

Sobre una anatomía actual de la naturaleza muerta

Leopoldo Tillería Aqueveque
Universidad Bernardo O'Higgins
Santiago de Chile

leopoldo.tilleria@inacapmail.cl

Recibido: 14 de agosto de 2025/Aprobado: 3 de noviembre de 2025

DOI:[10.5281/zenodo.18010981](https://doi.org/10.5281/zenodo.18010981)

Leopoldo Tillería Aqueveque es doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Actualmente es académico e investigador asociado de la Universidad Bernardo O'Higgins (UBO) de Chile. Líneas de investigación: Estética, Filosofía del arte, Filosofía de la tecnología y Filosofía de la técnica. Ha escrito más de 60 artículos científicos en revistas indexadas de Latinoamérica y Europa.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>



Sobre una anatomía actual de la naturaleza muerta

Resumen

Se procura un análisis de la obra pictórica del artista visual estadounidense contemporáneo James Mertke, centrada en dos de sus naturalezas muertas: *Paper Airplane* (2023) y *Disco Ball* (2022). Para ello, la investigación toma la forma de un ensayo filosófico al tiempo que de un caso paradigmático. Con apoyo en un breve recuento historiográfico del género y en los postulados del filósofo alemán Peter Sloterdijk, se llega a la conclusión de que el estilo, el pensamiento estético predominante y las líneas del arte del futuro con que podría coincidir la pintura del artista de California, EE.UU. son, respectivamente, el realismo lúdico y el ornamental. Se entiende así, por un lado, las ideas de rendimiento lúdico del objeto y de imitación de la decoración sin prisas apocalípticas y, por otro, algo más propio de aficionados a las manualidades y preferentemente *neo-naïf*. Como metáfora fundamental del ensayo se tiene la siguiente: *Naturaleza muerta como anatomía de la materia*.

Palabras clave: James Mertke, juego, naturaleza muerta, obra de arte, ornamento.

On a Current Anatomy of Still Life

Abstract

This paper seeks to analyze the pictorial work of contemporary American visual artist James Mertke, focusing on two of his still lifes: *Paper Airplane* (2023) and *Disco Ball* (2022). To this end, the research takes the form of a philosophical essay as well as a paradigmatic case. Based on a brief historiographical account of the genre and the postulates of the German philosopher Peter Sloterdijk, it concludes that the style, the predominant aesthetic thought, and the lines of the art of the future with which the painting of this Californian artist, USA, could coincide are, respectively, playful and ornamental realism. This understands, on the one hand, the ideas of playful performance of the object and the imitation of decoration without apocalyptic haste and, on the other, something more characteristic of craft enthusiasts and preferably neo-naïve. The fundamental metaphor of the essay is the following: *Still Life as Anatomy of Matter*.

Key words: James Mertke, play, still life, artwork, ornament.

Introducción

Una de las tareas pendientes de la filosofía del arte ha sido, hasta ahora, determinar con consistencia el estado de la cuestión referida a uno de los géneros pictóricos más antiguos de la historia del arte: la Naturaleza Muerta o Bodegón. En efecto, si entendemos la filosofía del arte como el estudio de su condición intrínseca e indisolublemente relacionada con la estética, la filosofía de la belleza y una especie de categorización de géneros, estilos y técnicas propios del artista, la tarea del filósofo del arte se encumbra hacia las notas que escribieron o pronunciaron pensadores como Platón, Aristóteles, Plotino, Clemente de Alejandría, Schelling, Kant, Nietzsche, Schiller, Hegel, Heidegger, Jaspers, Derrida, Wittgenstein, Bataille, Ortega y Gasset, Baudrillard, Cavallé y Sloterdijk, entre otros.

Sin embargo, más allá de esta definición queda una inquietud sin resolver sobre el arte pictórico americano, con base en que la filosofía del arte ha dicho hoy poco o nada, salvo ciertas declaraciones más bien políticas o manifiestos sin mayor aportación. La misma post-posmodernidad ha permitido, si es que no instigado, a que las creaciones artísticas se desagreguen en estilos o géneros cada vez más separados y que, por lo mismo, hayan transformado el saber filosófico sobre el arte en algo preferiblemente de corte idiosincrásico.

