medio abierta, Mueck hace con ella un homenaje a la nobleza de la vejez, inspirándose en los últimos días de vida de la abuela de su mujer. Otras ancianas extraordinarias son *Two Women* (2005) y *Untitled (Seated Woman)*, 1999. También entre sábanas blancas, pero esta vez en un tamaño descomunal, modela *In Bed* (2005), una mujer adulta y pensativa, de tez muy blanca y ojos cargados de rojeces, mirando de lado con la mano ligeramente hundida en la mejilla. Desorientada, aturdida, su mente va más allá de la expectación que levanta.

La desnudez en Mueck es rigurosa y sincera, sin concesiones. La piel confiesa la edad, sus miserias y las penas del rostro. Mueck verifica con ella la fragilidad de la materia de la que estamos hechos. Dentro de *Big Man* (2000), un gigante calvo rebosante de volumen, pliegues y carnosidad, hallamos una figura melancólica, indefensa y desnuda. Frágil en toda su corpulencia, reconcentrada en su interior, tiene esa humana vulnerabilidad que se respira en todas las obras de Mueck.

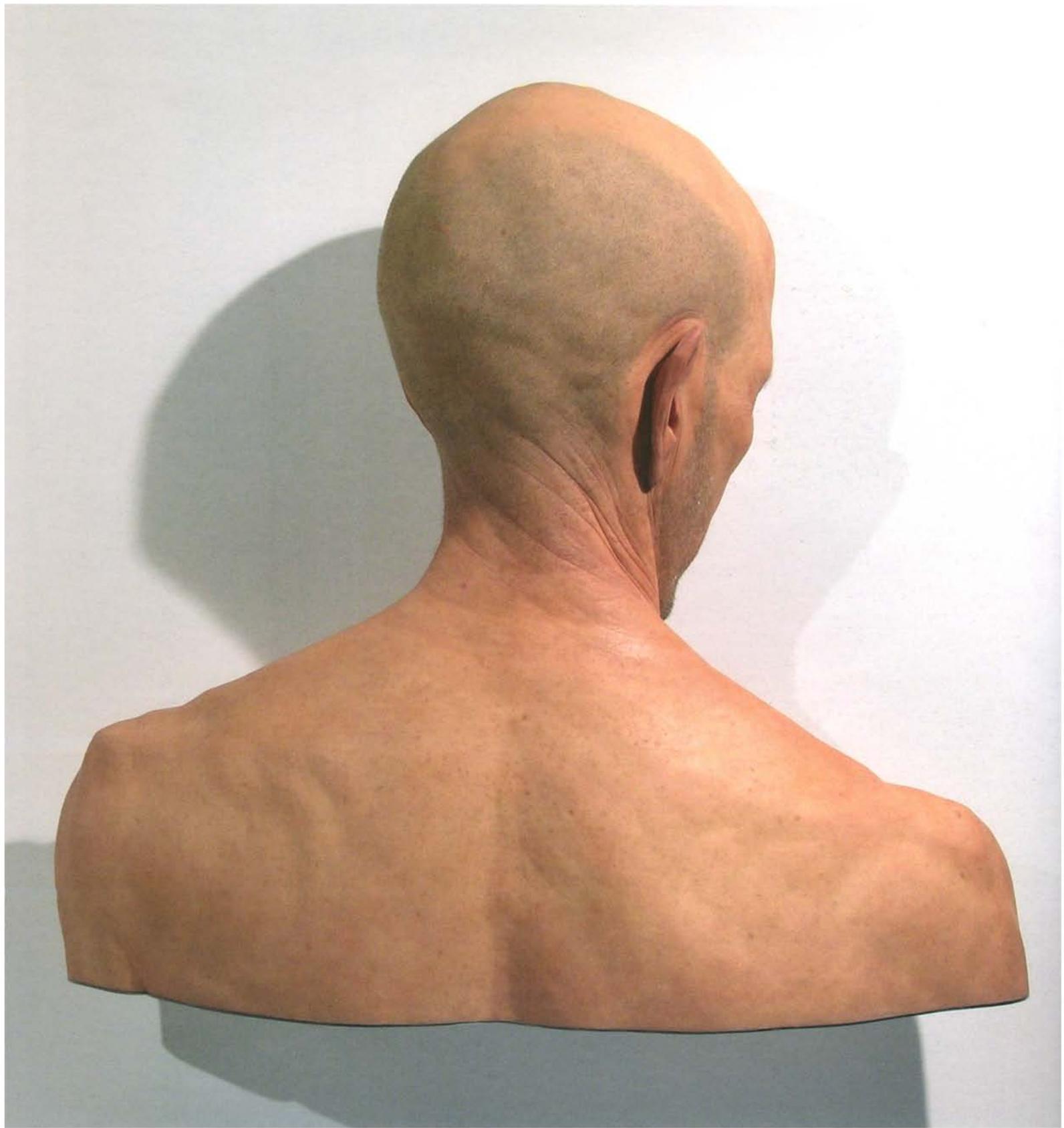
En términos de verdad, dolor y asombro compone la maternidad de *Mother and Child* (2001). El tema de la Virgen y el Niño, omnipresente en la National Gallery de Londres, donde Mueck disfrutó de una residencia como artista invitado entre los años 2000 y 2002, adquiere aquí un enfoque sin idealismos. Plantea el momento final tras el esfuerzo del parto, duro, húmedo y sudoroso como es. Y ciertamente extraño. Con el cordón umbilical aún sin cortar, el bebé se posa como una ranita sobre el vientre de la madre, mojado y brillante por los líquidos maternos, tan asustado y extenuado de la experiencia como ella, que le mira con pasmo y alza en tensión los dedos

