

# Una iconografía primigenia: el diálogo con el arte prehistórico en la obra de Víctor Mira

David CORTÉS SANTAMARTA

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)  
davcortes@yahoo.es

Recibido: 01-02-2016

Aceptado: 20-07-2016

## RESUMEN

El artista español Víctor Mira (1949-2003) realizó entre 1979 y 1984 un ciclo de obras caracterizado por una personal recreación de una iconografía primigenia. Parte de ese imaginario será posteriormente recuperado en el extenso conjunto de estampas titulado *Cien imágenes de África* (1990). Mira establece un diálogo con el arte prehistórico, que se manifiesta tanto en la extrema rotundidad y simplificación formal de las imágenes como en la profundización de sus connotaciones simbólicas, hasta constituir una especie de cosmogonía que aúna lo remoto y la contemporaneidad, lo que las emparentan con autores del panorama artístico alemán de la época, como Joseph Beuys o A. R. Penck.

**Palabras clave:** Víctor Mira; Arte prehistórico; Neoexpresionismo; Iconografía; Joseph Beuys; A.R. Penck.

## A primal iconography: A dialogue with prehistoric art in the work of Víctor Mira

## ABSTRACT

Between 1979 and 1984, the Spanish artist Víctor Mira (1949-2003) made a series of works characterized by a personal recreation of a primal iconography. Part of that imaginary will be later revisited by the artist in the large group of prints entitled *Cien imágenes de África* (1990). In these prints, Mira establishes a dialogue with prehistoric art, manifested both through the extreme clearness and formal simplification of the images, and the deepening of their symbolic connotations. They constitute a sort of cosmogony, which bring together the distant past and the present, something that directly links them to authors of the German artistic scene of the period, such as Joseph Beuys and A. R. Penck.

**Keywords:** Víctor Mira; Prehistoric Art; Neo-Expressionism; Iconography; Joseph Beuys; A.R. Penck.

Restituir a las imágenes, a finales del siglo XX, el valor absoluto del que estaban investidas en sus orígenes, cuando el hombre pintó las paredes de cuevas y abrigos rocosos con grafismos y figuras cuya presencia visual hoy nos resulta tan inmediata como ignotos los sentidos, rituales y mitos en los que se inscribían. Tal parece la voluntad de Víctor Mira (1949-2003) cuando en 1978 comienza un conjunto de obras que, bajo títulos como *Pinturas de la noche*, *Mediodía*, *Cultura del arco*, *Pinturas de la revelación*, *Iluminados* o *Pinturas de la media muerte*, habría de extenderse hasta 1984. Años más tarde, en lo que puede considerarse como *summa* o compendio de la iconografía desplegada en esas creaciones, realizaría el ambicioso libro de estampas *Cien imágenes de África* (1990). Con los medios y sobre los soportes más diversos, desde un precario trozo de cartón o de papel de estraza a esculturas en bronce o hierro, desde monumentales lienzos a series de estampas, Mira convocó un universo habitado por arqueros, chamanes, nómadas, animales, mujeres recogiendo caracoles o seres sometidos a las fuerzas telúricas, que elevan sus brazos en señal de ofrenda o que celebran enigmáticas ceremonias. Fascinado por los trazos primigenios de las pinturas prehistóricas, Mira los recuperó con un doble gesto. Por un lado, sometió su propio lenguaje a un intenso proceso de depuración para crear un vocabulario plástico donde las formas son simplificadas hasta alcanzar una condición elemental, casi signica. Por otro, recreó el sistema de experiencias y visiones míticas que late bajo aquellos para recobrar así un sentido colectivo –pero también una necesidad y un misterio– hasta conformar una cosmogonía, inspirada libremente en los mitos y tradiciones de culturas no occidentales, en una aproximación que ha sido certeramente calificada como “antropología poética”<sup>1</sup>. En este estudio se examina la singular iconografía elaborada por Mira a lo largo de estas series, se indican las fuentes de algunos de sus motivos –procedentes de pinturas rupestres, principalmente africanas– y se considera la relación de las obras de Mira con las de otros autores contemporáneos del panorama artístico alemán, como Joseph Beuys o A. R. Penck, en los que se evidencia asimismo el diálogo con las manifestaciones y testimonios del arte prehistórico.

No es casual que este periodo de la producción artística de Víctor Mira coincida con sus cada vez más prolongadas estancias en Alemania, que se habían iniciado en 1975 y que se estabilizan definitivamente a partir de 1988, cuando Mira establezca su segundo taller en Munich, que alternaría con el que desde 1978 mantuvo en Barcelona. Hasta su suicidio en 2003, acaecido en la localidad bávara de Seefeld, Mira vivirá entre Munich y Barcelona. El temprano contacto de Mira con el panorama artístico alemán, dominado en ese momento por aquellas tendencias pictóricas que habrían

<sup>1</sup> Ingrid REIN, *Victor Miras poetische Antropologie*, Munich, Galerie Tanit (catálogo de la exposición celebrada del 22 de enero al 27 de febrero de 1982), 1982, p. 2. Otros análisis de esta etapa de la producción de Mira pueden leerse en VVAA, *Victor Mira. Disparate de Fuentetodos y Cien imágenes de África*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza y Consorcio Cultural Goya-Fuentetodos (catálogo de la exposición celebrada del 26 de Noviembre de 2004 al 27 de Enero de 2005), 2004; VVAA, *Victor Mira. Imaginario*, Zaragoza, Museo Pablo Serrano (catálogo de la exposición celebrada del 16 de enero al 30 de marzo de 2014), 2014, o en las hojas de sala que acompañaron dos exposiciones en la Galería A del Arte de Zaragoza: Chus TUDELILLA, *En el silencio del mediodía*, para *Cada vez única. Preferencia por lo primitivo* (13 de febrero al 22 de marzo de 2013) y David CORTÉS, *Imágenes del origen*, para la muestra *África* (3 de julio a 5 de septiembre de 2014). En este último texto planteé algunas de las ideas que se desarrollan con mayor amplitud en el presente estudio.

de ser calificadas como neoexpresionistas -consagradas de manera oficial en exposiciones como *A New Spirit in Painting*, de 1981 o *Zeitgeist y Documenta 7*, ambas de 1982- confirmaron por un lado la inflexión eminentemente figurativa de la pintura de Mira, pero también la importancia de una dimensión simbólica que incorporaba tanto la elaboración de la propia experiencia del sufrimiento como el enfrentamiento con los problemas históricos y políticos contemporáneos, lo que se mostraba paradigmáticamente en la creación de un artista como Beuys<sup>2</sup>.

En ese sentido, las series en las que Mira desarrolla una iconografía primigenia sustituyen progresivamente al oscuro y acre realismo de los llamados *Interiores catalanes con tomate*, un conjunto de desasosegantes escenas pintadas a finales de la década de 1970, donde individuos con hipertrofiadas orejas padecen extremos y perturbados estados de ánimo, víctimas de los celos, el aislamiento y el dolor y cuya dimensión autobiográfica fue subrayada por el propio Mira: “Mi desdicha en Barcelona fue grande y, por no tener nada, me agarré a mi tragedia”<sup>3</sup>. Frente a la pormenorizada ejecución de las mismas, que domina aún las monstruosas alteraciones anatómicas de los personajes, el artista propone en las obras de las nuevas series un lenguaje plástico mucho más conciso, elemental y directo, donde se percibe la influencia del arte prehistórico. Mira recurre a las soluciones y recursos gráficos dominantes en las pinturas rupestres producidas en ese periodo, como son la eliminación del detalle fisionómico o anatómico para dar prioridad al valor del puro contorno lineal o de la masa cromática que aquel circunscribe, la coexistencia de signos abstractos con referencias figurativas, la ausencia de referencias espaciales, o las formas biomorfas –a veces filiformes, reducidas a una mera incisión y otras extrañamente abultadas– de unos seres que, aún en su esquematismo, exhiben una intensa vitalidad y animación. Con una íntima apropiación de esas fórmulas Mira logra generar un asombroso repertorio de imágenes que, a la vez que conservan en su trazado una suerte de anónima perentoriedad, fundan un universo personal.

Las obras más tempranas del ciclo están realizadas sobre madera o en papel y cartón de pequeño formato, en soportes que exhiben un carácter tosco y una extrema precariedad. Mira utiliza papeles de estraza o cartones, es decir, materiales donde la funcionalidad cotidiana y vulgar, al ser generalmente utilizadas como envoltorios o embalajes, se impone, en la mirada del espectador, sobre toda connotación artística. Un valor de uso que queda si cabe aún más acentuado al aparecer esos soportes frecuentemente arrugados y rasgados, con sus bordes cortados irregularmente, en ocasiones incluso manchados o con piedras y pequeñas conchas adheridas a su superficie, como si fueran desechos, desperdicios o restos que el artista hubiera recogido del suelo o de la basura. Con ello Mira potencia la materialidad inmediata de las obras. Una materialidad que resultaría así análoga a la de aquellos soportes en los que los

<sup>2</sup> En su serie *Baselitzbeuys* (1982-83), formada tanto por dibujos y lienzos como por un *coffret* de xilografías, Mira propuso una reflexión plástica en torno a esas dos vías: la dimensión “material” de la actividad pictórica, encarnada en Georg Baselitz y cifrada en el motivo de las águilas característico de los lienzos pintados con los dedos por Baselitz, y la dimensión “espiritual”, a través de las cruces de Joseph Beuys. Sobre esta cuestión véase el texto “Barcelona, 1985” en Víctor MIRA, *En España no se puede dormir*, Barcelona, Galería Miguel Marcos, 2001, p. 40.

