

JULIAN OPIE: LA PERFECCIÓN DEL MINIMALISMO COMO LA BÚSQUEDA DE LA NADA

Julian Opie: the perfection of minimalism as the search for nothingness

LEOPOLDO EDGARDO TILLERÍA AQUEVEQUE¹ 

Universidad Bernardo O'Higgins (UBO) - Santiago de Chile

leopoldotilleria@gmail.com

Recibido: 03/03/2025 – **Aceptado:** 08/05/2025

Resumen

Se discute, desde la región de la filosofía del arte, la hipótesis de que el minimalismo de las obras del artista británico contemporáneo Julian Opie, se encarama hacia una nada representacional que se muestra precisamente como la otra cara del ser de la obra. Para ello, se realiza una hermenéutica de tres obras del artista, dentro de un encuadre teórico formado por las observaciones de Kant, Heidegger y Holzapfel respecto del concepto de la nada. Se concluye validando la hipótesis inicial, bajo el argumento de que el “Proyecto Opie” se ha revelado como un proyecto estético-figurativo en que la depuración del ser de los objetos que forman su “colección” de personajes, transita indefectiblemente hacia una nada representacional que parece querer rozar la perfección: la de las formas mínimas y la de los colores ultraplanos o impensablemente transparentes.

Palabras clave: Figura humana; Julian Opie; minimalismo; nada; objeto; obra de arte.

Abstract

It is discussed, from the region of the philosophy of art, the hypothesis that the minimalism of the works of the contemporary British artist Julian Opie, is based on a representational nothingness that is shown precisely as the other face of the being of the work. To this end, a hermeneutic of three of the artist's works is carried out, within a theoretical framework formed by the observations of Kant, Heidegger and Holzapfel regarding the concept of nothingness. It is concluded by validating the initial hypothesis, under the argument that the “Opie Project” has revealed itself as an aesthetic-figurative project in which the purification of the being of the objects that form his “collection” of characters, unfailingly transits towards a representational nothingness that seems to want to verge on perfection: that of minimal forms and ultra-flat or unthinkable transparent colors.

Keywords: Human figure; Julian Opie; minimalism; nothing; object; work of art.

¹Leopoldo Edgardo Tillería Aqueveque es Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Sus principales líneas de investigación son la Estética, la Filosofía del arte, la Filosofía de la tecnología y la Ontología contemporánea. Es experto en la obra de Kant, Sloterdijk y Mumford. Ha publicado más de cuarenta artículos en revistas indexadas de América Latina y Europa, y es par evaluador, entre otras, de las revistas *Ideas y Valores*, *Claridades*, *Academo*, *Studia Heideggeriana* y *Revista de Filosofía* de la Universidad Complutense de Madrid. También ha publicado trabajos en el marco de la Filosofía de la música, la Filosofía de la historia y la Filosofía de la literatura.

Julian Opie: la perfección del minimalismo como la búsqueda de la nada

Agradecimientos

A la incommensurable colaboración de Julian Opie en este proyecto de divulgación filosófica. Un artista que marca, para decirlo sin censura, un antes y un después en mi comprensión de lo que es el arte.

1. Introducción

A partir del territorio de la filosofía del arte, el artículo encara la difícil tarea de realizar una hermenéutica sobre la obra pictórica del artista visual británico Julian Opie,² uno de los mayores exponentes actuales de la llamada corriente minimalista (Gràffica, 2017; Fundación Canaria Para el Desarrollo de la Pintura, 2017; Gençana, 2017; y Vallejo Gutiérrez, 2024). La estética contemporánea, los blogs de galerías de arte (preferentemente digitales) y la crítica de arte han escrito centenares de páginas sobre la obra de Opie, resaltando, por un lado, un trabajo que ha decantado en unas simples líneas que forman a una figura humana acompañada de colores planos y despojada de todo lo accesorio (Centro de Arte Hortensia Herrero, s.f.), y, por otro, la influencia del ordenador en el trabajo del inglés. De hecho, es el propio Opie quien reconoce el papel de la informática en su creación:

El ordenador desempeña un papel que no existía antes, algo intermedio entre la obra definitiva y la idea. Antes solía pensar, dibujar y luego realizar algo. Pero ahora puedo pensar y dibujar en el ordenador, seguir desarrollándolo y luego dejarlo allí; no es como un pensamiento que se desvanece, simplemente puede quedarse en el ordenador y exportarse cuando haya decidido qué hacer con ello. (Centro de Arte Hortensia Herrero, s.f., párr. 4)

De modo que este estudio enfrenta un desafío no menor, que implica vincular la filosofía del arte³ con la obra de uno de los más destacados exponentes del retrato moderno. Esta suerte de escalafón artístico, entonces, supone considerar en la obra del inglés una síntesis estética entre el pop art, el minimalismo y el retrato, componentes, si seguimos la crítica ortodoxa, que correlacionarían estilo y género.

Sin embargo, teniendo en cuenta la influencia del pop art en las pinturas, en las impresiones, en las esculturas y en las instalaciones creadas por el artista londinense, y sobre todo su especialización en la representación del género del retrato, nos parece que la incorporación del minimalismo marca una diferencia, una especie de oxímoron estético, en el sentido de que mientras menos líneas y más colores planos utilice en cada pieza, mayor es la significación sensible de sus cuadros. Todo lo anterior, entendiendo al minimalismo –dentro de muchas definiciones disponibles– como aquel tipo de arte que