something we could never do with a "life"-size person. He also offers the unique experience of feeling overwhelmed by skin, by so much humanity that it cannot be contained and escapes beyond the field of vision. Furthermore, he presents his figures in situations where we would never be allowed to contemplate someone "real" with such delight and detail: a corpse, a mother who has just given birth, an old woman in bed, a pregnant woman...

He has also used a small scale to create his resigned *Angel* (1997), represented on a chair; *Untitled (Man Under Cardigan)*, 1998 –a charming male figure hiding his head under a cardigan–; and *Spooning Couple* (2005), a half-dressed couple who fit their bodies together before going to sleep. Mueck immortalises affection and sadness, the closeness of habit and the abysmal loneliness of two people who sleep together. Once again, it is a sublime intimate moment, a unique opportunity to contemplate unlimited truth. *Untitled (Old Woman in Bed)*, 2000, presents an old woman lying in the foetus position, with the sheets hanging down from the base she is resting on. With tangled grey hair and mouth hanging half open, Mueck uses her to pay tribute to the nobility of old age, taking his inspiration from his wife's grandmother's last days. *Two Women* (2005) and *Untitled (Seated Woman)*, 1999, are other extraordinary examples of old women. Also between white sheets, but this time in an enormous scale, he modelled *In Bed* (2005), an adult woman, lost in thought, with very white skin and red eyes, glancing at us with her hand resting lightly on her cheek. Disorientated, confused, her mind goes beyond the expectation she arouses.

In Mueck, nudity is rigorous and sincere, it makes no concessions. Skin is telling of age, miseries and the hardships the face has experienced. Mueck uses it to verify the frailty of the matter we are made of. His *Big Man* (2000), a bald giant, brimming with volume, wrinkles and flesh, is a melancholic, defenceless and naked figure. Fragile in all its heftiness, this figure contains all that human vulnerability that can be felt in all of Mueck's works.

He uses truth, pain and wonder to represent maternity in *Mother and Child* (2001). The topic of the Virgin and Child, omnipresent in London's National Gallery, where Mueck had a residence as an associate artist between 2000 and 2002, is represented here without idealisms. He presents the final moment after the effort of giving birth, with all its hardness, dampness and sweatiness. And with all its strangeness. Umbilical cord still attached, the baby is placed like a little frog on the mother's belly, damp and shiny from the maternal fluids, as scared and exhausted by the experience as she is, whilst she looks down at him anxiously and tenses her toes.