<sup>3</sup> “En España no se puede dormir” incluido en *ibid.* p. 13.

hombres prehistóricos plasmaron sus creaciones: paredes rocosas, maderas o huesos. Irregulares y con una textura imperfecta y rugosa, las accidentadas superficies de las rocas o las formas óseas se convirtieron hace milenios en incitación para el dibujo de las figuras y de los signos, y del mismo modo, las vetas de las maderas, las quebrados perfiles de las arrugas del papel, las ondulaciones del cartón corrugado, o las desgarraduras son el estímulo para las figuras creadas por Mira. En una obra de la serie *Mediodía* (1981, *gouache* sobre cartón, 31 x 23.3 cm) Mira aprovecha la disposición paralela distintiva del cartón corrugado como una especie de código de barras trazado con líneas blancas y negras en la parte superior, mientras que bajo él las líneas se curvan delicadamente para animar la silueta y el rayado distintivo de una cebra.

Esos soportes conservan además un valor plástico propio. Lejos de quedar ocultas por la aplicación del pigmento, las características del material forman parte integral del resultado. Así, desde un punto de vista cromático, la amplia gama de gradaciones del marrón que poseen las maderas o los bastos papeles y cartones empleados determinan la tonalidad dominante del conjunto. Una tonalidad que resulta aún más extensa cuando, tal y como sucede a menudo, están empapados con líquidos, aceites o disolventes, y que Mira consigue trasladar a obras posteriores aunque estén pintadas sobre otros soportes, como el lienzo, o con otras técnicas, como las de la estampación gráfica. La rudeza y opacidad de la textura de los materiales las confieren una peculiar presencia física, que resulta siempre rotunda, incluso en aquellos papeles de muy pequeño formato o deteriorados. Esa extraña y paradójica dialéctica entre la fragilidad de su consistencia y la rotundidad de su efecto es paralela a la que se produce entre la delicadeza y estilización de las figuras y su rápida elaboración, hasta constituirse en uno de los rasgos distintivos del ciclo.

Todo ello se percibe en una de las obras de la serie *Pinturas de la noche* (**Fig. 1**). La tosquedad de la madera sobre la que está realizada se muestra en los nudos y profundas grietas que la atraviesan y que la pintura, aplicada con densas pinceladas, no logra cubrir por completo. Su formato irregular, que se aparta del habitual, contribuye a potenciar su contundencia, hasta el punto de dotarla de un carácter casi objetual. Los dos personajes, someramente ejecutados con pintura negra, son puras siluetas que sin embargo adquieren una especial materialidad derivada tanto del denso y opaco pigmento como del propio soporte. El ágil y estilizado contorno, cuyo grafismo se independiza en una de las piernas del que está situado a la izquierda, tensa los perfiles de unos seres de condición incierta cuyas cabezas, similares a las de un ave o un anfibio, les sitúan entre los dominios de lo humano y lo animal.

Simétricamente distribuidos sobre un fondo blancuzco en el que se inscriben curvados trazos que se asemejan a las manchas de la piel de un felino, ambos elevan su brazo derecho para sostener un esquemático signo lanceolado de color rojo, similar a una llama. Éste podría haber sido generada por ellos o bien pudieran estar recibiendo, procedente de la zona superior, donde gruesas pinceladas de amarillo y verdes sucios rellenan los ángulos de lo que parece un refugio frente a la negrura dominante. Ese color negro se identifica, como confirma la genérica denominación de la serie, con la noche. Una noche que aunque resulta amenazante, también conforma la propia esencia de los seres representados, cuyas siluetas comparten color con ella. En



Fig. 1. Víctor Mira, *Pinturas de la noche*, aprox. 1980, óleo sobre madera, 60 x 35 cm.

otras imágenes del mismo ciclo tal comunión resulta aún más obvia, al conectarse los miembros de los personajes con masivas áreas de color negro, de las que parecen extraer su vitalidad, en una relación cuya ambivalencia queda explícita en dos de las estampas que componen *Cien imágenes de África*. Si la nº 51 se titula *Hombres que atacan la noche a mordiscos, dando origen así al primer festín. De sus bocados surgieron las cavernas y los manantiales*, en la siguiente la noche será la que reclame su tributo: *Acosados por la noche a la que, para que se apacigüe, dan de comer pedazos de sí mismos*. La noche adquiere en las obras de Mira una dimensión enigmática, simultáneamente amenazadora y atrayente, en la que se incluyen tanto la sexualidad como las experiencias sensoriales de una conciencia que ya no es la de la vigilia, sino la atravesada por estados alterados. El sueño domina la alteridad nocturna, pero asimismo, como los estudios antropológicos han mostrado, la noche es el escenario privilegiado donde se producen los fenómenos de posesión, las visiones sobrenaturales o la analogía, tan frecuente en diferentes culturas, entre el sueño y la muerte, aspectos todos ellos determinantes en la activación del pensamiento mítico<sup>4</sup>.

Tal afinidad origina la relación que se establece entre los diversos títulos de las series. Algunos aluden a momentos del día convertidos en metáforas de actividades y de ciclos vitales o fúnebres, como *Pinturas de la noche* o *Mediodía*, mediante una asociación que provoca el juego de palabras de las denominadas *Pinturas de la media*

<sup>4</sup> Véase Marc AUGÉ, *La guerra de los sueños*, Barcelona, Gedisa, 1998.

muerte. Otros títulos remiten, en el caso de *Pinturas de la revelación e Iluminados*, a misterios de carácter sobrenatural y religioso, o bien a una violencia primordial, como *Cultura del arco* o *La mano armada entra en la noche*, en la que se combina con la referencia nocturna.

La enorme importancia concedida a la materialidad de los papeles y cartones se revela en algunas de las declaraciones de Mira a propósito de este periodo. El artista explica agunos de los procedimientos empleados en su manipulación y dirigidos – frente a la blanca y homogénea superficie de los soportes artísticos tradicionales– a que éstos se convirtieran en receptáculos de un proceso temporal o natural que dejara huellas, señales y marcas sobre ellos:

“Necesito que los materiales con los que trabajo posean una historia. Envío papel a Zaragoza, a Madrid, para que regrese y entonces puedo empezar a trabajar sobre él. En ocasiones “planto” papel en el jardín de mis padres y lo recojo un año después, con piedras y caracoles pegados. Otras veces envío paquetes, con direcciones inexistentes, a otros países. Tras un período de tiempo los recibo de vuelta, con la indicación de destinatario inexistente, impregnados con olores del extranjero. La mayoría de los artistas utilizan el papel exclusivamente como mera superficie para imponer sus ideas. Siento que eso es menospreciar su valor”<sup>5</sup>.

En ocasiones este tratamiento del soporte puede dar lugar a nuevas imágenes. Así, las diferentes versiones del motivo de una mujer levantando un gran caracol, pertenecientes principalmente a *Mediodía*, pero de la que además hay una escultura (*La mujer caracol*, 1984, bronce, 73 x 32 x 41 cm) y cuya clave interpretativa lo proporciona el título –*Mujer cogiendo un caracol, transmisor de las creencias en los antepasados*– de la estampa nº 13 de *Cien imágenes de Africa*, podría haber surgido precisamente de esas pequeñas conchas pegadas al papel a las que se refiere Mira. Pero incluso en aquellos casos donde el soporte se cubre de piedras o barro, aproximándose enormemente en su textura a la consistencia pétreo y orgánica de las pinturas rupestres, las obras de Mira siempre dan cuenta de su propio presente. La búsqueda de lo primigenio que caracteriza el ciclo se sitúa, de manera inequívoca, en una sociedad industrial dominada por una lógica capitalista. Las maderas, los papeles y los cartones de este ciclo de Mira nunca pierden su condición de residuo o desperdicio de un proceso industrial. En una genealogía que se remonta al *collage* y a las prácticas del ensamblaje dadaístas, los objetos excluidos y desvalorizados por el sistema son reivindicados por el artista. En buena medida ya erosionado el valor provocativo que pudiera albergar la continuidad de tal operación, lo que destaca en el uso de estos materiales de desecho por parte de Mira es no sólo el valor estrictamente plástico que logra extraer de ellos, sino también el sentido de amenazada precariedad que transmiten. Porque las imágenes representadas sobre ellos parecen aludir no tanto a una, por otra parte imposible, recuperación de un límpido inicio originario, cuanto a un inicio que remite a una catástrofe previa. Mira dispone de los trozos