² Julian Opie (Londres, 1958) se graduó en 1983 en la Goldsmiths School of Art, donde recibió clases de Michael Craig-Martin. Ha expuesto ampliamente en el Reino Unido y en numerosos países del mundo, con importantes exposiciones en museos que incluyen muestras en Kunstverein en Colonia; Hayward Gallery e ICA en Londres; Lehnbachhaus en Munich; K21 en Dusseldorf, MAK en Viena, Mito Tower en Japón; CAC en Málaga e IVAM en Valencia; MoCAK en Cracovia; Tidehalle en Helsinki y Fosun Foundation en Shanghai; Suwon IPark Museum of Art en Corea, así como la Trienal de Delhi, la Bienal de Venecia y la Documenta. Opie está representado por 12 galerías en todo el mundo y ha presentado numerosos proyectos públicos en diversas ciudades del planeta, en particular en el Edificio Dentsu en Tokio, 2002; City Hall Park en Nueva York, 2004; Edificio Mori, Omotesando Hill en Japón, 2006; Río Moldava en Praga, 2007; Phoenix Art Museum USA, 2007; Dublin City Gallery en Irlanda, 2008; Seoul Square en Corea del Sur, 2009; Regent's Place en Londres, 2011; SMETS en Bélgica, 2011; Calgary, Canadá, 2012; The Lindo Wing, St. Mary's Hospital en Londres, 2012; y más recientemente instalaciones permanentes en PKZ en Zurich, Arendt y Medernach en Luxemburgo; Taipei, Taiwán; Torre 535, Causeway Bay en Hong Kong; y WTC en Lisboa, Portugal. Las obras de Opie pueden encontrarse en muchas colecciones de arte público, incluidas la Tate, el Museo Británico, el Victoria & Albert, el Arts Council, el British Council y la National Portrait Gallery de Londres, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el ICA de Boston, el Museo de Arte Carnegie de Pittsburgh, la Colección Essl de Viena, el IVAM de España, el Museo Colección Berardo de Lisboa, el Museo de Israel de Jerusalén y el Museo de Arte de la Ciudad de Takamatsu en Japón (Opie, s.f.).

³ Suscribimos acá la delimitación disciplinar que propone el filósofo Pietro Kobau (1999), cuando distingue estilísticamente tres regiones estéticas que se acomodarían con un discurso o representación lógica, con una representación poética y con una retórica. Tales regiones dan origen, en la versión del autor, a la filosofía del arte, a la filosofía de la sensibilidad y a la nueva retórica. Como en este estudio el objeto de preocupación filosófica es la obra de arte de Julian Opie, es indudable que la matriz de análisis se fundamente en una filosofía del arte más que en una estética filosófica; menos aún en un enfoque retórico o semiótico.

pretende abandonar las nociones tradicionales de que el arte significa algo más de lo que es, y que, por lo general, crea obras con sencillez y líneas y formas mínimas justamente para minimizar la obra y para que sólo represente sus cualidades esenciales.

Así que, en una hipótesis inicial, que adrede hemos pensado como filosóficamente agresiva, nos centraremos preferentemente en la idea de minimalismo involucrada en las piezas de Opie. La hipótesis reza como sigue: «el minimalismo de las obras de Julian Opie se encarama hacia una nada representacional que se muestra precisamente como la otra cara del ser de la obra». La estructura del escrito es la siguiente: luego de la introducción, se presenta un breve encuadre teórico, conformado por extractos del texto *Nada* (2018) del filósofo chileno Holzapfel; enseguida, se exponen la metodología, la hermenéutica de las obras, las conclusiones y las referencias.

2. Encuadre teórico

En *Nada*, Holzapfel (2018) presenta la polémica tesis, al modo de una pregunta ontológica fundamental, de que la nada estaría siempre presente en nuestras vivencias de pérdida de sentido. En otras palabras, que cuando el sentido ha comenzado a vaciarse (alejarse, perderse, esfumarse), experimentaríamos una cercanía de la nada. Para explicar el sentido de esta nada, Holzapfel (2018) recorre buena parte de la tradición filosófica, ortodoxa y heterodoxa, y se detiene en aquellas reflexiones que filósofos de diversa estirpe y tradición han formulado en torno a una de las nociones probablemente más oscuras en la historia del pensamiento. Como alcance metodológico, hemos preferido enumerar las seis sentencias del autor que nos han parecido más conectadas precisamente con esa idea. Por lo mismo, el modo parafrástico ha resultado ser el más apropiado. En todo caso, iniciamos este breve encuadre con una aclaración de lo que entenderemos, en el corazón de nuestra hipótesis, por nada representacional:

1º. La nada representacional sólo puede comprenderse si seguimos de cerca la teoría kantiana del conocimiento, al menos como la concibe Holzapfel (2018). En el fondo, cuando se habla de nada representacional, se está diciendo al mismo tiempo que el fenómeno o representación del objeto en la receptividad de la sensibilidad aparece desprovisto de las cualidades fenoménicas que lo constituyen como tal. Estas cualidades son, con Kant (1998), los cuatro modos de la nada: 1. *Ente de razón*, que se relaciona con la crítica metafísica y que opera con entes puramente racionales, carentes de todo contenido empírico; 2. *Ente imaginario*, que obedece a un problema interno de la primera *Crítica* referido a la imposibilidad de determinar intuiciones a partir de las intuiciones puras de espacio y tiempo; 3. *Nada privativa*, entendida como una serie de intuiciones sensoriales donde lo que domina es la primacía del sujeto sobre el objeto en el acto de conocer; 4. *Nada negativa*, que equivale a un «0 de representación», es decir, cuando, como en el caso del círculo cuadrado, no podemos tener ni intuición ni concepto.

2º. ¿Será que a través de un modo de pensar distinto (al puramente lógico-conceptual) el tema de la nada cobra sentido y encuentra una justificación? Esta es la cuestión central que aborda Heidegger en la lección inaugural de *¿Qué es metafísica?*, razón por la cual comienza recordando la frase de Hegel de que la filosofía es, desde el punto de vista de la sana razón humana, el “mundo al revés”.

3º. Dentro de la perspectiva gnoseológica, más precisamente representacional, de la nada, es clave el paso del término *no-ser* al de *nada*. La nada, en atención a lo representacional en Kant (puntualmente en atención a lo que no me puedo representar), es el paso decisivo que nos acerca la nada, aunque en esta pura concepción de lo representacional ya se atisba la posibilidad de que, varios siglos después de presentada esta idea por el filósofo de Königsberg, se nos corten las alas de nuestras pretensiones ultramundanas.

4º. Estamos ante un ente (nosotros mismos) transido por la nada, por lo que no es, pero puede llegar a ser. Se trata de un ente cuyo ser es al modo de Proteo, un perpetuo hacerse, formarse, y ello acaso

encuentra únicamente un término en la muerte. Previo a esto hallamos, sorprendentemente, una perspectiva existencial de la nada, anunciada ya con Nietzsche.