Evan Penny, "Back of Evan", 2005, silicona, pigmento, cabello y aluminio, 122 x 114 x 25 cm.



Ron Mueck, "Spooning Couple", 2005, técnica mixta, 14 x 65 x 35 cm. Foto: Patrick Gries. Cortesía Fondation Cartier pour l'art contemporain, París.

de los pies. Fruto de una minuciosa documentación médica, Mueck consigue recrear una maternidad sublime, en una figura de apenas un metro (como *Dead Dad*). Para la potente embarazada, *Pregnant Woman* (2002), de dos metros y sesenta centímetros, sí usó una modelo, que posó desde su sexto mes hasta la penúltima semana, y dio a luz a su hijo antes que Mueck a su obra. Pero incluso cuando usa modelos, como en este caso, el artista da finalmente rienda suelta a la composición mental y emocional de la obra. Con los ojos cerrados, cabilosa e hinchada, la mujer alza los brazos sobre la cabeza, estirando su voluminoso cuerpo y dejándolo descansar de las tensiones y el peso abdominal. De la residencia en la National Gallery surgió también *Man in a Boat* (2002), un hombre desnudo con el ceño fruncido y los brazos cruzados (75 cm) surcando el espacio sobre un barco (427 cm), y *Swaddled Baby* (2002), un bebé (51 cm) envuelto en una manta amarrada con un hilo.

Dos años después de que Mueck llevara su *Boy al Aperto* de la Bienal de Venecia, su compatriota Patricia Piccinini ocupó el Pabellón Australiano de los Giardini con unas conmovedoras criaturas –híbridos de varios animales, pero con una delicada y tierna expresión humana– que formaban un conjunto de cinco instalaciones titulado *We are family*. El trabajo de los pliegues y las blandezas, la coloración hiperrealista de la piel y la inclusión de cabello –en este caso humano– daban a *The Young Family* (2002-03) una apariencia cautivadora. La escena estaba compuesta por una madre híbrida entre el reino humano y animal, amamantando a sus cachorros, todos de silicona, acrílico y otros materiales. Piccinini contó para este trabajo, así como para *Leather Landscape* (2003) –también mostrado en Venecia–, con los asistentes y equipo técnico de Ron Mueck.

La obra de Mueck ha influenciado también a Evan Penny. Nacido en Sudáfrica en 1953 y nacionalizado canadiense, Penny descubrió el trabajo de Mueck en *Sensation* y reconoció en detalles de hiperrealidad como los poros de la piel o el vello elementos que él había manejado en sus trabajos para cine pero que no había introducido plenamente en su arte. Penny se había estrenado en la elaboración de efectos especiales para cine con el filme de terror *Jacob's Ladder* (1989), de Adrian Lyne; participó en *JFK* (1991), *Natural Born Killers* (1994) y *Nixon* (1995), de Oliver Stone, y en *existenz* (1999), de David Cronenberg. Acumulaba, además, una larga trayectoria como profesor de escultura.

Evan Penny trabaja la figura humana completa habitualmente a tres cuartos de su escala (122 cm) o a cuatro quintos (132 cm), reduciendo el tamaño del cuerpo y, asimismo, la distancia de observación del espectador. Sus bustos oscilan entre el tamaño real, su doble y ampliaciones que superan los dos metros y medio. Calcula que em-