Es así como en el último medio siglo han pululado en nuestro continente estilos que perfectamente pueden encasillarse, v.g., una pintura costumbrista (Eusebio Vidal), una primitiva (Elsa Quiñones), una ligada al realismo mágico (Mildred Azcoaga), al retratismo fantástico (Arnaldo Delgado), al feminismo radical (Josefina L. Martínez y Cynthia Burgueño), al neobarroco (Jorge Tamayo), a la estética de lo siniestro (José Luis Carranza), al pop art (Jamie Lee), a la pintura indigenista (Jane Millares Sall), al simbolismo trascendental (Juan Carlos Reyes), al figurativismo-abstracto (Pablo Guzmán) y al surrealismo (Roberto Matta), por citar algunos ejemplos.

Al tratarse de un ensayo filosófico, la tesis que hemos sugerido es la siguiente: El estilo, la idea estética predominante en la obra del artista contemporáneo estadounidense James Mertke (1) y las líneas del arte del futuro con que podría coincidir su pintura son, respectivamente, el realismo lúdico, el rendimiento lúdico del objeto y un arte sin prisas apocalípticas. Esta búsqueda nos dará, esperamos, una especie de puerta de entrada para conocer, precisamente, cómo está el género Naturaleza Muerta en América a través de la mirada a una fracción de su expresión pictórica contemporánea.

1 James Mertke, es un pintor autodidacta de San José, California, EE.UU., especializado en pintura acrílica. Ama utilizar colores vibrantes y jugar con sombras atrevidas en sus pinturas de Naturalezas Muertas o *Still Life*. Los objetos favoritos de sus trabajos incluyen alimentos, snacks y dulces, además de usar como inspiración la cultura china, lo que hace que sus pinturas se sientan personales y relacionables. Algunas de sus principales exposiciones en muestras y galerías son las siguientes: 2025: Elliott Fouts Gallery Sacramento, CA. Colibri Gallery, Morgan Hill, CA. Send Me Across the Sea, Oakland, CA. 2024: Elliott Fouts Gallery Sacramento, CA. Anti-Valentines Show, WORKS San José, SJ, CA. Community Art Auction, WORKS San José, SJ, CA. Send Me Across the Sea Vol. 5, Helvella Art, Oakland, CA. *Tierra y Raíces/ Earth and Roots*, School of Arts & Culture, Mexican Heritage Plaza, San José, CA. Deliciuos, Studio Gallery SF, San

Metodológicamente, la investigación desarrolla el modelo de caso paradigmático de Flyvbjerg (2006), lo que implica que se abordará la obra del estadounidense como un caso de estudio que, en lo singular, satisface el criterio que teóricamente permitiría elaborar al menos una metáfora (2) relevante sobre el campo de interés de la investigación. Al respecto, la muestra teórica consistió en las siguientes dos obras del pintor de California (3): *Paper Airplane*, 2023, acrílico sobre panel de madera, 9 x12 pulgadas; y *Disco Ball* (inspirada en Sari Shryack), 2024, acrílico sobre panel de madera, de 30 cm. de diámetro. Para el abordaje de ambas obras se realizó un análisis que usó como modelo la analítica de lo bello aplicada por Kant (1992), en la primera parte de su tercera *Critica*. En esta ocasión, eso sí, centrada en las ideas que sobresalen en la nomenclatura de cada una de las piezas.

De esta laya, la estructura del escrito queda como sigue: introducción, desarrollo (donde se presentarán las obras y su respectiva exploración, además de los principales hallazgos), conclusiones y referencias.

Francisco, CA. Tiny, Studio Gallery SF, San Francisco, CA. 2023: Elliott Fouts Gallery Sacramento, CA. SCU Student Art Show, Edward M. Dowd Art and Art History Building, Santa Clara CA, 2nd. Place Group Exhibition, WORKS San José, SJ, CA. Solo Show, Coffee and Water Lab, San José, CA. 11th Annual Engineering eWeek Art Show, Healthcare Innovation and Design Lab, Santa Clara, CA. *Tierra y Raíces/ Earth and Roots*, School of Arts & Culture, Mexican Heritage Plaza, San José, CA. Solo Show, Voyager Craft Coffee, Santa Clara, CA. *The Still Life*, Elliott Fouts Gallery Sacramento, CA. Deliciuos, Studio Gallery SF, San Francisco, CA. From the Garden, Solo Show, Visual Philosophy, Santa Clara, CA. County Strong, Santa Clara County Fairgrounds, San José, CA. Tiny, Two Cats Gallery, El Cerrito, CA. Business Card Art Show, JKR Gallery, Provo, Utah. Refusés of the Bay, Voss Gallery, San Francisco, CA. Tiny Studio Gallery SF, San Francisco, CA. Hark! Kaleid Gallery, San José, CA. (Comunicación personal con el artista, 10 de agosto de 2025).