5º. La concepción ontocéntrica de la nada de Heidegger constituye un hito de la mayor relevancia en las concepciones de la nada del pensamiento filosófico. Al estar de cara al ser, la nada alcanza el más radical de los estatutos ontológicos, pues se trata de una nada que no depende de nosotros, que está siempre ahí, en la forma de una latencia detrás de todo lo que es.

6º. Es fundamental tener en cuenta que la dialéctica entre ser y nada está ligada con la diferencia ontológica entre ser y ente, entre el ser y lo que es (*Sein y Seeindes*) de Heidegger, lo que demuestra que la nada sería como la otra cara del ser.

7º. Atendiendo a la identidad heideggeriana entre ser y nada (una exigencia de la diferencia ontológica), si el ser es nada de lo que es, nada de lo ente; entonces es nada. De forma que, entendida la relación ser-nada de este modo, la nada en cierto sentido viene a ser una suerte de *depuración del ser*, que tiene lugar siguiendo la vía negativa existencial.

3. Metodología

El método que se ha utilizado es el de caso único (Stake, 2007), correspondiendo este al artista visual británico Julian Opie.⁴ Las unidades de observación elegidas fueron tres de sus obras: *Ruth Psicóloga 1* (2006), *Detective 2* (2014) y *Carmen and Fabien* (2024). Todas fueron escogidas mediante el método de muestreo teórico (Barrios, 2015). Por último, y siguiendo a Flyvbjerg (2006), el caso seleccionado responde al criterio de caso paradigmático, es decir, aquel caso que hipotéticamente permite desarrollar una o varias metáforas referentes al ámbito de interés de la investigación.

Sobre la elección del método hermenéutico para acometer la tarea de interpretación de las obras de Opie, lo congruente –y es lo que hemos decidido– sería adoptar el enfoque que el mismo Heidegger plantea en torno al asunto de la hermenéutica, una reformulación, como sabemos, de su comentada fenomenología. Observa de la Maza (2005):

Heidegger sostiene que el movimiento hermenéutico de la autointerpretación está esencialmente determinado por el hecho de que la vida fáctica se da de un modo distorsionado, pues siempre está encubriendo a sí mismo. Este encubrimiento es tan originario como la noticia que la vida originaria tiene de sí misma. No es un encubrimiento absoluto, sino una especie de desfiguración. (p. 125)

Como se aprecia, se trata de un enfoque multimétodo que pretende dotar a la investigación de una mayor flexibilidad y, al mismo tiempo, de herramientas que le den una mayor validez y confiabilidad.

4. Hermenéutica de la perfección

Decíamos que las obras del británico habían sido escogidas a través de un muestreo teórico. Aunque es difícil compatibilizar una técnica cualitativa (el muestreo teórico) propia de las Ciencias Sociales, con un método (la hermenéutica) más cercano a la filosofía y otras disciplinas afines –como los estudios culturales, la semiótica, el poscolonialismo o los estudios literarios– se han elegido deliberadamente obras del artista de tres períodos distintos (2006, 2014 y 2024), realizadas con técnicas diferentes (impresión tipo C, serigrafía sobre tabla de madera y pintura automática sobre aluminio) y mediante conformaciones figurativas también distintas (primer plano, plano entero y plano conjunto). Todo ello, para

⁴El artista visual Julian Opie ha autorizado por escrito, vía correo electrónico, la inclusión en este trabajo de las tres imágenes de las obras seleccionadas.

disminuir el sesgo del método escogido por el investigador frente a una hipótesis de trabajo de alta complejidad.

4.1. Minimalismo en primer plano

Del período temprano de la obra de Opie, *Ruth, Psicóloga. 1* (ver Imagen 1) muestra, sobre un fondo verde manzana, el retrato en primer plano de una joven (la psicóloga Ruth, debiésemos entender) posando de manera casual y con un rictus que bien podríamos catalogar como de cierta seriedad o distancia. Sin embargo, eso no es lo relevante, al menos no en este ejercicio hermenéutico. Lo relevante en este análisis se articula en dos ejes: por una parte, dilucidar la relación de la obra con el concepto de minimalismo, y, por otra, establecer de qué manera la hermenéutica puede ofrecer una argumentación en favor de nuestra hipótesis inicial.

Con relación a lo primero, y teniendo en cuenta la definición de minimalismo que conduce este estudio, es decir, aquella: 1) que abandona la noción ortodoxa de que el arte significa algo más de lo que es; 2) cuyas obras están creadas con líneas y formas mínimas para minimizar la obra a sus cualidades esenciales; y 3) que se opone a la idea de que el arte sólo está destinado a las élites; resulta evidente que la verificación del segundo punto definiría la confluencia de los otros dos acerca de una presenciación de una obra minimalista; en donde “presenciación”, tal como lo plantea Otto Scharmer, sería aquel momento en que nuestra percepción comienza a suceder desde la fuente de nuestro futuro emergente (citado en Borges, 2020). O, dicho de otro modo, cuando nos conectamos con nuestra posibilidad futura más elevada en el ahora. Pues bien, si bien la variable está implícita en el concepto de «a sus cualidades esenciales», Opie parece haber resuelto –siguiendo la tendencia de todos sus retratos– ocupar una paleta de colores planos en toda la obra, que no superan los seis. Sin entrar en detalles, digamos que sobresalen en esta gama un marfil pálido en el rostro, el tono lúcumo del *blazer* y el malva del cabello. Al mismo tiempo, ambos ojos, como si fuesen un par de botones marrones, no necesitan nada más que de las simples cejas para ganar esa expresión que antes definíamos como de distancia.



Imagen 1. Ruth, Psicóloga. 1. 2006. [Impresión tipo C sobre soporte de madera, 30 x 24 cm.]

Fuente: Opie (2006)

Los famosos “espejos del alma” son puestos en juego, pues, por medio de dos puntos brillantes que hacen, a su vez, juego con las otras dos pequeñas sombras negras que marcan la nariz de la psicóloga. En todo caso, la precisión de estos dos ínfimos puntos, dan, casi por arte de magia, la imagen del resto de la nariz, en una muestra palmaria de los efectos del minimalismo en medio del rostro de la protagonista. El resto de la fisonomía de Ruth, bosquejado con ordenador a partir de trazos de rotulador, trazos gruesos y que no dan pie a ninguna floritura que aporte la idea de sombras o de pliegues de su piel o de la prenda de vestir que lleva puesta, confirman precisamente una creación con líneas y formas mínimas para minimizar la obra a sus cualidades esenciales.