---

<sup>5</sup> Jon DOBLOUG, “Et intervju med Víctor Mira”, *Kunst. Forlagt av Galleri Dobloug, Oslo*, nº 4 (1982), p. 7. Mi agradecimiento al galerista Jon Dobloug por haberme facilitado este material.

de papel y de esos cartones rasgados casi como si fueran restos de una civilización colapsada. No se trataría pues tanto de un proceso de dignificación simbólica de los desechos cuanto de un impulso de pura necesidad material en su sentido más literal, y ello sin duda es reflejo del propio proceso de realización de las obras. En entrevistas y textos autobiográficos Mira se refirió a las difíciles condiciones económicas que tuvo que afrontar a lo largo de la década de 1970<sup>6</sup>. Muchas de las creaciones de ese periodo están ejecutadas sobre papeles baratos, de mala calidad, o sobre cartones y maderas recogidas de los contenedores de Barcelona ante la dificultad de adquirir soportes mejores, más caros o de mayor tamaño<sup>7</sup>. Así pues la pobreza y pequeños formatos de las primeras obras del ciclo responden a una situación de extrema necesidad económica. Poco después, coincidiendo con el reconocimiento internacional que consiguió gracias a estas obras, y que se concretaron en las numerosas exposiciones individuales que se celebraron en Alemania, Estados Unidos, Suiza, Austria, Noruega y Holanda<sup>8</sup>, será cuando Mira pueda trasladar parte de esos motivos a lienzos de gran tamaño, en ocasiones monumentales, y a desarrollarlos tanto en numerosas series de obra gráfica como en esculturas de hierro y bronce. Pero incluso en esas creaciones posteriores consigue mantener la ruda materialidad que distingue los ejemplos tempranos del ciclo.

Los campos asociativos a los que remiten las referencias figurativas y las denominaciones de las series de filiación primigenia realizadas por Mira se adecúan a algunas de las hipótesis que sobre el significado de las pinturas prehistóricas han ido elaborándose desde el ámbito de la investigación científica. De hecho cabría analizar las obras de Mira como una hipótesis o propuesta plástica a través de las que el artista conjetura, con intuitiva libertad, sobre los posibles sentidos que las representaciones rupestres pudieron poseer en el pasado y, a partir de ello, repensar las funciones de la propia pintura a finales del siglo XX. Es en la densa opacidad que estas imágenes oponen a cualquier exégesis o explicación definitiva donde Mira encuentra una máxima posibilidad de reelaboración creativa. Frente a otros periodos históricos, lo que distingue a estas manifestaciones originarias es precisamente su carácter enigmático. La dificultad de conocer los propósitos tras los trazos que los conforman, de establecer las intenciones que guiaron la selección o disposición de los animales y de las escasas siluetas humanas sobre las paredes de las cavernas, de determinar las finalidades que cumplían, su inscripción en ciertas prácticas rituales o si ilustraban relatos míticos, constituyen un atractivo estímulo para impulsar la iconografía que

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 2.

<sup>7</sup> Por ello Mira, en sus apreciaciones sobre otros artistas contemporáneos, siempre destacaba las condiciones económicas en las que habían desarrollado su labor y el modo en que éstas habían podido llegar a determinar la elección de los materiales, las técnicas o el propio formato de las obras, algo que la historiografía tradicional tiende a subestimar, cuanto no a olvidar por completo, considerando que tales cuestiones se deben exclusivamente a decisiones de carácter estético.

<sup>8</sup> Entre 1979 y 1983, en contraste con la escasa repercusión que su obra había logrado hasta entonces en España, fueron numerosas sus exposiciones individuales en Europa y EEUU: Galerie Tanit, Múnich (1979 y 1982), Staempfli Gallery, Nueva York (1980 y 1984), Dobloug Gallery, Oslo (1981), Galerie Stähli, Zúrich (1982), Galerie Lang, Viena (1983), Galerie Thomas, Múnich (1983), Meadows Museum, Dallas (1983), Galerie Fred Jahn, Múnich (1983), Printshop Gallery, Amsterdam (1983).

Mira desarrolla a lo largo de sus obras. Los personajes humanos de las *Pinturas de la noche* incorporan simultáneamente resonancias de una pareja primordial, tal y como narran las cosmogonías de numerosas tradiciones culturales, son ellos mismos divinidades ancestrales y genésicas, o bien ejecutan algún tipo de ritual. De igual modo, los animales representados, ya sean los grandes caracoles de *Mediodía*, los cérvidos de *Caps de cérvols*, de las *Pinturas de la revelación* y de las estampas *Imágenes de espíritus de ciervos*, o la extensa fauna reunida en *Cien imágenes de África*, que incluye, entre otras especies, insectos, simios y bóvidos, suponen una alusión a un mundo dominado por una poderosa vida animal frente a la que el hombre estaba en minoría y de la que dependía para su subsistencia. Animales que también podían asumir la función de seres mediadores, dotados de facultades sobrenaturales que facilitaban el acceso a otros dominios o, incluso, como en el totemismo, de los que el grupo humano o clan se reclamaba descendiente y cuya protección era decisiva para la comunidad. Su potencia metafórica se corresponde y adquiere su impulso de la inexistencia de un código que delimite con exactitud su contenido.

Resulta lógico que este conjunto de obras de Mira obtuviera una buena acogida en el ámbito cultural germano. La proximidad de su lenguaje plástico con el de autores alemanes como A. R. Penck (nacido en 1939) o Joseph Beuys (1921-1986), quienes habían mantenido asimismo un diálogo con las manifestaciones del arte prehistórico, es patente. En su pintura *Weltbild* (1961, óleo sobre madera, 122 x 160 cm) A. R. Penck estableció por vez primera las claves esenciales que habrían de dominar el resto de su producción artística. Sobre una superficie monocroma blanca y la somera indicación espacial de un suelo cuya marcada curvatura adquiere una connotación cósmica acorde con su título -imagen del mundo-, se distribuyen una gran cantidad de figuras sencillas y esquematizadas de las que ha desaparecido cualquier detalle o elemento superfluo, quedando reducidas a una especie de pictogramas. Esta radical simplificación las acerca a una grafía o escritura que estuviera en un estadio germinal, a la vez que recuerdan poderosamente a las convenciones del arte de la prehistoria o de culturas no occidentales, como el propio Penck señala:

“En el fondo soy un pintor abstracto frustrado. Me encanta la pintura sistemática, monocromática, pero esto en mi contexto histórico-social no deja de ser una falacia. Había que dar respuesta a las viejas cuestiones sociales. Mi respuesta fue volver la mirada a las formas de arte primitivas, a las formas dominadas por el dibujo, por lo arcaico [...]. Un arte parecido al de la Edad de Piedra, al africano o al esquimal”<sup>9</sup>.

La necesidad del artista por responder a las demandas de lo que denomina su contexto histórico-social se perciben con especial intensidad en esta pintura, donde Penck registra, mediante un lenguaje visual de connotaciones arcaicas, las conflictivas relaciones entre las dos Alemanias durante el periodo de la Guerra Fría y que en 1961 adquirirían una especial tensión con el levantamiento del Muro de Berlín.

---

<sup>9</sup> Conversación de A. R. Penck con Walter Grasskamp, en VVAA, *Origen y Visión. Nueva Pintura Alemana*, Madrid, Ministerio de Cultura (catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Velázquez de Madrid y en La Caixa de Barcelona entre el 5 de abril y el 29 de julio de 1984), 1984, p. 67.

Las sintéticas figuras del cuadro se dividen en dos grupos enfrentados que portan armas, radares, pizarras con axiomas lógicos o matemáticos, instrumentos de tortura o espionaje, a la vez que adoptan diversas posturas alusivas a comportamientos humanos básicos, del amor al juego, del baile a la violencia o a la coacción. El alfabeto de pictogramas de Penck comunica, en su equívoca sencillez, una fórmula tan precisa como fatal de un mundo abocado a la catástrofe bélica. El gesto del pintor, al renunciar a su nombre original y cambiarlo por el del geólogo alemán que identificó las diversas edades glaciales, Albrecht Penck, apunta a su proyecto de examinar esa nueva Edad del Hielo contemporánea instaurada por la Guerra Fría. La codificación de las figuras y su reglada estilización –que contrastan con una elaboración gestual, vehemente y rápida– las relacionan asimismo con los sistemas y gráficos que la naciente cibernética estaba comenzando a desarrollar en esa década<sup>10</sup>.