2 Tal como lo expone Ricoeur (2006), el riesgo que asumiremos al seguir el camino de demostración metafórica es: “en otras palabras, [...] la aparición del parentesco en la que la visión ordinaria no percibe ninguna relación. El funcionamiento de la metáfora está aquí cerca de lo que Gilbert Ryle ha llamado un ‘error de categoría’. Es, en efecto, un error calculado, que reúne cosas que no van juntas y que, por medio de este aparente malentendido, hace que brote una nueva relación de sentido, no observada hasta este momento, entre los términos que sistemas anteriores de clasificación habían ignorado o no habían permitido. [...] Es así como una metáfora es una creación instantánea, una innovación semántica que no tiene reconocimiento en el lenguaje ya establecido, y que sólo existe debido a la atribución de un predicado inusual o inesperado. La metáfora, por lo tanto, es más la resolución de un enigma que una simple asociación basada en la semejanza; está constituida por la resolución de una disonancia semántica” (pp. 64-65).

3 James Mertke autorizó por escrito, vía Instagram, el uso de las dos obras de su autoría que aquí se reproducen para su estudio.

Desarrollo

Encuadre conceptual

Por razones pragmáticas, la investigación desechó la idea de contar con un marco teórico clásico y se inclinó por un breve encuadre conceptual que definiera aquellos aspectos cruciales para la corroboración de la tesis. Así, los conceptos fundamentales vienen a ser los siguientes: 1. Naturaleza muerta o bodegón, que contará con algunas definiciones y una suerte de historiografía que, en cierto sentido, añadirá el contexto histórico-cultural necesario para llegar a comprender la poiesis ejecutada por James Mertke, 2. El concepto de idea estética desde el punto de la teoría kantiana del arte y, 3. Algunas líneas del arte del futuro desde el prisma del filósofo alemán Peter Sloterdijk.

Naturaleza muerta o bodegón

Como lo expone Hurtado (2019), la naturaleza muerta fue adquiriendo cada vez más presencia a partir de su lugar habitual como género pictórico menor:

En aquellas pinturas se retratan virtuallas y flores acomodadas en espacios domésticos. Cuando exhiben comestibles, los cuadros suelen incluir platos, vasos, cubiertos y utensilios afines, y cuando muestran arreglos florales, incorporan jarrones, libros, relojes e instrumentos varios. A los lienzos del primer tipo se les llamó en España “bodegones” y a los del segundo “floreros” [...]. A pesar de su popularidad en los siglos XVI y XVII, se lo tomaba como un género menor: pintura de adorno, por excelente que fuera la técnica del artista [...]. Fue hasta la segunda mitad del siglo XVIII que al género se le empezó a conocer como “naturaleza muerta”. (p. 181)

Una versión diferente señala que el origen del término naturaleza muerta, mantiene en su espíritu una especie de ombligo religioso y simbólico:

El término naturaleza muerta se utilizó por primera vez en los Países Bajos en el siglo XVII. Los holandeses tenían un temprano interés por los objetos y su potencial simbólico, particularmente moral o espiritual, de modo que es lógico que el género de las naturalezas muertas naciera en el seno de las escenas religiosas: en ellas se incluían objetos simbólicos que, con el tiempo, dominaron la escena. En las Provincias Unidas del norte se abandonó por completo la narrativa en esas pinturas. (Bilbao, s.f.)

Por cierto, durante la primera mitad del siglo XVII, los encargos de naturalezas muertas en los Países Bajos eran frecuentes no sólo por el poder adquisitivo de la creciente sociedad neerlandesa, sino porque la propia naturaleza era quien les daba de comer y los recursos para costear esos mismos excesos artísticos. De esta forma, el pescado y los mariscos, que estaban tan cerca en un mar prodigioso y profuso en especies, además de los cultivos de flores, que constituían, especialmente los referidos al tulipán, otro polo de desarrollo económico, eran los temas predilectos de quienes se veían a sí mismos como los pujantes edificadores de una sociedad adelantada y amante, como ninguna otra, del buen arte:

De modo que, en la década de 1640, la creciente preferencia por los objetos lujosos se manifestó en las composiciones, que se llenaron de frutos y objetos decorativos costosos, tales como objetos exóticos traídos de lejanas tierras. A pesar de esos cambios, los artistas no eliminaron aquellos elementos que recordaban al observador

su fe protestante. No importa cuán ricos se volvieran gracias al comercio, querían guardar el equilibrio entre lo terrenal y lo espiritual. Las naturalezas muertas que simbolizan la fugacidad de la vida se llaman vanitas. El miedo a revivir la guerra [de los 12 años] y la enfermedad podrían haber inspirado los símbolos de las vanitas: el reloj, la calavera, la lámpara humeante, el vaso derramado y las mondaduras de limones, por ejemplo. (Bilbao, s.f.)