De manera que, casi por extensión, los otros dos rasgos minimalistas parecen “obligados” a concurrir al llamado de esta minimización estética. Opie ha hecho arte lejos de toda pretensión de representar algo más que lo que el cabello malva, las pocas, pero calculadas líneas del rostro de Ruth y la torsión de su cuello (que pudiese aportar, incluso, un inadvertido gesto de sensualidad) efectivamente son. ¿Y qué son? Respondemos: un retrato verosímil, austero y bello, cromáticamente plano y linealmente reducido a su mínima expresión.

Sobre si esta representación se opone a la idea de que el arte sólo está destinado a las élites, el solo hecho de que el ordenador permita una reproducción y una distribución comercial en serie (más allá del valor de mercado de cada pieza, según el formato de adquisición), corrobora, en principio, la idea de globalización en la obra del británico.⁵ Tal idea equivale, problemáticamente, a la de cultura de masas, es decir, a un tipo de cultura contemporánea cuyo *leitmotiv* sería una preventiva transformación para la multiplicación. Transformación que incluye, por tanto, simplificación, estilización, actualización y modernización de los mensajes. Lo clave es que la cultura de masas está saturada de la idea de estereotipo, pensado éste como aquel lugar que ofrece arraigo y habitabilidad, un objeto tranquilizante que funciona como ambiente conectivo para la interacción social (Abruzzese, 2004).

Por el contrario, la cultura de élite se refiere a los fenómenos culturales producidos por los miembros de un grupo exclusivo. Esta cultura está conformada por aquellas personas que se han cultivado, que tuvieron posibilidad de participar no sólo de sistemas formales de educación, sino de otros circuitos privados destinados a desarrollar “el buen gusto” por el ballet o la ópera, visitar instituciones culturales, academias, museos y galerías de arte, desde donde se pretende legitimar, valorando como culto o no culto determinada obra, creación y producción (La Profe Juarez, 2013). De esta manera, salvo que conozcamos en detalle el flujo de recepción y adquisición (o de exposición) de las series de obras de Opie, no estamos en condiciones de asegurar tajantemente cuál es el destino o dirección preferente de dichas piezas.

Ahora, sobre lo segundo, ¿cómo la hermenéutica aplicada puede ofrecer una argumentación en favor de la hipótesis de trabajo? La respuesta o las posibles pistas debiesen tener su fuente en la vinculación que hagamos con nuestro marco teórico. La hipótesis era: «el minimalismo de las obras de Julian Opie se encarama hacia una nada representacional que se muestra precisamente como la otra cara del ser de la obra». Esta afirmación plantea varios aspectos que merecen ser desarrollados en detalle. En

⁵A guisa del trabajo con técnicas digitales de Julian Opie –diríamos, la esencia tecnológica de su comentado minimalismo-, el filósofo alemán Peter Sloterdijk ensalzaría la inteligencia de la complementariedad en la producción de la obra de arte entre el genio (el artista) y el ingeniero (informático o experto en diseño digital). Dice el germano, respecto del origen de este binomio en la Modernidad: “El genio y el ingeniero se convirtieron en figuras conductoras de un entusiasmo del ser humano por sí mismo sin precedentes. Ellos eran los garantes del poder creador del hombre. Allí donde ellos habían adquirido tal confianza en si mismos, podía ya prender la idea moderna de la superación del hombre por el hombre. De ahí que la obra de arte moderna incluyera una misión antropológica y ontológica: la obra terminada evocaba el poder creador humano como tal, y su nivel artístico proclamaba que la producción había superado a la naturaleza. Este era el doble significado de la perfección del arte. De ahí que, desde entonces, la exhibición de la destreza haya sido siempre uno de los motivos principales del arte innovador. En la obra, la *virtù* humana devino virtuosismo; para los seres humanos es una virtud ser capaces de crear cosas. Las capacidades que se dejan ver no acusan, pues, ninguna vanidad artística. Lo que en ellas se aprecia es la subjetividad en formación, que es capaz de aprender lo que puede aprenderse hasta que se atreve a dar el salto hacia lo que no puede aprenderse” (Sloterdijk, 2020, pp. 339-340).

primer lugar, debe aclararse que la “nada representacional” a la que alude la hipótesis no implica, en modo alguno, un vacío ontológico ni una negación del ser. Como lo podemos interpretar en una obra tardía de Heidegger (2016) a propósito del evento [*Ereignis*], acontecimiento que en este caso queda expuesto como la apropiación del arte o el disfrute de su representación o la complacencia provocada en nuestro sentido estético por el libre juego entre imaginación y entendimiento o, meramente, como la perfección de la forma en nuestra intuición, confrontar el minimalismo de Opie en *Ruth, Psicóloga*. 1:

Es por una parte el arrebato en la torsión [*Gewinde*] (la corona) del evento, de modo que el ser [*Seyn*] y su viraje se esencia puramente en el evento. Con ello, el sobreponerse es entonces el hacer circular en el evento, donde gobierna una estabilización, que permanece ella misma determinada desde el evento. (pp. 184-185)

Así, sin más, el evento apropiador del que nos habla el profesor de Friburgo nos espabila respecto de una nada que parece surgir al mismo tiempo que el acaecimiento del claro en el propio evento. A eso es a lo que se refiere Heidegger (2016) con un ser que ha sido entrañado y también ocultado en el evento.