Los más tempranos dibujos sobre papel de Joseph Beuys, buena parte de ellos recopilados en la colección *The secret block for a secret person in Ireland*<sup>11</sup>, muestran una fascinación similar por el mundo prehistórico, que más tarde el artista habría de continuar en una práctica –a través de *performances* y de la manipulación de objetos diversos– inscrita en una actualizada y personal recuperación de los rituales chamánicos. Pero en esos primeros trabajos las referencias plásticas a las pinturas rupestres resultan más evidentes, tanto por el uso de sustancias minerales y orgánicas análogas a las utilizadas por los hombres prehistóricos como por la simplificación de las figuras y animales plasmados en los que Beuys sabe restaurar la especial vibración del trazo, la delicada a la vez que concluyente modulación de los contornos y, sobre todo, la enigmática y misteriosa condición que estos seres poseían en las imágenes rupestres. En el complejo universo simbólico de Beuys los animales ocupaban un papel clave, al convertirse en expresión y metáfora de una dimensión espiritual situada más allá de los límites humanos. Beuys les confiere distintos sentidos y pueden aludir así a principios diferentes, desde el movimiento y la reencarnación, en el caso de la liebre, a la organización social y la capacidad transformadora, en el de la abeja o, incluso, la mediación con el mundo de los muertos y de los espíritus que el ciervo, como conductor de almas, posibilita<sup>12</sup>. En dibujos como *Hirsch* (1957, cloruro férrico y lápiz sobre papel, 37.7 x 49.8 cm) o *Hirsch mit Menschenkopf* (1955, cloruro férrico y lápiz sobre papel, 29.7 x 21 cm), donde un pequeño y abreviado rostro humano asoma entre la cornamenta del ciervo aludiendo al papel mediador del animal, se aprecia

<sup>10</sup> Sobre Penck véase VVAA, *A. R. Penck. Retrospektive*, Düsseldorf, Richter Verlag (catálogo de la exposición celebrada en la Kunsthalle de Frankfurt, la Kunsthalle de Kiel y el Musée d'Art Moderne de la Ville de París entre junio de 2007 y mayo de 2008), 2007.

<sup>11</sup> Beuys mostró por vez primera esta colección en 1974, por lo que hay que situar el proceso de su difusión y recepción, tanto por parte de la crítica como de otros artistas, en la década de los 70, muchos años después de haber sido dibujados. El conjunto está reproducido en Heiner BASTIAN (ed.), *The secret block for a secret person in Ireland*, Munich, Schirmer/Mosel (catálogo de la exposición celebrada en la Martin-Gropius-Bau de Berlín y en la Kunsthalle de Tubinga entre febrero y julio de 1988), 1988.

<sup>12</sup> Véase la entrada “Animales” en el glosario de conceptos sobre Beuys titulado “Beuysnobiscum”, incluido en Harald SZEEMANN (ed.), *Joseph Beuys*, Madrid, MNCARS (catálogo de la exposición celebrada en la Kunsthau de Zúrich, el Museo Reina Sofía de Madrid y el Centre Georges Pompidou de París entre noviembre de 1993 y septiembre de 1994), 1994, p. 244.



Fig. 2. Víctor Mira, *Pintura de la revelación*, 1982, óleo sobre lienzo, 200 x 330 cm.

su proximidad a las representaciones zoomórficas del Paleolítico. El propio Beuys subrayó tal identificación al declarar: “Quizá sea un dibujante rupestre renacido”<sup>13</sup>.

La significativa presencia de los ciervos en numerosas obras de este periodo de la producción de Mira certifican la intensa influencia que tuvieron los dibujos de Beuys sobre el artista español<sup>14</sup>. Los ciervos dominan las diversas variaciones de las *Caps de cérvols*, se convierten en el motivo exclusivo de la carpeta de quince estampas titulada *Imágenes de espíritus de ciervos* y surgen en algunos lienzos de la serie *Pinturas de la revelación*. El gran tamaño de uno de esos lienzos (Fig. 2) le proporciona un carácter mural que se corresponde con el de las grutas donde los hombres prehistóricos realizaron sus obras, en una similitud que queda reforzada por el tratamiento al que Mira ha sometido la tela. El óleo marrón, muy diluido, se ha extendido con una gran brocha o escoba, mediante movimientos bruscos, irregulares y veloces que propician el efecto de una superficie manchada y desleída, donde hubiera quedado la fortuita

<sup>13</sup> Citado en Werner SCHADE, *Joseph Beuys. Early Drawings*, Múnich, Schirmer/Mosel, 1992, s.p.

<sup>14</sup> Que Mira consideraba a Beuys una figura fundamental del arte de la segunda mitad del siglo XX lo atestiguan las numerosas alusiones y referencias al artista alemán en su obra, que se extienden desde la ya citada serie *Baselitzbeuys* a la incorporación de motivos, como los procedentes de los dibujos *Der Tod und das Mädchen* (1957, tinta sobre papel marrón, 17.6 x 25.2 cm) y *Artistin* (1950-51, cloruro férrico y lápiz sobre papel, 25 x 20.4 cm), en la iconografía de las distintas versiones de *Europa* o de *Interior español con exterior holandés*, que Mira pinta a mediados de la década de 1980, para finalizar con la más polémica interpretación plasmada en el libro y los objetos del ciclo *The two most clever sons of Salvador Dalí*, de 1998.

huella de los disolventes sucios, ya empleados tras haber limpiado los pinceles. La pintura se escurre o precipita, siendo la distinta concentración del pigmento y las diversas estelas dejadas por la velocidad de su secado las que generan la sugerente, aún en su restricción, gama de tonalidades marrones y que sólo en ocasiones se funde con el blanco de la tela transparentado tras la tenue película de pintura. En ella se puede distinguir la propia huella de los dedos o de la mano del pintor, aplicada sobre el pigmento húmedo, en un procedimiento que inmediatamente remite a las improntas de manos tan frecuentes en las cuevas prehistóricas. Sobre las cambiantes tonalidades marrones, semejantes a las del barro, el excremento o la sangre seca, Mira ha dispuesto dos enormes figuras en negro. A la derecha la gigantesca silueta de una cabeza de ciervo extraordinariamente simplificada, hasta quedar reducida a un esquemático signo donde dos líneas, que parten verticalmente y en paralelo desde el borde inferior del cuadro, se giran y estrechan para dibujar el contorno del cuello y el hocico del animal. Dos sencillos trazos forman la cornamenta, mientras que el ojo es un simple círculo con un punto en su interior. Junto a ella aparece un misterioso cazador en el que se conjugan referencias figurativas y un elevado grado de abstracción. Una densa franja negra en vertical actúa como eje de cuyos extremos surgen dos configuraciones dispares. Si de su zona inferior parte una silueta aproximadamente humana –aunque su rostro sea similar al de un animal– cuyos simplificados brazos portan una lanza y que acecha a la gran cabeza del cérvido, en su zona superior la franja se curva bruscamente hacia la izquierda para luego ir cayendo y desvaneciéndose mediante unas pinceladas cada vez más difusas que acentúan la sensación de una sustancia delicuescente, agotada y lacia. El esquema casi abstracto del conjunto es similar al de una curva sinusoidal que Mira modula de tal modo que, sin perder su autonomía formal, asuma resonancias figurativas: por un lado la figura del cazador que acecha al enorme animal con una lanza doblada, lo que continúa el ritmo curvilíneo, por otro la figura de un extraño ser flácido y residual, cuya constitución es muy próxima a la de las *Hilaturas* (1983-1986) y que son deudoras directas de algunas de las soluciones gráficas y de la iconografía explorada a lo largo de estas series de filación primigenia. El chorreo de la pintura negra, la suciedad y emborronamiento del fondo o las huellas de la mano resaltan una inmediatez manual que sin embargo, en su deliberada intencionalidad, provocan, en conjunción con el restringido cromatismo y magistral condensación signica de las figuras, un efecto de una extraña y paradójica sutileza. A ello se une el sentido profundamente enigmático del conjunto que el propio título, *Pintura de la revelación*, enfatiza, como si estos signos correspondieran a las visiones o revelaciones sobrenaturales presentes con frecuencia en los mitos y rituales estudiados por la antropología, y que también, de acuerdo a ciertas interpretaciones, se encontrarían en el origen mismo del arte prehistórico. Así, investigadores como David Lewis-Williams defienden la hipótesis de que las pinturas rupestres derivan de las imágenes mentales, proyectadas sobre las paredes de las cavernas, por chamanes mientras experimentaban estados alterados de conciencia<sup>15</sup>. En *Pintura de la revelación* y, de manera más específica, en la serie *Iluminado*, Mira indaga en torno

<sup>15</sup> David LEWIS-WILLIAMS, *La Mente en la Caverna*, Madrid, Akal, 2005.

a esos vínculos originarios entre las capacidades del artista y las del chamán, algo que *performances* como *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Galería Schmela, Düsseldorf, 1965) o *Coyote* (Galería René Block, Nueva York, 1974) de Beuys habían actualizado provocativamente, pero poseen, en el caso del creador español, un sentido específicamente vinculado a la propia práctica pictórica. Si las pinturas rupestres son el resultado, de acuerdo a la explicación chamánica, de fijar visiones o imágenes interiores que respondían a determinadas concepciones del cosmos compartidas por la comunidad, la recuperación contemporánea de los referentes prehistóricos propugnaría una suerte de genealogía para una concepción de la pintura que, paradójicamente, al trasladarse a un contexto sustancialmente distinto, podía adquirir una nueva potencialidad.