Carrying out a meticulous medical documentation, Mueck recreates a sublime maternity, in a figure that is barely a metre long (like *Dead Dad*). To compose his monumental *Pregnant Woman* (2002), which measures two metres and sixty centimetres (8 ft. 6.3 inches) high, he did used a model who posed for him from her sixth month of pregnancy until two weeks before her baby was due. She had her child before Mueck gave birth to his work. Yet even when he uses models, as in this case, the artist ends up giving in to the mental and emotional composition of the work. Eyes closed, pensive and bloated, the woman lifts her arms up above her head, stretching her heavy body and relieving it of the tensions and the weight of her belly. His residence at the National Gallery also led to the creation of *Man in a Boat* (2002), a naked figure, represented frowning and with his arms crossed over his chest (75 cm [29.5 inches]) travelling through space on a boat (427 cm [14 feet]) and *Swaddled Baby* (2002), a figure (51 cm [20 inches]) wrapped in a blanket that is kept in place with a thread.

Two years after Mueck took his *Boy to the Aperto* at the Venice Biennale, his compatriot Patricia Piccinini occupied the Giardini's Australian Pavilion with a series of tender creatures –hybrids of several animals, with a delicate, tender human expression– that composed an ensemble of five installations entitled *We are family*. The way she works the wrinkles and folds, the hyperrealist colouring of the skin and the use of hair –human on this occasion– make *The Young Family* (2002-03) a captivating creation. The scene was composed by a hybrid mother, half-way between the human and the animal realm, suckling her cubs, all made of silicone, acrylic and other materials. Piccinini used Ron Mueck's assistants and technical team both for this piece, and for *Leather Landscape* (2003) –which was also presented in Venice.

Mueck's work has also influenced Evan Penny. Born in South Africa in 1953, Penny became a naturalised Canadian. He discovered Mueck's work in *Sensation* and saw that certain elements that he had worked with in his film projects appeared in Mueck's hyperrealist creations, like the pores of the skin or the hair, although Penny had not used them fully in his art. Penny started out as a special effects artist for horror films, specifically in Adrian Lyne's *Jacob's Ladder* (1989); he also worked on Oliver Stone's *JFK* (1991), *Natural Born Killers* (1994) and *Nixon* (1995), and on David Cronenberg's *existenz* (1999). Moreover, he also had a long experience as a sculpture teacher.

Evan Penny works with full-body human figures, usually in a three fourths scale (122 cm [48 inches]) or a four fifths scale (132 cm [51.9 inches]), thus reducing the size of the body and the sighting

plea entre doscientas y trescientas horas para componer una pieza mediana. Sus materiales: moldes de resina de poliéster, capas de silicona pigmentada, ojos de vidrio o resina, pelo humano o de caballo... Antes de conocer a Mueck, ya buscaba la figuración veraz y el regodeo en el detalle, tal y como hizo en *Ali* (1984). Frente a los cuerpos limpios, sensuales y esplendorosos de John de Andrea, Penny busca aquí un desnudo adiposo, hiperreal, de manos y rodillas enrojecidas, de carnes descontroladas, con la sangre de las venas acumulada en la parte inferior de las piernas. Es ésta una pieza de verosimilitud turbadora. En otros trabajos, como *Female Shadow Grouping* y *Male Shadow Grouping* (ambas de 1985), contrapone una figura de resina de poliéster a otra escultura que funcionaba como su "sombra", idealizada y realizada en bronce. Modela también torsos fragmentados y algunos inquietantes híbridos, como el *Shadow Torso* (1985), donde un brazo parece cobrar vida real en un cuerpo de bronce.

Otra gran "revelación" que reconoce Penny en su trayectoria es la exposición *Artificial. Figuraciones Contemporáneas*, que tuvo lugar en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en 1998. En concreto, le impactaron las obras de Thomas Ruff y de Stephan Hablitzel. Penny ha jugado desde entonces a introducir la fotografía en la escultura, a burlarse de la perspectiva detectada por el ojo y a distorsionar la figura humana a voluntad. Todo, con la misma técnica hiperrealista, lo que puede resultar más chocante aún. Sus obras dan la impresión de ser un holograma volado, una escultura que, al rodearse, se convierte en una fotografía casi plana, un relieve que de frente juega a ser escultura de bulto redondo y que, de lado, casi alcanza, inexplicablemente, las dos dimensiones.