En segundo lugar, como lo ha señalado Holzapfel (2018) en relación a *¿Qué es metafísica?*, es a través de un modo de pensar distinto (al puramente lógico-conceptual), en este caso el estético, que el asunto de la nada adquiere sentido y encuentra una justificación no diremos metafísica, pero sí sensible; tanto así que se transforma, de pronto, en una cuestión ontológica. Tomemos, por ejemplo, el tema de los ojos del personaje. Representacionalmente, no tienen forma alguna, salvo la de un diminuto círculo marrón (iris) que contiene uno negro (pupila) aún más diminuto, y, entre ambos, como una especie de límite de luz, dos puntos blancos a modo de reflejo de una cierta vida interior. ¿Pero del resto? Nada. Ni párpados, ni cuencas, ni pestañas. Nada de nada. Sólo dos puntos que miran al resto de los entes con la mentalidad de una psicóloga. Por eso tiene razón Holzapfel (2018) cuando sostiene, en atención a la identidad heideggeriana entre ser y nada, que la nada en cierto sentido “viene a ser una suerte de depuración del ser” (p. 139). No mostrándose en su totalidad, o en su complejidad o en sus casi infinitos detalles el rostro de Ruth, que de esa forma sería un rostro auténtico e iluminado por la verdad del ser de la metafísica; ese rostro, decimos, que se repliega en la obra de Opie hacia una nada representacional, parece encaramarse como la otra cara del ser de la obra, “depurándolo” de cualquier otra línea o sombra que le dé algún viso de ostentación, distracción o exageración estética o gnoseológica.

4.2. Minimalismo en plano entero

La segunda obra de Julian Opie, *Detective 2* (ver Imagen 2), es una serigrafía que muestra en un plano entero a un policía trabajando, a juzgar por su indumentaria y por la placa identificatoria que lleva colgada de su cinturón. Probablemente, el celular en su mano derecha lo sitúe en nuestra imaginación estética sosteniendo alguna conversación asociada al procedimiento que lleva a cabo.

A simple vista, hay dos características de la obra que llaman enseguida la atención. Por un lado, al igual que en la obra anterior, el uso de pocos colores (todos planos), sin ningún matiz o sombra que pudiera mostrar algún volumen. Entonces, ¿cómo logra el inglés ese nivel de verosimilitud en la figura que representa? Creemos que se debe justamente a la perfección de la línea o del contorno grueso de la forma, del ángulo y proporciones de las partes del cuerpo que están en movimiento, en fin, de su agudeza y sistematicidad en la observación de la figura humana.

Como bien lo destaca la Fundación Canaria Para el Desarrollo de la Pintura:

El artista británico se ha hecho internacionalmente conocido gracias a su estilo minimalista de formas muy simples, casi simbólicas, que se apoyan en criptogramas. La representación

de caras se reduce a algunas superficies y trazos negros, el color sólo se introduce de forma plana. Sus representaciones de personas y paisajes están basadas en fotografías que él ha trabajado previamente en el ordenador. (2017, párr. 3)

De modo que hay un trabajo previo de observación y de recopilación de fotografías de personas comunes y corrientes (suponemos que de manera repetida), en sus faenas habituales, que conforman este universo de figuras acumuladas que el ordenador termina editando y entregando como la mejor materia prima para la etapa final del diseño pictórico-serigráfico de Opie.

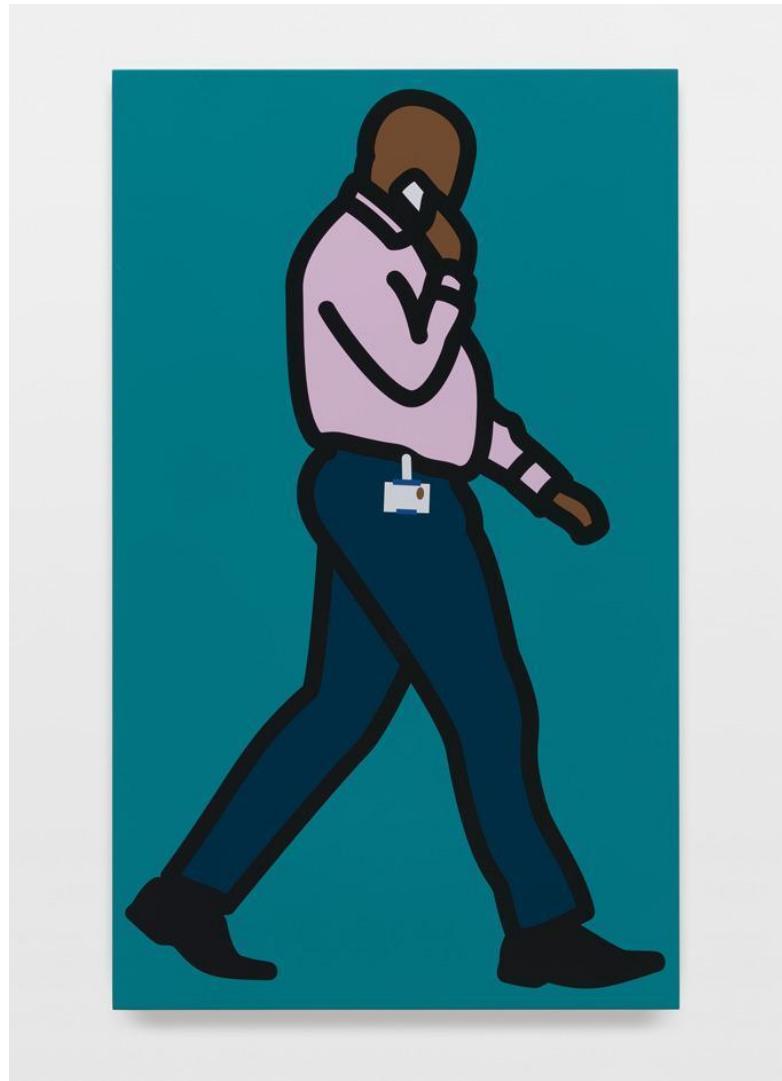


Imagen 2. Detective 2. 2014 [Serigrafía sobre tabla de madera pintada, 102.1 x 61.5 cm.]

Fuente: Opie (2014)

En *Detective 2*, el fondo verdoso tiende a formar un solo color con el azul egeo del pantalón del policía. Los zapatos negros, además, parecen unidos al grueso contorno negro de la figura, que más arriba envuelve la camisa rosa pálida del personaje y una cabeza calva y dos manos delineadas sin el más mínimo detalle, si bien las tonalidades usadas en estas zonas del cuerpo hacen suponer que se trata de un policía afroamericano.