El interés por las manifestaciones artísticas primigenias por parte de Beuys, Penck o Mira, aunque hunde sus raíces en el primitivismo que irrigó buena parte de las vanguardias históricas<sup>16</sup> posee, no obstante, unos rasgos distintivos. Ya no se trata sólo del proceso de renovación formal que resultó tan fundamental a aquéllas, aunque sin duda haya una especial atracción por las resoluciones plásticas de las creaciones rupestres, cuanto del deseo por restablecer un lenguaje que poseyera el potencial y la eficacia simbólica, así como la dimensión comunitaria, que la práctica artística parecía haber perdido definitivamente tras movimientos como el minimalismo o el conceptual, y que el arte prehistórico condensaba en una tan remota como ignota lejanía. La pintura, relegada y cuestionada por el discurso crítico dominante durante la década de 1960 y 1970, se reivindicaba vinculándose con sus mismos orígenes, provocativamente enfrentada tanto a la iconografía de los medios de masas del arte pop como a la aséptica geometría del minimalismo o a la desmaterialización del conceptual. Sin embargo, las referencias prehistóricas, en estas obras, no se afirman como regresión a un origen primero, sino que convergen con los sucesos contemporáneos y es, precisamente, en las múltiples tensiones que esta fricción provoca, donde muestran las fracturas e inquietudes de su propio tiempo histórico. La irrupción de los animales en los dibujos de Beuys o en las estampas de Mira, como la titulada *Un mundo bullicioso lleno de animales*, perteneciente a *Cien imágenes de África*, atestiguan el contraste entre un cosmos donde el hombre vivía rodeado por una pujante vida animal a otro donde la extinción amenaza a numerosas especies. Las armas que portan los personajes de los lienzos de Penck o de los ciclos *Cultura del arco* y *La mano armada entra en la noche* de Mira son la confirmación de una lógica de violencia cuya capacidad aniquiladora no ha hecho sino acrecentarse bajo el ideal técnico de progreso. La inmediata materialidad recuperada en las instalaciones de Beuys o en las obras de Mira incorpora, no una reivindicación de una pureza originaria, sino las

---

<sup>16</sup> La relación entre la estética de las vanguardias y el arte prehistórico se plasmó en la pionera exposición del MoMA *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*, organizada por Alfred H. Barr en 1937, donde se exponían las copias de las pinturas rupestres elaboradas en las campañas dirigidas por el etnólogo alemán Leo Frobenius junto a obras de Klee, Arp, Miró o Masson. Sobre la cuestión del primitivismo véase el clásico William RUBIN (ed.), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Nueva York, MoMA (catálogo de la exposición celebrada en el Museum of Modern Art de Nueva York entre septiembre de 1984 y enero de 1985), 1985, y los planteamientos críticos contenidos en Thomas McEVILLEY, *De la ruptura al cul de sac*, Madrid, Akal, 2007.

huellas de la catástrofe o de la degradación. Las alusiones al nacimiento y a la muerte, tan frecuentes en Beuys y en Mira, como en la serie *Pintura de la media muerte* o en diversas estampas de las *Cien imágenes de África*, responden a la necesidad de convertir en imagen la permanente interpelación en torno a los límites de la existencia humana. Al desconocer sus significados o funciones exactas, la vigorosa densidad simbólica de las pinturas primigenias está dotada de un misterio que los diagramas y esquemas esbozados en los dibujos de Beuys, o los signos abstractos que descienden de lo alto en las *Pinturas de la revelación*, traen a la época contemporánea para consignar en ellas perpetuas preocupaciones y ansiedades.

En la serie *Pintura de la media muerte* (Fig. 3) se muestra la capacidad de Mira para mantener tal carácter enigmático, hasta el punto de que el propio motivo se asimila a un signo de interrogación. Este, en torno al cual realiza numerosas variaciones, es tan sencillo desde un punto de vista formal como irreductible a cualquier intento de interpretación unívoca. Mediante densas y rotundas pinceladas negras Mira crea una figura que por un lado posee rasgos animales y humanos –cabeza de ungulado y bipedismo– pero que asimismo, por su acentuado esquematismo, adviene signo muy formalizado, casi abstracto. Decisiva para activar tal ambigüedad resulta la franja horizontal, levemente inclinada, que atraviesa la superficie. Su contundente presencia plástica hace que la concreta identificación representativa de la figura quede en suspenso. Lo que inicialmente el espectador podía identificar como extremidades y cabeza se transforma, dentro de la rotunda articulación formal del conjunto, en unidad o elemento gráfico –duplicado en la zona inferior, drásticamente curvado en la superior– dispuesto en torno al decisivo eje. Este eje es la traslación, precisa y casi literal, del estatuto liminar que el conjunto *Pintura de la media muerte* explora.

El neologismo acuñado por Mira para titular la serie, “media muerte”, se corresponde de manera exacta con esta franja negra que opera como frontera o división



Fig. 3. Víctor Mira, *Pintura de la media muerte*, 1982, óleo sobre madera, 64 x 34.5 cm

medial del conjunto. En su clásico estudio, el antropólogo Arnold van Gennep calificó como ritos de paso<sup>17</sup> a aquellas ceremonias comunitarias que señalan la transición de un estado a otro, donde destacan las de carácter fúnebre, cuyo objetivo es regular adecuada y eficazmente el paso de la vida a la muerte. No es casual que las primeras manifestaciones propiamente humanas con una evidente dimensión simbólica procedan de enterramientos en los que el cuerpo de los difuntos ha sido sometido a algún tipo de ritual: la inevitable certidumbre de la muerte interpela al hombre desde los inicios. Frente a la muerte contemporánea, medicalizada y privada de las profundas connotaciones que tradicionalmente poseía, la inquietante figura pintada por Mira aparece como una recuperación de unas concepciones donde la circulación entre vida y muerte era fluida, compleja, múltiple. Así este ser teriántropo responde al impulso, que atraviesa las tradiciones folclóricas y míticas de las más diversas culturas, por dotar de una apariencia concreta a la muerte. Si en el ámbito occidental ésta ha sido principalmente simbolizada bajo la apariencia de un esqueleto humano, la figura pintada por Mira convocaría las creencias, presentes por ejemplo en muchas culturas africanas, según las cuales los difuntos se transforman en animales, o aludir a los sacrificios de los animales que acompañan los ritos de paso<sup>18</sup>. Es en todo caso ese estado intermedio o liminidad lo que la determina esencialmente: entre el signo gráfico y la referencia representativa, entre lo humano y lo animal, pero asimismo entre los dominios de la vida y la muerte, sin pertenecer plenamente a ninguno de ellos, lo que la confiere una presencia aún más enigmática. Resulta imposible no vincular la imagen con uno de los escritos de Mira: “Niego que en mí exista vida alguna y me horroriza no estar muerto y tener que sentir la repugnante vida latir como un animal antiguo”<sup>19</sup>. En la pluralidad significativa de la *Pintura de la media muerte* se incorpora sin duda esta metáfora de resonancias autobiográficas. La obsesión por la muerte atraviesa la totalidad de la trayectoria existencial y creativa de Mira, hasta el punto de que podría analizarse toda su obra a partir de una personal reinención de la iconografía de la muerte, dramáticamente sellada por el gesto final del suicidio. La *Pintura de la media muerte* es sin duda la primera expresión definitiva de esa compulsiva insistencia, que más tarde será convocada mediante las *vanitates* de la serie *Naturaleza española muerta*, las múltiples variantes sobre la crucifixión, las cruces tensadas en el negro absoluto de las *Bachcantatas*, la máscara mortuoria y la sangre del ciclo *Beethoven Quinta Sinfonía* o los cuerpos yacentes de los *Antihéroes*.

Los vínculos entre los ciclos vitales y los de la naturaleza, explícitos en las *Pinturas de la noche* y en *Mediodía*, se inscriben también en este conjunto, como testimonio un texto donde se apunta el origen del juego de palabras tras el título de *Pintura de la media muerte*:

<sup>17</sup> Arnold VAN GENNEP, *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza, 2008.

<sup>18</sup> Véase Allan ANDERSON “African Religions” en Robert KASTENBAUM (ed.), *Macmillan Encyclopedia of Death and Dying*, Nueva York, Macmillan, vol. 1, 2002, pp. 9-12.

<sup>19</sup> Víctor MIRA, “Mi cárcel, mi pasión”, en *Madre Zaragoza*, Diputaciones de Huesca, Teruel y Zaragoza (exposición celebrada entre el 23 de mayo y el 30 de septiembre de 1990), 1990, p. 9.



**Fig. 4.** Víctor Mira, *Acontecimientos ocurridos en Barcelona*, 1981, óleo sobre lienzo. 217 x 381 cm

“Desde muy pronto me pareció sobrecogedor ese momento en que todo queda frenado en el tiempo y la vida, atemorizada, se oculta bajo las piedras encendidas.