Penny empezó a trabajar en la serie *L. Faux* (2000-05), concentrándose en el rostro de una amiga que posó para él durante más de 400 horas. Del proyecto nacieron varias piezas, todas de iguales dimensiones (152 x 122 x 25 cm): en blanco, en blanco y negro, en color natural, y la estremecedora y borrosa CMYK, donde crea un efecto óptico distorsionante montando los colores uno sobre otro. Las capas sucesivas y desplazadas del eje sobre los rasgos de la mujer dan como resultado tres ojos, tres pares de cejas, tres narices, creando una efecto de "fuera de registro", como si se tratara de un error de impresión, o de un falso montaje que quiere imitar las tres dimensiones.

En *No One-In Particular* (2000-04), Penny presenta una serie de retratos extraídos directamente de su imaginación, lo que genera una lejana intuición de lo falso, pese a la extrema veracidad. El juego de la percepción se complica aún más cuando fotografía la escultura de silicona y la presenta junto a la pieza, como un falso referente vi-

distance for viewers. His busts range between life size, double size and enlargements that are over two and half metres tall. He calculates that it takes him between two and three hundred hours to compose a middle-sized piece. His materials: polyester resin moulds, pigmented layers of silicone, glass or resin eyes, human hair or horse manes... Before he met Mueck, he was already searching for realist figuration and took great delight in details, like in *Ali* (1984). Opposed to John de Andrea's clean, sensual and splendidous bodies, Penny seeks adipose nudes, hyperreal figures, with red hands and knees, uncontrolled flesh, with the blood in their veins accumulating in the lower part of their legs. The verisimilitude of this piece is disturbing. In other works, like *Female Shadow Grouping* and *Male Shadow Grouping* (both from 1985), he challenges a polyester resin figure with another sculpture –an idealised creation made in bronze– that works as its "shadow." He also models fragmented torsos and some disturbing hybrids, like the *Shadow Torso* (1985), where an arm seems to come to life on a bronze body.

Another major "revelation" that Penny recognises in his career was the exhibition *Artificial. Figuraciones Contemporáneas*, staged at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) in 1998. He was particularly impressed by Thomas Ruff and Stephan Hablitzel's works. Since then, Penny has started introducing photography in sculpture, evading the perspective human eyes detect and distorting the human figure at will. Everything that can be made to seem even more shocking, using the same hyperrealist technique. His works resemble projected holograms, sculptures that turn into almost flat photographs when walking round them, a relief that from the front appears to be a free-standing sculpture, but from the side, almost, and inexplicably, becomes a two-dimensional piece.

Penny started to work on the series *L. Faux* (2000-05), concentrating on the face of a friend of his who posed for him for over 400 hours. This project produced several pieces, all the same size (152 x 122 x 25 cm [59.8 x 48 x 9.8 inches]): in white, black and white, with natural colouring, as well as the horrifying and blurry CMYK, in which he creates a distorting optical effect by placing different colours one on top of the other. The successive layers, shifted from the lines that compose the female features, create three eyes, three pairs of eyebrows, three noses, creating an "off register" result, as if the printing process had gone wrong, or as if it were a false set-up attempting to imitate a three-dimensional item.

In *No One-In Particular* (2000-04), Penny presents a series of portraits extracted directly from his imagination, generating a faraway intuition of falseness, despite their extreme veracity. The



Ron Mueck, "Untitled (Seated Woman)", 1999, silicona, acrílico, espuma de poliuretano y tela, 59 x 43 x 47 cm. Cortesía James Cohan Gallery, Nueva York.

vo. En *Backs* (2004-05), juega con el efecto plano modelando espaldas de gente, realizadas igualmente con todo detalle y suspendidas en la pared. Su serie *Anamorphs* (2003-05), de gran formato, nos remite al efecto deformante de los espejos de feria. Penny juega aquí con la anamorfosis, generando rostros estirados simétricamente en su eje vertical, o en una ligera diagonal. La ilusión óptica de fotografía distorsionada por ordenador no puede ser mayor. Pero se trata de esculturas –en algunos casos, como en *Madrileno*, inspiradas, es cierto, en una foto–. En *Aerial* (2005), aprovecha de nuevo el efecto óptico de la perspectiva, esta vez trabajado sobre una figura entera, desnuda, vista desde un plano picado, como si estuviera fijada y, a la vez, saliendo de la pared.