¿De dónde sale ese ademán de verdadero policía y no de un simple transeúnte hablando por móvil? De seguro no de la placa de identificación, aunque sus “detalles” principales son de un realismo extraordinario (incluyendo el pequeño óvalo que representa la fotografía del policía). Reduciendo los términos:

de la conjunción entre tres colores planos, una gruesa línea negra que traza una figura enteramente verosímil y un título de la obra que, de algún modo, ya nos advierte lo que está sucediendo. Es decir, esta suerte de epítome del minimalismo nos presenta una obra de arte que no pretende significar nada más de lo que representacionalmente refleja: un policía en su labor cotidiana de atender un teléfono móvil, con la indumentaria propia de su también cotidiana tarea. Como en *Ruth, Psicóloga. 1*, la serigrafía se reduce a sus atributos esenciales, incluidos, aunque suene majadero repetirlo, el uso del móvil y la llamativa placa de identificación.

Sin caer en un enfoque ni cercano al pragmatismo filosófico, lo que queremos reconocer, finalmente, en la apuesta artística-minimalista de Opie, sobre todo a partir de su tarea de acumulación de información de las personas en la ciudad, es que el retrato del policía no es más que el policía retratado, cuestión que ya nos precisaba la primera condición del minimalismo: el abandono de la noción ortodoxa de que el arte significa algo más de lo que es. Figura humana y objeto del mundo, entonces, como formas artísticas indiferenciadas: “El objetualismo minimal se manifiesta como afirmación de la escultura y de los materiales, propiedades y procedimientos que le son propios y como antipictorialismo o anti-ilusionismo” (masdearte.com, 2025). Precisamente este antipictorialismo o anti-ilusionismo, esencial al minimalismo, parece conectar con uno de los principales argumentos que defienden nuestra hipótesis.

En efecto, en el marco teórico se puntualizó –siguiendo el hilván de Kant– que dentro de la perspectiva gnoseológica representacional de la nada, era clave el paso del *no-ser* al de *nada*, puesto que para el filósofo prusiano sólo podemos “conocer” aquel objeto (o su representación) que se expone a nuestras facultades cognoscitivas (en una función determinante, como en un juicio lógico; en un libre juego entre imaginación y entendimiento, como en un juicio de gusto; o en la disruptión de un concepto indeterminado de la razón por medio de la presentación de una cierta intuición a la imaginación, como en un juicio estético de lo sublime).

Pero, ¿y aquello que no queda expuesto, diríamos hoy, a mi mente (atención, percepción, asociación, recuperación, memoria, etc.), deja, por ello, de existir? Kant (1992) responderá sobriamente que sí, desde el punto de vista fenoménico, mas todos sabemos hoy que eso no es así desde la perspectiva “existentiva”, usando un término más bien heideggeriano.

De ahí que efectivamente la serigrafía de Opie se manifieste como una pieza de antipictorialismo o anti-ilusionismo, pues desde la perspectiva gnoseológica-representacional sus pretensiones son decididamente de homologación de la figura representada por ordenador, con el objeto real que, a su vez, fue fotografiado antes un indeterminado número de veces. En *Detective 2*, homologación significa extirpación de la separación entre realidad y arte, o, dicho de otro modo, entre la representación de una figura fotografiada en la calle y su presenciaciación como obra de arte. Justamente es el uso de la tecnología el que posibilita esta forma de anular la diferencia entre objeto y pintura:

Las mujeres, bailarinas o guitarristas son algunos de sus protagonistas basados en modelos concretos, gente de su entorno a los que suele representar de forma cotidiana. Personificados a partir del esquematismo y del poder de la línea, todos ellos denotan una importante carga pop, con vivos colores y una influencia de la ilustración y la publicidad. (...) Opie utiliza las últimas tecnologías aplicadas a la pintura y además de los trabajos por ordenador incorpora para sus esculturas o instalaciones vinilos con luz interior, paneles LED o pantallas de cristal líquido, que constituyen, en definitiva, un juego audiovisual para los sentidos. (In- vesart Gallery, s.f.)

De manera que la ilusión de la obra o, mejor dicho, aquella de enfrentarnos con nuestros sentidos ante la ilusión provocada por el genio estético del artista de turno y sus artilugios, su mayéutica y su alquimia, queda reducida prácticamente a nada en este traspaso objetual cuya esencia es la fidelidad

al diseño del entorno y a los modelos “reales” que provee la cotidianidad. En tal sentido, ¿qué otra cosa queda en la serigrafía de Opie sino la otra cara del ser de la obra, distinta, en términos de esta tensión ontológica radical con el *Seyn*, de la figura original capturada por la lente del inglés?⁶ En nuestro caso, perviven en la serigrafía algunos colores planos y una gran línea de contorno que no sólo equiparan arte y objetualidad, sino que, como encaramamiento hacia esta clase de nada, le restan a la obra (o a la figura vista como obra) todos aquellos rasgos o detalles estético-gnoseológico-representacionales prescindibles a su anti-ilusionismo.

En un renglón prácticamente desconocido de *El evento*, el mismo Heidegger (2016) se encarga de pavimentar esta especie de “equivalencia” ontológica entre el ser y la nada. Dice ahí en un lenguaje casi aforístico: “La nada como impulso al ser [Seyn]” (p. 273). Sin embargo, la clave está unos pasajes antes, cuando el filósofo de la Selva Negra viene virtualmente a completar la referencia a la nada expuesta en *¿Qué es metafísica?* Este “agregado” de Heidegger a las lecciones de 1929, ratifica la idea que hemos planteado como equivalencia ontológica entre el ser y la nada. Y esto, a propósito de esta especie de justificación de nuestra hipótesis, que sugiere, cambiando algunos de sus términos, que entre minimalismo, nada representacional y ser de la obra habría una suerte de vacío gnoseológico, mas no estético, previsto por Julian Opie. Así que la nada tiene la voz del propio ser [Seyn], pero no menos que a éste mismo. Lejos de pensar en el minimalismo como algo parecido a un precipicio (representacional o estético), el artista parece haber elegido minimizar o transparentar *in extremis* su relación con las personas que más tarde podrían ser los modelos de su objetualismo minimal: “No quiero dibujar nada particularmente especial y no quiero que te involucres demasiado en quiénes son estas personas, o de dónde son los edificios, o qué significan históricamente”⁷ (Spicer, 2021, párr. 12).