Historiografía de la naturaleza muerta o bodegón (4)

Sin que aspire a ser considerada una suerte de selección de lo más representativo o, menos aún, los más valioso de la expresión de naturalezas muertas a lo largo de la historia del arte, referiremos diez obras que estimo podrían estar en el fundamento, según lo visto en el acápite anterior, de la creación de las dos obras de Mertke. Se presenta así una descripción sumaria que da una cuenta global de las composiciones:

1. Caravaggio, *Cesto con frutas*, h. 1596, Óleo sobre lienzo. El cesto con distintas frutas (manzanas, duraznos, uvas, alcayotas) se encuentra a la altura de nuestros ojos, intensificando formalmente nuestro acceso a su contenido. Queda libre para la monumentalidad de su autor la secreta vida de los frutos y el juego de luces y sombras tan característico en su obra (Prater, 2000).

2. Evaristo Baschenis, *Naturaleza muerta con instrumentos de música*, h. 1650, Óleo sobre lienzo. Sobre la mesa, se exponen una tiorba, dos laúdes y un violín con su arco junto con un libro de escritura musical y una pluma. Por detrás de la mesa, cubierta con un delicado mantel color menta, se ve apoyado un violoncelo. Como lo expresa Prater (2000), el juego de colores entre los nervios de los laúdes, desarrollan una autonomía óptica que hace olvidar la función de los instrumentos. Sus abombamientos parecen ofrecerse desde los más inusuales puntos de vista y los accesorios musicales se convierten en una fiesta de silencio para los ojos y el tacto.

3. Lubin Baugin, *Naturaleza muerta con tablero de ajedrez*, s.f., Óleo sobre madera. En primer lugar, observamos una aglomeración de objetos aparentemente sin ninguna conexión: un tablero de ajedrez, un laúd atravesado y sobre una partitura musical, un gran pan entero, una copa de vino, un juego de naipes español y un florero con tres claveles. Sin embargo, el vino y las flores, bien cuidadas, hacen en realidad referencia a la eucaristía, transformándose la pieza en una misteriosa naturaleza muerta de corte simbólico-religioso.

4. Franz Snyders, *Piezas cobradas*, 1614, Óleo sobre lienzo. Se trata de un bodegón que recoge la existencia de objetos al interior de las grandes cocinas holandesas del s. XVII. Es decir, paradójicamente estamos ante una naturaleza muerta opulenta: gallinas y gallos vivos entre gansos, patos, faisanes, entre otras especies ya muertas, con algunas cestas de frutos como alcachofas y uvas más bien como adornos de la mortandad de aves que vemos en un primer plano. Como bien dice Bauer (2000): “Snyders pone en escena una representación teatral que presenta la riqueza del mundo” (p. 299).

4 Por una cuestión de perspectiva personal del autor y de apego a la definición conceptual de Naturaleza Muerta, no se considerará en esta historiografía los cuadros de crucifixiones de Cristo.

5. Henri Fantin-Latour, *Naturaleza muerta (para los esponsales)*, 1869. Óleo sobre lienzo. Mediante un bodegón sumamente ordenado, tanto así que cada objeto ocupa prácticamente el mismo espacio de cara al observador, Fantin-Latour denota en su naturaleza muerta la dignidad clásica de sus modelos franceses, italianos y españoles. Una copa amplia de porcelana con fresas maduras; delante de ella, cerezas rojas y una fresa solitaria; un jarrón chino azul y blanco con un ramillete de flores; a su derecha, una camelia blanca de hojas verdes y un vaso de vino (von Lengerke, 2000).

6. Tom Wesselmann, *Naturaleza Muerta 30*, 1963, Acrílico Collage Óleo. El artista nos muestra una “auténtica” cocina americana de los años 60, con objetos de “verdad” incrustados en la obra, como flores de plástico, réplicas de plástico de botellas 7-Up y metal estampado, donde resalta un precioso refrigerador en rosa pálido. En definitiva, lo que tenemos es una naturaleza muerta propia del pop art, que “mezcla lo antiguo y lo moderno, lo real y la representación, la copia fabricada en serie y lo único e irrepetible. Todo con un colorido estridente y llamativo para vendérselo a la sociedad” (Calvo, s.f.).