Las esculturas de Penny, aunque cuentan con el perfeccionismo de Mueck, no están hechas de la misma materia emocional. Sus primeros desnudos hiperrealistas, y otros que realizó a finales de los años noventa, como *Murray*, se presentan sobre peanas clásicas, de modo neutro, en una exclusión voluntaria de lo narrativo. Sus bustos, casi siempre de adultos y levemente caracterizados por la ropa, no tienen más emoción ni gesto que el de posar, horas y horas, o la actitud imparcial que puede congelar una foto de carné de identidad. Algunos tienen algo de semblante falso, de muñeco de ventriloquio, juguete articulado o autómata. Son escala, volumen, perspectiva y juego óptico que coquetea con la visión digital y sus estratagemas, de un modo experimental e inquietante, eso sí.

La misma piel cuidada con todo detalle, pero con más carne, a veces incluso ensangrentada, es la que trabaja Richard Stipl. Nacido en Checoslovaquia en 1968, vive y trabaja en Canadá y la República Checa. De familia dedicada a la restauración de arte y a las antigüedades, se graduó en el Ontario College of Art de Toronto. Tras una primera etapa dedicada a la pintura, Stipl se esmeró en el modelado hiperrealista del cuerpo humano, preferentemente desnudo, con materiales como cera, resina y diferentes pinturas, a un cuarto de la escala natural. Un formato pequeño y delicado, casi de cuento, pero de cuento de terror en manos de Stipl, como si en una pequeña caja cupieran todos nuestros horrores privados.

Ante esta palpable maestría para crear vida artificial, resulta inevitable el deseo del autorretrato. Tanto Mueck como Penny sucumben a este reto de destreza y percepción. Mueck lo hace en dos ocasiones, reproduciendo cada punto de vello incipiente sobre la barba, con los ojos cerrados y la boca flácida en una cabeza tumbada de lado (*Mask*, 1997), o con el ceño fruncido en un rostro que se sostiene erguido sobre la pared (*Mask*, 2001). Penny se presenta en uno de sus bustos planos con milimétrica verosimilitud, ligeramente incli-

tricks of perception get even more complicated when he photographs the silicone sculpture and presents it together with the piece, as a false living referent. In *Backs* (2004-05), the artist plays with the flat effect, modelling people's backs in great detail and hanging them on the walls. His large-scale series, *Anamorphs* (2003-05), is reminiscent of the deformed visions of ourselves we contemplate in fairground mirrors. In these pieces, Penny plays with anamorphosis, generating faces that are stretched symmetrically, either vertically or diagonally. The optical illusion of photography distorted by computer could not be greater. Yet these are sculptures –even though they do sometimes, as in *Madrileno*, take their inspiration from photographs. In *Aerial* (2005), he once again takes advantage of the optical effect he can create with perspective, on this occasion working with a full, naked body, seen from above, as it were mounted on and, also, coming out of the wall.

Penny's sculptures, although they share Mueck's perfectionism, are not made with the same emotional matter. His first hyperrealist nudes, and others he created in the late nineties, like *Murray*, are presented on classical stands, neutrally, voluntarily excluding narrative elements. His busts, almost always adults and slightly characterised by their clothing, show no emotion, make no gesture, other than posing, for hours and hours; or they wear that impartial attitude that can be frozen in a passport photo. Some have a false look, like a ventriloquist's doll, an articulated toy or an automaton. They are scale, volume, perspective and optical tricks flirting with digital vision and its stratagems, in an experimental and disturbing way, however.