En el silencio del mediodía todo calla, los hombres duermen la mediamuerte de la siesta, los animales se arrastran sedientos hacia las sombras y hasta el mismo aire, quietísimo, se para espeso. Me daban miedo esas horas en las que reina el sol –padre asesino– que, por matar, mata hasta la penumbra, me daba miedo su muerte sin compromiso. Prefería la noche instintiva de la luna, su noche llena de saliva, a esa otra noche seca del mediodía”<sup>20</sup>.

En un lienzo de gran tamaño, *Acontecimientos ocurridos en Barcelona* (**Fig. 4**) Mira utilizó un vocabulario de resonancias primitivas para registrar un suceso plenamente contemporáneo, como había sido el fallido golpe de Estado que había tenido lugar en España a comienzos de ese mismo año. El levantamiento militar mostró la inestabilidad política del incipiente régimen democrático frente al poder de los sectores conservadores afines al franquismo y reavivó el espectro de un retorno a un régimen dictatorial en España. La actitud de Mira en su intento por elaborar pictóricamente, pocos meses después de haberse producido, uno de los sucesos claves y más polémicos de la Transición, demuestra su singularidad en el contexto artístico español. La pretensión de plantear desde la propia práctica de la pintura una posición crítica ante la historia y la política le aproximaban más a lo que autores alemanes coetáneos estaban ensayando al enfrentarse con la conflictiva identidad de su propio

<sup>20</sup> “Zaragoza a la vanguardia del dolor”, en *idem, op. cit.*, 2001, p. 16.

país que a los pintores españoles de su misma generación<sup>21</sup>. En *Acontecimientos ocurridos en Barcelona* el golpe militar se transforma en el amenazador ataque de unos monstruosos seres compuestos tan sólo por una enorme cabeza –similar a la de un cocodrilo o a un hipopótamo– apoyada sobre dos piernas, que en su incontenible avance acorralan a diversas figuras humanas acumuladas en una estrecha franja, a la derecha del lienzo. Desde la casi caricaturesca condición de los monstruos a los exagerados gestos y las muecas de horror que distorsionan los rasgos del grupo humano, la totalidad de la escena está sometida a un tratamiento radicalmente grotesco de las formas<sup>22</sup>. Mira potencia ese efecto con los gruesos contornos negros que las perfilan y con una simplificación del dibujo que, a pesar de ser tosca en su apariencia, es resultado de un concienzudo estudio, como demuestran los bocetos preparatorios para obtener las muecas definitivas de los rostros. Sin duda es la renuencia a caer en lo anecdótico lo que lleva a Mira a reforzar esa resolución formal casi brutal, que se equilibra con un inteligente uso del color donde los granates, verdes, rojos y ocre adquieren una especial densidad, casi mate, al estar amortiguados por un gris que contribuye en gran medida a incrementar la asfixiante atmósfera de la escena. La falta de espacio resulta absoluta, al estar los personajes oprimidos por los propios límites del cuadro. El grupo de figuras humanas que reacciona con horror frente al ataque escucha unos pequeños aparatos de radio, referencia directa a lo ocurrido durante el golpe de Estado del 23-F. Aquella noche fue conocida como “la noche de los transistores”, al ser la radio el único medio con el que la población española pudo informarse, en tiempo real, del desarrollo del golpe. A través de una extrema formalización, Mira transmuta el suceso contemporáneo en expresión emblemática de la amenaza autoritaria, mediante un recurso que recoge literalmente de una de las obras de Paul Klee, *Revolution des Viadukts* (1937, óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm). En esta pintura, varios arcos de un viaducto, alusión explícita a las obras públicas construidas por el régimen nazi, han adquirido vida propia y, con sus pilares convertidos en piernas, avanzan hacia el espectador. Alternativamente interpretado como alegoría de la uniformización totalitaria o como metáfora de la rebelión de los arcos contra el orden dictatorial<sup>23</sup>, el lienzo supone una respuesta del artista a los acontecimientos

<sup>21</sup> *Interior español con exterior holandés*, *Naturaleza española muerta* o *Europa*, series pintadas a mediados de la década de 1980, suponen la continuidad en la obra de Mira de esa perspectiva crítica en torno a la identidad y a la historia española. La posición divergente de Mira frente a la cultura oficial de consenso de la Transición desembocaría en los polémicos carteles que publicó en diferentes revistas nacionales e internacionales, como *Así soy/ Así me quiere España* (1988), *Arte o prostitución* (1989), *Victor Mira like van Gogh* (1989) o *A mere crisis is not enough* (1993), así como el texto *Carta abierta al Ministro de Cultura* (1989), en los que Mira cuestionó abiertamente el modelo cultural y artístico de la España democrática.

<sup>22</sup> Ese sentido grotesco resulta también dominante en el gran lienzo *Detalle de una marcha* (1980-81, óleo sobre tela, 210.5 x 485 cm) nunca expuesto en vida de Mira y donde se puede percibir el origen de obras posteriores, como *Sísifo sopla* (1984) y sobre todo, la serie *Caminantes*, cuyas numerosas versiones se extienden entre 1981 y 1984. Que Mira no lo mostrara en público, así como el hecho de que posteriormente no retomara la escena general, sino tan sólo algunos de los personajes, en un proceso de depuración progresivo, hace pensar que esta obra funcionó en el proceso creativo de Mira más como un inicial repertorio iconográfico del que extraer motivos que como una obra definitiva.

<sup>23</sup> Para un conciso resumen de las interpretaciones del cuadro, véase Susanna PARTSCH, *Paul Klee*, Colonia, Taschen, 1992, p. 92.

políticos contemporáneos, que son integrados en el lenguaje elemental y hermético tan característico del último periodo de Paul Klee. Las piernas y el efecto plástico de los uniformizados monstruos que invaden el lienzo *Acontecimientos ocurridos en Barcelona* provienen claramente de los arcos andantes de la obra de Klee<sup>24</sup>. No es casual que Klee fuera también, en el contexto de las vanguardias históricas, uno de los artistas que supieron incorporar con mayor eficacia las referencias prehistóricas y primitivas a su propia creación.

Al menos otro grupo de obras de Mira está relacionado directamente con el golpe de Estado. Se trata del conjunto de *gouaches* sobre papel de muy pequeño tamaño, con medidas que oscilan entre los 13 x 25 cm y los 20 x 26.5 cm, y cuyos títulos, *La mano armada entra en la noche* y *Suite Negra*, se refieren metafóricamente a la intentona golpista. En las numerosas variaciones formales en torno al esquemático contorno de un personaje armado cuyos instrumentos de caza asumen sucesivamente los perfiles de un arco, de una lanza o de unas flechas, Mira cifra una violencia fundacional que se reactiva históricamente. Esos pequeños papeles son el germen de *Cultu-*

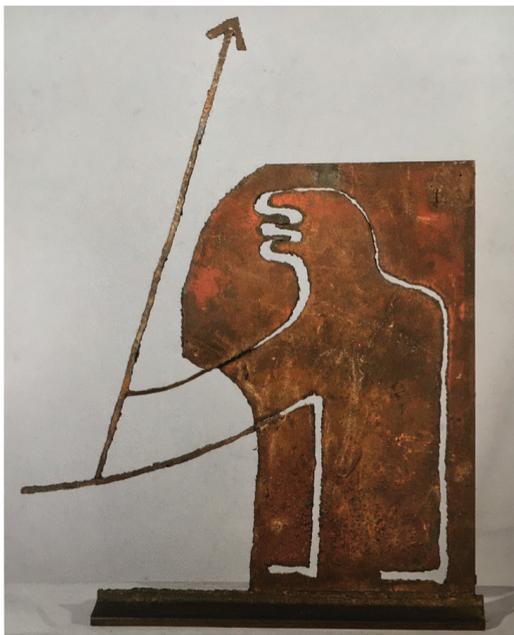


Fig. 5. Víctor Mira, *Cultura del arco*, 1984, hierro, 63 x 52.7 x 14.5 cm.

<sup>24</sup> El mismo motivo, formalmente más simplificado, puede encontrarse en otras obras de la serie *Pinturas de la noche* o en la estampa nº 98 de *Cien imágenes de África*, titulada *Saltador de montículos funerarios. Una caída suya fue la causa de que la tierra, al esparcirse, diera lugar a los primeros desiertos*. El interés de Mira por la obra de Klee ya se había manifestado de manera ejemplar en el conjunto de trabajos *51 Arbeiten zur "Zwitschermaschine" von Paul Klee*, pintado en 1980, y expuesto por la Galerie Thomas de Múnich en 1983.