4.3. Minimalismo en plano conjunto

La última obra analizada, *Carmen and Fabien*, pintada el 2024 (ver Imagen 3), además de “romper” el formato del retrato y más bien “abrir” el formato de personas en grupos –habitualmente transeúntes comunes y corrientes, desconectados entre sí, con sus propias prisas y sus particulares cuerpos y vestimentas–, muestra, aunque suene paradójico, una cierta evolución en el minimalismo del británico.

Para el caso, notamos, en primer lugar, una línea negra prácticamente recta que define el contorno del cuerpo de ambos personajes, cuestión que no nos informa de nada más que no sea la conjectura más o menos obvia de que Opie intenta experimentar con figuras menos sinuosas y, por lo mismo, más simples en el dibujo. Más todavía: en esta pintura automatizada ya no hay ni siquiera puntos en las caras de los protagonistas, ni pies, ni zapatos, como si se tratara de dos maniquíes que combinan inadvertidamente tonos (está de más decir que ultraplanos) azules, rojos, marrones, grises y blancos.

⁶Que no se entienda, en ningún caso, que todo es cuestión de fotografía y ordenadores en el estudio de Opie. Al contrario, y como el mismo artista lo confiesa, lo fundamental es la relación continua con las personas: “En el pasado, solía fotografiar a la gente en la calle, y lo he hecho en Bombay, Tokio, Boston y, recientemente, en Bélgica. Pero no necesito muchas y he llegado a la conclusión de que me interesa más tener una relación continua con la gente. Puedo fotografiarlas, volver al estudio y dibujar un poco, decidir lo que quiero. Todo lo que tengo que hacer es caminar hasta el final de mi calle y eso me da la opción de volver en diferentes momentos del día, con diferentes condiciones meteorológicas y en diferentes épocas del año” (Spicer, 2021, párr. 8). Traducción propia.

⁷Traducción propia.



Imagen 3. Carmen and Fabien. 2024 [Pintura automática sobre aluminio, 105 x 79 cm.]

Fuente: Opie (2024)

La obra de Opie parece, pues, la representación casi a la letra de una definición más “geométrica” de minimalismo:

El minimalismo, por lo tanto, se define como una corriente antagónica al barroquismo, buscando reducir los elementos, formas y objetos, a su expresión básica [...]. Su expresión, utiliza un estilo estructurado, basado en la simplicidad geométrica, con un uso elemental de las formas, utilizando un purismo estructural y funcional. (María, s.f.)

La pregunta trascendental entonces es: ¿cómo se conecta nuestra hipótesis con este formato ultramínimalista de Julian Opie? Un indicio lo encontramos, otra vez, en la reflexión de Holzapfel (2018) sobre esta nada que anuncia Nietzsche como aquel inopinado visitante de la modernidad y que Heidegger eleva como afín a la posibilidad o al poder-ser que cada cual esencialmente es. En efecto, estamos ante nosotros mismos, ante el ente que somos, transidos por la nada, por aquello que no es, pero puede llegar a ser. Un ente cuyo ser es un eterno hacerse, formarse, en un devenir que, acaso, encuentra un final definitivo en la muerte (Holzapfel, 2018).

Si la nada nos atraviesa como posibilidad, como posibilidad de hacernos y rehacernos, de formarnos, de deformarnos o de transformarnos, entonces efectivamente guarda en sí misma un cierto poder-

ser. Y este parece ser el gran descubrimiento de Julian Opie: la detección de la posibilidad estético-representacional de la distancia que comporta la nada. Precisamente, sospechamos, lo que no le interesa al británico es el barroquismo, ni el efectismo ni el empoderamiento estilístico vía una diferencia o supremacía estético-representacional. Al contrario, su experimentación artística corre en sentido inverso, es decir, como desempoderándose con respecto al ser de la plenitud y sumergiéndose en el arroamiento de la nada. Insistamos: buscando la perfección de la distancia. *Carmen and Fabien* es un ejemplo evidente de este encaminarse hacia las posibilidades de la nada representacional. Es como si Opie hubiese dado con el algoritmo perfecto de la mayor economía posible en la administración de un objeto verdaderamente representable.

El último argumento para solventar nuestra hipótesis lo hallamos, a modo de corolario, en la concepción ontocéntrica de la nada de Heidegger, idea también sintetizada en el encuadre. El razonamiento es el siguiente: al estar de cara al ser, la nada alcanza el más radical de los estatutos ontológicos, ya que se trata de una nada que no depende de nosotros, que está siempre ahí, en la forma de una latencia detrás de todo lo que es (Holzapfel, 2018). Y si bien la nada es una certeza radical que no sólo nos atraviesa, sino que además está siempre detrás de todo lo que es, como una especie de encrucijada del ser, luego, el retiro o derechamente la borradura de los objetos o de los entes mundanos (prescindibles, aleatorios o inesenciales) parece ser la jugada maestra de Opie en la búsqueda de la perfección representacional. Una perfección, queda dicho, que se alinea del lado de la nada entre unas formas cada vez más mínimas y unos colores cada vez más transparentes.

5. Conclusiones

Quisiéramos dividir las conclusiones de este artículo en dos partes. La primera, es la referida a la validación de nuestra hipótesis inicial que, dicho en buen romance, sugería que en el minimalismo de Opie había un movimiento de escalamiento hacia una nada representacional que, a la larga, se revelaba como la otra cara del ser de la obra. A la luz de los argumentos ofrecidos en la hermenéutica realizada a las tres obras, creemos que tal corroboración se ha expuesto suficientemente, en especial valorando el papel de la teoría kantiana de la nada y la interpretación del concepto de nada entregada por el filósofo Holzapfel (2018). A esto se suma, como otro fundamento de la argumentación, la discusión intrafilosófica que el propio Holzapfel (2018) provee entre las determinaciones de la nada de Nietzsche y Heidegger.

Así, el proyecto artístico-estilístico de Julian Opie, se ha mostrado como un proyecto estético-figurativo en el que la depuración del ser de los objetos que forman su “colección” de personajes transita indefectiblemente hacia una nada representacional (expresada en la problemática de los *entes de la razón*, de los *entes imaginarios*, de la *nada privativa* o de la *nada negativa* como «0 de representación») que parece querer rozar la perfección (la de las formas mínimas y la de los colores ultraplano o impensablemente transparentes). Ahora, si hubiese que hablar de límites, diríamos que el límite estético-representacional del minimalismo de Opie está formado justamente por la noción de abstracción; es decir, cuando la figura ha terminado por desaparecer tras el espíritu avasallador de lo mínimo.