Richard Stipl uses that same skin cared for in great detail, but with more flesh, and sometimes even bloodied. Born in Czechoslovakia in 1968, he lives and works in Canada and the Czech Republic. His family worked restoring art and antiques, and he graduated at the Ontario College of Art of Toronto. After an initial stage dedicated to painting, Stipl embarked on the hyperrealist modelling of the human body, preferably naked, with materials like wax, resin and different paint, using a one fourth scale. He uses small, delicate formats, that could be typical of the fairytale world, although in Stipl's hands these tales will always be horrific, as if a little box could contain all our private horrors.

Given this palpable skill to create artificial life, the desire for self-portraits is unavoidable. Both Mueck and Penny succumb to this challenge of skill and perception. Mueck does so twice, in one reproducing each little hair in his stubble, eyes closed and mouth relaxed on a face that glances at us sideways (*Mask*, 1997), in another



Ron Mueck, "Mask II", 2001, técnica mixta, 77 x 118 x 85 cm. Cortesía James Cohan Gallery, Nueva York.





Evan Penny, izquierda: "L Faux CMYK", 2005, silicona, pigmento, cabello y aluminio, 152 x 122 x 25 cm;
arriba: "L Faux Colour 2 (Libby)", 2005, silicona, pigmento, cabello y aluminio, 152 x 122 x 25 cm.

nado, en *Self portrait* (2003). Y Stipl lo hace de un modo insistente, obsesivo, pues todas sus piezas, incluso los rostros de bebés que introduce asomando la cabeza entre masas de color, tienen algo de su propio semblante.

Replicándose infinitamente, como Charles Ray en *Oh! Charley Charley Charley* (1992), pero en un exceso de sangre, carne y espanto, Stipl compone turbadoras escenas con sus pequeños clones. Así, en *Bloc Sabbath II* (2005) intervienen diez figuras –a las que hay que sumar varias cabezas sangrantes en una carretilla de madera y un fiero perro– en una orgía de depravación compulsiva. El pequeño conjunto escultórico es estremecedor. Con cada gesto de la cara, cada pliegue en las carnes y cada detalle en la piel, escrupulosamente realizados, Stipl hace palpable el deleite de infligir dolor, el placer de escindir la carne, azotarla, dispararla... el canibalismo, el sexo furioso. Los personajes disfrutan este delirio con ojos medio entornados y vidriosos, mostrando facciones tontas y embelesadas. Uno con nariz de cerdo, corona de flores y zancos; otro con ligas de encaje blanco, abierto de piernas frente a una escopeta; otro con cabeza de rata y delantal de plástico amarillo chorreando sangre; otro con una gola en el cuello y una fusta en la mano; otro en el suelo, con un puñal clavado en el estómago y las tripas fuera; otro, montado sobre otra figura, a la que da de comer un brazo arrancado; otro lanzando un beso... tal vez al espectador.

Con la misma precisión, pero sin tanto escalofrío, Stipl moldea cabecitas pequeñas de gestos asombrosos, en muecas que abren la mandíbula, llenan la boca de aire, levantan los labios, dejan ver la lengua... Todas se presentan como suspendidas a la altura de la vista, dejando una leve sombra sobre la pared. Montadas en hileras continuas equidistantes, o de modo más libre, a diferentes alturas, funcionan en ocasiones como cabezas independientes; otras, comunicándose entre ellas. A veces se presentan de tres en tres, con diferente acabado, con un abundante chorro de rojo sangre cayéndoles por la calva, o pintadas de blanco.