**Fig. 6.** Víctor Mira, Estampas nº 1, 2, 20 y 37 de la serie *Cien imágenes de África*, 1990, *chine-collé*, aguafuerte, aguainta, punta seca, carborundo y técnicas aditivas sobre papel, 50 x 35 cm c.u.

ra del arco, al que pertenecen dibujos, lienzos y varias esculturas sobre hierro realizadas en 1984 (Fig. 5). En estas piezas la plancha metálica ha sido utilizada, en su planitud, como si de una hoja de papel se tratara. Mira transpone la combinatoria formal y el juego de positivo y negativo, que había ensayado a través del dibujo, al corte del metal. La sintética figura humana queda reducida a una línea que se recorta, en negativo, como un vacío trazado sobre la superficie del hierro. La lanza y el extremo de los brazos, en un procedimiento equivalente pero inverso, se recortan en positivo contra el espacio, soldándose a la plancha metálica. Los bordes de ésta no han sido pulidos y resultan cortantes, lo que unido a la textura oxidada e irregular del hierro, refuerzan la sensación de un objeto abandonado a la intemperie donde hubieran quedado las huellas del paso del tiempo. Su tosca y agresiva materialidad contrastan con la precisión y continuidad gráfica de la figura.

Seis años después, en 1990, Mira recupera esa iconografía prehistórica en el que probablemente sea su proyecto más ambicioso en el campo de la obra gráfica: *Cien imágenes de África*<sup>25</sup> (Figs. 6 y 8). Formado por cien estampas precedida de una que funciona a modo de portada, Mira experimentó en ella con todas las técnicas tradicionales de estampación gráfica. En el prefacio del conjunto Mira explica el proceso y el propósito de la obra:

“*Cien imágenes de África* es el resultado de un período de trabajo que abarca desde los primeros dibujos y témperas de los años 1978 y 1979 hasta la culminación en esta suite en 1990. Movidado por mi fe en el espíritu, trabajé en su concepción lentamente, procurando en todo momento captar la energía de África, el argumento de la tierra”.

Las estampas muestran escenas de un tiempo primigenio en el que se produce el origen del mundo, se establece la división entre los diversos elementos y dominios de

<sup>25</sup> Presentado en una caja de madera, contiene 101 estampas de 70 x 50 cm sobre papel ca l'Oliver de 250 gr. Acompañadas de textos de Barry Walker y Víctor Mira. Ejecutadas sobre plancha de cobre con diversas técnicas (*chine-collé*, aguafuerte, aguainta, aguada, punta seca, carborundo, técnicas aditivas). Edición de 25 ejemplares numerados. Estampados en el taller de Ignasi Aguirre en Barcelona y editados por Víctor Mira en 1996.

la naturaleza, surgen las criaturas y se instauran tanto los ciclos de las estaciones y los estadios de la vida humana como las normas, transgresiones y labores que sustentan las estructuras sociales. Un mundo donde la humanidad coexiste con seres sobrenaturales y se comunica con los animales, en el que la circulación entre vida y muerte es fluida, compleja, múltiple.

Tras un título de apariencia neutral y descriptiva, lo que Mira propone en *Cien imágenes de África* es una cosmogonía, en el sentido que formula un historiador de las religiones como Mircea Eliade:

“Los mitos relatan no sólo el origen del mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas. Si el mundo existe, si el hombre existe, es porque los seres sobrenaturales han desplegado una actividad creadora en los «comienzos». Pero otros acontecimientos han tenido lugar después de la cosmogonía y la antropogonía, y el hombre, tal como es hoy, es el resultado directo de estos acontecimientos míticos, está constituido por estos acontecimientos. Es mortal, porque algo ha pasado *in illo tempore*”<sup>26</sup>.

Este cosmos primordial, donde el espíritu agita cada materia e impulsa a cada ser, es convocado no sólo mediante las imágenes sino igualmente a través de los breves comentarios, tan precisos como evocadores, que las acompañan, abriendo aún más su capacidad de sugerencia. Si bien la mayor parte de los motivos plásticos de *Cien imágenes de África* se encontraban, *in nuce*, en las series anteriores, Mira amplía notablemente su repertorio, o los somete a inflexiones formales novedosas que logran despertar inéditos significados, a lo que no son ajenas las condensadas caracterizaciones literarias de cada uno de ellos, en las que el autor parece haber asimilado con extraordinaria sutileza los valores, símbolos, personajes, estructura y referencias empíricas de los relatos míticos sobre el origen de los tiempos procedentes de distintas culturas, en un proceso de destilación equivalente al que había llevado a cabo en las propias imágenes. A los títulos genéricos de las series precedentes les sucede una compilación de singulares destellos literarios, que se mueven entre el lirismo, el humor, el misterio y las alusiones antropológicas.

En numerosas ocasiones se ha apuntado la posible inspiración del artista en las pinturas paleolíticas de la cornisa franco-cantábrica o del Neolítico levantino<sup>27</sup>. Mira rara vez facilitaba las claves de su creación y prefería mantener un cierto hermetismo en torno a sus recursos y referencias iconográficas. En este caso no fue una excepción, pero si se comparan ciertas figuras que aparecen en *Cien imágenes de África* con las pinturas rupestres descubiertas en el norte o en el sur de África, como las de

<sup>26</sup> Mircea ELIADE, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991, p. 9.

<sup>27</sup> Por ejemplo el texto de Irene MARTÍN que acompañó la exposición *Víctor Mira. Recent Paintings*, celebrada en la Meadows Gallery de Dallas entre noviembre de 1983 y enero de 1984 y en la Galería Staempfli de Nueva York entre febrero y marzo de 1984, así como la crítica de Nanette SIMPSON publicada en *The Dallas Observer*, 15 de diciembre de 1983 o el estudio de Barry WALKER, *One Hundred Images of Africa*, que introduce la edición de estampas *Cien imágenes de África*, 1993.



Fig. 7. Escena de caza, pintura rupestre de Uweinat, Libia.

Tassili n° Ajjer (Argelia), Uweinat (Libia) o Marondera (Zimbabue), datadas en el Neolítico y que se cuentan entre las más antiguas expresiones artísticas realizadas en el continente africano que hayan llegado a nuestros días, puede afirmarse que éstas fueron el principal referente para buena parte de los personajes, animales y escenas del ciclo. Mira recoge algunos motivos de un modo literal, como la figura inclinada de la estampa n° 53, *Acompañamiento angélico e incitación en la rodilla* -asimismo recurrente en la serie de obras *Mediodía*-, y que deriva claramente de uno de los paneles de Tassili, o la escena de caza de la estampa n° 29, *Rito de purificación de arqueros mediante el baño en aguas pródigas en bendiciones*, que reproduce con gran fidelidad una pintura de Uweinat (Fig. 7). Esta última es además el punto de partida para los bóvidos, antílopes y cérvidos de elegante silueta que atraviesan las estampas n° 4 y 5. De Tassili proceden las figuras fe-

meninas de cabeza redondeada y con los dos pechos de perfil de las n° 32 y 84 o la comitiva procesional que aparece tanto en la n° 27 como en las comprendidas entre la n° 39 y 42. La peculiar anatomía de la figura femenina, cuyas largas extremidades semejan las de un insecto, de la penúltima estampa, *Mujer sosteniendo un pedazo de noche supuestamente venida de España*, proviene directamente de Marondera.

En las pinturas rupestres africanas se transcriben con admirable concisión las actividades –caza con arco, carrera, danza, trabajo, reposo– que tales figuras llevan a cabo, en lo que ya cabría calificar como escenas de carácter narrativo. El universo representado es aquel donde se produce la convivencia de la caza con las nacientes labores agrícolas y ganaderas como recursos para asegurar la subsistencia material, el mismo que Mira despliega en su serie de manera explícita: *Anhelo. El caos derrotado por la mansedumbre de los bueyes* es el título de la estampa n° 5, *Paraíso materialista. Labradores lanzando semillas bajo la presencia del trueno*, el de la n° 8, mientras que las sutiles gradaciones de blancos de las n° 73 y 74 dan cuenta del inicio de la alfarería. A esas alusiones habría que añadir las rotundas formas corporales de los personajes femeninos en las n° 20, 42 o 44, inspiradas en las llamadas venus esteatopigias del Paleolítico, como la célebre *Venus de Laussel*, tradicionalmente asociadas con ritos de fecundidad. Que las pinturas rupestres de Tassili, Marondera y Uweinat hayan sido escogidas por Mira como principal referencia para sus grabados explica

además la conjunción entre África y el lenguaje de raigambre primitiva que articula la serie.

Mira había titulado en 1979 algunos de los primeros trabajos del periodo de inspiración prehistórica como *Hier Afrika*, lo que podría entenderse en un inmediato sentido de localización geográfica, pero igualmente, de acuerdo a los juegos de palabras propios de Mira, como una especie de locución telefónica coloquial que aludiría a una paradójica comunicación con la esencia del continente. Sin embargo, la explícita alusión africana no vuelve a surgir hasta la ejecución de este conjunto. En su estudio introductorio Barry Walker, conservador de obra gráfica del Museum of Fine Arts de Houston, señala: “El África de Víctor Mira es el África del espíritu. No tanto un lugar geográfico, un ente material, cuanto el depósito de una conciencia colectiva y un sistema de creencias, perteneciente a una esfera real e imaginaria”<sup>28</sup>.