La otra parte de nuestra conclusión, probablemente la más relevante, se relaciona con las potencialidades estéticas del “Proyecto Opie”. Nos referimos, por ejemplo, al papel del ordenador en las tareas de diseño o edición digital en las creaciones del estudio. Contrariamente a lo que alguien pudiese pensar, sobre todo tratándose de un concepto, como el de minimalismo, que aparentemente va imponiéndose en la medida en que se opera seriada y automatizadamente, estamos en condiciones de suponer que esta automatización no debe implicar ningún tipo de automaticidad. En otras palabras, el acto creativo del artista no podría, en ningún caso, verse forzado o atrapado por las decisiones automatizadas del

ordenador. Cada una de éstas, pues, debiera ser siempre susceptible de ser aceptada, parcialmente rechazada o mejorada.

Por último, el minimalismo de Opie nos lleva hacia un camino en el que, al final del día, figura y criptograma parecen fundirse. Si bien en ninguna de las tres obras de la muestra las formas o los retratos o las figuras adquirieron precisamente una forma criptográfica, es bastante obvio que buena parte del “Proyecto Opie” se fundamenta en el uso de estos símbolos.

Sin embargo, consideramos que el propio horizonte estilístico del británico, el mismo que busca las esencialidades de los objetos convertidos en figuras ultrasimples y casi transparentes, excluirá al criptograma como una forma inefablemente minimalista, en particular porque cada criptograma está cruzado por una semiótica que, por ahora, no tiene nada que ver con la perfección de la nada que inquieta a Julian Opie.

Referencias bibliográficas

Abruzzese, Alberto. (2004). “Cultura de Masas”. *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*, (9), 189-192. <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110189A>

Barrios, Berta. (2015). Tres momentos críticos de la Teoría Fundamentada Clásica. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, 16(1), 31-47. https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1317-58152015000100003#:~:text=Los%20momentos%20cr%3ADticos%20considerados%20son,decisiones%20en%20el%20muestreo%20te%C3%B3rico.

Borges, Helio. (21 de octubre de 2020). Teoría U: Presenciación, cruzando el umbral hacia el Campo del Futuro. *Medium*. <https://helio-borges-escritor.medium.com/teoria-u-presenciacion-cruzando-el-umbral-hacia-el-campo-del-futuro-f8dd304b5c54>

Centro de Arte Hortensia Herrero. (s.f.). *Julian Opie*. <https://www.cahh.es/artistas/julian-opie/>

de la Maza, Luis. (2005). Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Teología y Vida*, 46(1-2), 122-138. <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492005000100006>

Flyvbjerg, Bent. (2006). Five misunderstandings about case-study research. *Qualitative Inquiry*, 12(2), 219-245. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800405284363>

Fundación Canaria para el Desarrollo de la Pintura. (19 de septiembre de 2017). *Julian Opie, la representación mínima de la figuración*. <https://yaizatranche.wordpress.com/2017/09/19/julian-opie-la-representacion-minima-de-la-figuracion/>

Gençana. (09 de mayo de 2017). *Julian Opie*. Centro Educativo Gençana. <https://www.gencana.es/julian-opie/>

Gràffica. (26 de marzo de 2017). *El minimalismo simbólico de Julian Opie en la Fundación Bancaria*. <https://graffica.info/julian-opie-fundacion-bancaja/>

Heidegger, Martin. (2016). *El evento*. El Hilo de Ariadna.

Holzapfel, Cristóbal. (2018). *Nada. Y un anejo sobre la nada según Max Stirner (Miguel Carmona)*. Ril Editores.

Invesart Gallery. (s.f.). *Julian Opie*. <https://www.invesartgallery.com/julian-opie/>

Kant, Emmanuel. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar* (Pablo Oyarzún, trad.). Monte Ávila.

Kant, Immanuel. (1998). *Crítica de la razón pura* (Pedro Ribas, trad.). Alfaguara.

Kobau, Pietro. (1999). Justificar la estética, justificar la estetización. En Gianni Vattimo (Comp.),

Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad (pp. 75-107). Gedisa.

La Profe Juarez. (17 de abril de 2013). *La cultura de élite y la cultura popular*. <https://laprofejuarez.blogspot.com/2013/04/la-cultura-de-elite-y-la-cultura-popular.html?q=la+cultura+de+elite>

masdearte.com (03 de marzo de 2025). *Arte minimal/Minimalismo*. <https://masdearte.com/movimientos/arte-minimal-minimalismo/>

María. (s.f.). ¿Qué es el minimalismo? *Minimalismo y Orden*. <https://minimalismoyorden.com/que-es-el-minimalismo/>

Opie, Julian. (2024). *Carmen and Fabien. 2024*. <https://www.julianopie.com/painting/2024/carmen-and-fabien>

Opie, Julian. (2014). *Detective. 2. 2014*. <https://www.julianopie.com/painting/2014/detective-2>

Opie, Julian. (2006). *Ruth, psicóloga. 1. 2006*. <https://www.julianopie.com/painting/2006/ruth-psychologist-1>

Opie, Julian (s.f.). *Julián Opie*. <https://www.julianopie.com/curriculum-vitae>

Sloterdijk, Peter. (2020). *El imperativo estético* (Joaquín Chamorro, trad.). Akal.

Spicer, Emily. (20 de mayo de 2021). Julian Opie – interview: ‘The work is about how we interpret and read the world, how it feels’. *studio international*. <https://www.studiointernational.com/julian-opie-interview-work-is-about-how-we-interpret-the-world-it-feels-lisson-gallery-london>

Stake, Robert. (2007). *Investigación con estudio de casos*. Morata.

Vallejo Gutiérrez, Rosa. (2024). *Arte contemporáneo y educación infantil: inclusión de la obra de Julian Opie mediante la organización y diseño espacial con Montessori*. [Tesis de Grado]. Universidad Rey Juan Carlos. <https://burjcdigital.urjc.es/server/api/core/bitstreams/bea9d608-e1bd-4d4e-94ef-c80a479c15ac/content>