En *A Futile Attempt to Get to Know Oneself Better* (2004), Stipl toma su figura cortada a medio cuerpo para dar vida a varios “yo” que hablan, cierran los ojos e interactúan sin mucho acierto. Con la cabeza rapada, como casi todas sus figuras, y el cuerpo pintado de blanco, llevan el pecho y los hombros llenos de dibujos, símbolos e inscripciones. En *Secret Weapon* presenta una bandada de bebés voladores, también medio pintados de blanco, que van cayendo entre pájaros, asidos asimismo a la pared. Más adelante repetirá la composición con un efecto plateado, combinando aluminio, acero y fibra de vidrio en la veintena de figuras aéreas.

creating a frowning on a face that appears upright on the wall (*Mask*, 2001). Penny depicts himself in one of his flat busts with millimetric verisimilitude, slightly inclined in *Self portrait* (2003). Stipl does it insistently, obsessively, as all his pieces, even the faces of the babies that stick their heads out between masses of colour, have features of his own countenance.

Replicating himself infinitely like Charles Ray en *Oh! Charley Charley Charley* (1992), but with excess blood, flesh and horror, Stipl's small clones compose disturbing scenes. For instance, in *Bloc Sabbath II* (2005) ten figures –as well as the bleeding heads on a wooden wheelbarrow and a fierce dog– give in to an orgy of compulsive depravation. The small sculptural ensemble is horrifying. With each meticulous gesture, wrinkle and detail of the skin, Stipl makes obvious the pleasure of inflicting pain, the delight of slitting, whipping or shooting flesh, cannibalism, furious sex. The characters enjoy this delirium with their eyes half-closed and glassy, showing silly and dreamy expressions. One has a pig's nose, a crown of flowers and stilts; another wears white lace garters, with legs open towards a rifle; another has a rat's head and is wearing a plastic yellow apron that is dripping with blood; another's neck is decorated with a ruffle and is holding a whip; another is on the floor, stomach stabbed with a dagger and insides hanging out; another is atop a figure to which it feeds an arm that has been ripped from its body; another is blowing a kiss... perhaps at the viewer.

With the same precision, but with less horror, Stipl moulds small heads with amazing features, carrying out gestures like opening their jaws, filling their mouths with air, wrinkling up their lips, sticking out their tongues... All are presented as if suspended eye high, projecting a small shadow on the wall. In continuous equidistant rows, or more freely, at different heights, some work as independent heads; others communicate. Sometimes they are presented in threes, with different finishes, painted white or with a thick drop of blood trickling down their bald head.

In *A Futile Attempt to Get to Know Oneself Better* (2004), Stipl takes his figure, cut down to half the body, to give life to several “mes” that speak, close their eyes, and interact, although not very skilfully. Head shaven, like almost all of his figures, and body painted white, their chests and shoulders are full of drawings, symbols and inscriptions. In *Secret Weapon* he presents a flock of flying babies, also painted half white, falling between the birds that are also attached to the wall. He would subsequently repeat the composition with a silver effect, combining aluminium, steel and fibreglass in twenty odd aerial figures.

Richard Stipl también ha visto algo en la piel y el alma de los seres de Ron Mueck: en 2005, modeló su *Tribute to Ron Mueck's Dead Dad*, de resina y pintura al óleo, en un formato de 50,8 x 15,24 x 6,35 centímetros, un magnífico homenaje donde el propio Stipl yace en el suelo, en la esquina de una habitación, con la boca abierta y la lengua fuera, estirado, con los brazos rígidos a lo largo del cuerpo, sin vello, con el sexo flácido, muerto de placer o sumido en una excitante locura. ■

Richard Stipl has also seen something in the skin and soul of Ron Mueck's beings: in 2005, he modelled his *Tribute to Ron Mueck's Dead Dad*, in resin and oil paint, measuring 50.8 x 15.24 x 6.35 centimetres (20 x 6 x 2.5 inches). In this magnificent tribute Stipl himself appears lying on the floor, in the corner of a room, mouth open, tongue out, arms along the length of the body, hairless, flaccid penis, dead with pleasure or immersed in an exciting madness. ■

Translation: Laura F. Farhall



Richard Stipl, "A Futile Attempt to Know Oneself Better", 2004, cera y óleo, 17,78 x 43,18 x 20,32 cm. Cortesía Christopher Cutts Gallery, Toronto.