La restringida gama cromática del ciclo está íntimamente vinculada con la triada básica de colores dominante en las manifestaciones pictóricas africanas. El negro, el blanco y el rojo, en sus más diversas gradaciones e intensidades, determinan los contornos y el interior de motivos y escenas, dispuestas sobre la materialidad marrón de los papeles de estraza o de los cartones que funcionan como soporte en la práctica totalidad de las estampas mediante el proceso de *chine-collé*. Si bien en el arte africano la elección de colores estuvo inicialmente impuesta por el origen mineral, vegetal y orgánico de los pigmentos y aglutinantes utilizados para su elaboración, estos adquieren, como los estudios antropológicos han mostrado, una básica y abierta significación simbólica que los relaciona con sus funciones en mitos y rituales<sup>29</sup>. Así, aún con variantes locales entre las distintas culturas del continente, es posible identificar unos significados, siempre abiertos, asociados a cada uno de los colores de la triada: el blanco evoca la pureza, la espiritualidad, el estadio intermedio o liminar en ciertos ritos, y la vida ultraterrena; el rojo se vincula con la sangre, el poder, la amenaza o el proceso de transformación, mientras que finalmente el significado del negro es enormemente amplio, e incluye desde la muerte, el mal o el comportamiento antisocial hasta la fertilidad de la tierra y de la propia naturaleza<sup>30</sup>. Estos sentidos del color negro, aparentemente contrapuestos, pueden sin embargo ser entendidos desde un planteamiento mítico al considerar que la muerte no sólo está referida a un final físico, sino también al fin de un proceso de mutación espiritual y, por tanto, a la promesa de un nuevo comienzo. Quizá el término ya citado de “antropología poética”, acuñado por Ingrid Rein a propósito de las primeras obras del ciclo realizadas por

<sup>28</sup> WALKER, *op. cit.*

<sup>29</sup> El antropólogo Jack Goody señala el peculiar simbolismo de la triada cromática en las ceremonias del *bagre* en Ghana: “De manera general, diríamos que existe en África una clasificación tripartita de los colores. No es que la gente no sepa distinguir un color de otro, pero las categorías en sí mismas son muy limitadas: blanco, negro y rojo (...) Existe pues una jerarquía de valores, que se complica lo suyo al tratarse de una jerarquía contextual (...) Nada hay, pues, unilateral en esta materia. No habría modo de asimilar pura y simplemente el negro al mal y el blanco al bien”, en Jack GOODY, *El hombre, la escritura y la muerte*, Barcelona, Península, 1998, p. 129.

<sup>30</sup> Véase Judith PERANI y Fred T. SMITH, *The Visual Arts of Africa: Gender, Power and Life Cycle Rituals*, New Jersey, Prentice Hall, 1998, p. 15.

Mira sobre papel y cartón, adquiera su pleno sentido al aplicarse a este conjunto, que lo cierra.

En *Cien imágenes de África* Mira suscribe y actualiza la correspondencia entre los colores y unos sentidos simbólicos profundamente imbricados en relatos míticos, procesos vitales y rituales mágico-religiosos. El artista enfatiza el valor del color en sus estampas, que “según avanzaba el trabajo no cesaban de girar continuamente en círculos para acabar siempre concentrándose en el negro, en el color del origen mismo”, tal y como señala en su prefacio. De hecho el negro es la auténtica matriz de la que emana todo el conjunto. Así en la nº 1, titulada *Vida, muerte y resurrección*, la negrura del carborundo, estratificada y dominante sobre el rojo asociado a la vida, revela la duplicidad semántica del color como señal de fin y renacimiento. Y al negro retorna en su cierre, con ese frágil fulgor de un rastro horizontal en la nº 100, *Pálpito, ceniza en la noche*. Entre esos dos polos, donde el dominio del color resulta tan absoluto que excluye incluso cualquier presencia figurativa, el negro asumirá el contorno del continente africano (nº 2 y 3), en una identificación que ya anunciaba el propio texto estampado en la portada y que, semejante en sus reiteraciones a una suerte de fórmula mágica –*África/Luna eterna/Negro eterno/ Eterno eterno/ África eterna*–, subraya el sentido primordial del negro. Justo hacia la mitad de la serie, en tres estampas íntimamente emparentadas (nº 50, 51 y 52), el negro vuelve a poseer una gran relevancia, ahora como opaca noche que protege o acosa a las figuras situadas en su margen inferior. Es imposible no vincular estas profundas texturas del carborundo con las *Bachcantatas*, la serie que unos años después, principalmente entre 1989 y 1992, Mira dedicará a la música de Bach, y en la que la reflexión trascendente se fusiona con las analogías y correspondencias entre lenguaje plástico y lenguaje musical.

La sobriedad cromática activa una portentosa capacidad de explorar en las posibilidades que las distintas técnicas calcográficas poseen para suscitar múltiples gradaciones, texturas y densidades. En ese sentido, tan sólo por su entidad puramente técnica y por la abrumadora habilidad desplegada por el artista –en estrecha colaboración con el estampador, Ignasi Aguirre, cuya labor Mira siempre alababa al hablar del proyecto– *Cien imágenes de África* ya merecería ocupar un lugar destacado en la producción gráfica de la segunda mitad del siglo XX. El autor recurre a los procesos clásicos de estampación, como el aguafuerte, el aguatinta, la aguada, el carborundo o la punta seca, pero los combina entre ellos, los aplica sobre papeles y cartones mediante el uso del *chine-collé* o los conduce a sus propios límites para generar efectos inéditos en los que el impacto plástico encuentra una perfecta alianza con la dimensión expresiva o lírica de cada una de las escenas.

De modo similar a como los expresionistas –especialmente los miembros de *Brücke*– redescubrieron en la xilografía sobre madera un recurso cuya inmediatez y rudeza resultaba equivalente a la talla directa de las esculturas y objetos africanos u oceánicos, Mira valoraba los procedimientos calcográficos, además de por sus singulares posibilidades estéticas y su reproductibilidad, por su factor artesanal más contundente. Aquel que está relacionado con el conocimiento y la manipulación de sustancias, materiales y herramientas: desde la intervención con buriles y utensilios



**Fig. 8.** Víctor Mira, Estampas nº 29, 4, 50 y 32 de la serie *Cien imágenes de África*, 1990, *chine-collé*, aguafuerte, aguatinata, punta seca, carborundo y técnicas aditivas sobre papel, 50 x 35 cm c.u.

diversos sobre la plancha de cobre hasta la mordida del ácido, desde el uso de tintas a la agregación de resinas o barnices, de la presión del tórculo a, como aparece de manera recurrente en esta serie, la experimentación y el ensayo con el proceso de *chine-collé* y las técnicas aditivas.

En su texto Walker incide en el extraordinario virtuosismo gráfico del conjunto, que está plenamente conjugado con el lenguaje plástico:

“Aunque las medidas de los soportes se mantienen constantes, los tamaños de las hojas de papel marrón *collé* cambian de una imagen a otra. En ocasiones cubren el soporte en su totalidad, pero generalmente se posan sobre el soporte neutral del papel blanco, de textura guijarrosa, con leves solapamientos más allá de la marca o de las marcas de la plancha, tensionando el proceso, puesto que la realización de estas imágenes es un componente importante de la respuesta emocional que evocan (...) Estas texturas no son tan solo una demostración del dominio del oficio, sino que están siempre totalmente integradas en la composición de manera que la imagen quedaría considerablemente atenuada sin ellas”<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> WALKER, *op. cit.*

La manualidad que exhiben las estampas, opuesta frontalmente a técnicas de impresión de carácter mecánico o digital, se revela especialmente adecuada en *Cien imágenes de África*, por cuanto reinstaura la gestualidad directa de las pinturas rupestres. No es otro el objetivo tras la elección como soporte de papeles que se caracterizan por su tosquedad y que recuperan la materialidad de aquellas obras con las que había iniciado el ciclo, más de una década antes. Así la inclusión del papel de estraza o el cartón corrugado confieren una fisicidad suplementaria a la estampa, incorporando una trama irregular y rugosa que hace reaccionar a las tintas de un modo insospechado, lo que crea efectos bien de estremecedora delicadeza -las transparentes aguadas, apenas huellas que simulan haber sido hechas con los dedos húmedos, de las estampas nº 65 a 68, o la sutil *mezzotinta* de la nº 23-, bien de una firme rotundidad -los trazos arañosos con punta seca que amenazan las siluetas de las figuras nº 4, 7 o 9, o el relieve de las ondas del cartón irregularmente aplastado y saturado de tinta de las nº 86, 88 o 90-, o bien de una sugerente ambigüedad, como el *trompe l'oeil* que se asemeja al aspecto irregular de un papel arrugado y que en realidad es resultado del tratamiento de la plancha.

Con *Cien imágenes de África* Mira culmina y articula retrospectivamente los ciclos de obras donde recreó una iconografía primigenia, a través de un diálogo con el arte prehistórico en el que siempre parecen latir, incoercibles, las inquietudes del presente.