7. Ana Isabel Diez, *Naturaleza muerta*, s.f., Óleo sobre lienzo. Ocho recipientes de plástico, de distinto color y tamaño parecen tragarse la atención del espectador, no sólo por el carácter hiperrealista del bodegón, sino porque no es muy usual ver naturalezas muertas que apunten, por decirlo así, al asunto del uso del plástico y sus derivados. Como anota Peña (s.f.), las naturalezas muertas de Diez son dos amplios óleos que representan diferentes empaques de plástico sin etiqueta, pero claramente reconocibles: el típico botellón de agua cristal, embaces de suavizantes o algún detergente de ropa, un botellín y un atomizador, todos ellos objetos usados frecuentemente en nuestra vida cotidiana. Dice la artista: “Por otra parte, el mensaje moralizante de lo efímero, la mortalidad y lo temporal, presente de manera recurrente en la pintura de Naturaleza Muerta, refuerza este concepto: el agua como recurso limitado y determinante de la vida” (Diez, s.f.).

8. Michaël Borremans, *Conos de colores*, 2019. Óleo sobre lienzo. Como cita Julien Delagrange (2025): “...en su última serie, conos de colores. El artista belga instala y constela estos conos en diferentes entornos, siguiendo la tradición de la pintura de bodegones. Sin embargo, los conos trascienden su estado metafísico, de objetos a sujetos”. En efecto, los conos, de una aparente intrascendencia, vacíos y brillantes, de colores oro, ocre, plomo, gris y huevo, destilan un parecido absurdo a los conos que usaban los extremistas del Ku Klux Klan o al típico cono del patético Pierrot. Paradójicamente, en esta búsqueda de sentido, cobran una vida propia y extraña.

9. Yusuke Ohnuma, *Pot's*, 2024, Acrílico sobre papel. En colores neón, donde predominan los púrpuras y los rosas sobre un contrastante fondo azul de Persia, el artista japonés ha pintado cuatro recipientes o latas (*pot's*), en apariencia de plástico, del mismo tamaño y de una usabilidad desconocida. Sin embargo, la hipótesis más probable es que se trate de envases para realizar experimentos químicos, a juzgar por la asepsia del lugar. La impecable mesa de color coral donde están ordenados los objetos, habla más bien de una racionalidad científica que de una mentalidad urbana o preferentemente doméstica.

10. Kate Jarvik Birch, *A Jack of a Few Trades*, 2025, Pintura aguada. La naturaleza muerta se reduce en la mirada de su creadora a un solo objeto visto desde la superficie de la mesa, lo que ya nos hace partícipes de lo que ha sucedido con la Jota de corazones (en una representación bastante probable de un quiebre sentimental): la carta está partida en dos, aparentemente mediante un corte repentino de alguna mano humana. Pintado en un evidente realismo, el objeto adquiere, como toda carta de cualquier baraja del mundo, un cúmulo de interpretaciones posibles, seguramente, uno de los propósitos de Kate Jarvik Birch.

Ideas estéticas

Kant (1992), define idea estética en la primera parte de su *Crítica de la facultad de juzgar*.

En una palabra, la idea estética es una representación de la imaginación asociada a un concepto dado, la cual está ligada a una multiplicidad tal de representaciones parciales, que no se puede hallar para ellas ninguna expresión que designe un concepto determinado y que deja, pues, pensar a propósito de un concepto mucha cosa innominable. (p. 225)

Es decir, por idea estética entenderemos una especie de punto de fuga conceptual hacia donde quiere remitir la naturaleza muerta, sin que ello finalmente sea posible dadas las condiciones conceptuales de la estructura de significancia de la obra. Aunque, por cierto, los atributos estéticos nos pueden dar una buena pista de lo que el artista ha querido representar, especialmente si recurrimos a la heurística de la metáfora.

Algunas formas del arte del futuro desde el prisma de Sloterdijk

En su obra *El imperativo estético* (2020), Peter Sloterdijk, un acucioso y diligente estudioso de la estética y de la propia ironía, nos avisa de que hay pendiente, desde luego para toda la especie humana, un imperativo asociado indisolublemente al arte del futuro. Tal imperativo supone, en primer lugar, subvertir el concepto de arte que ha sido tan fácil para la modernidad hacernos creer que es el único destinado a convivir con nuestro linaje. Para Sloterdijk se trata entonces de un arte imprescindible, sobre todo porque en el seno de la moderna cultura del entendimiento y la voluntad encarna la forma más significativa y mejor legitimada de acceder a la dimensión de la presencia mental. En una palabra, ha creado la forma más efectiva de tantrismo occidental. Según el pensador germano, algunos de estos caminos que nos abre el arte del futuro, con el afán casi metafísico o ingenuo de reflejar los mundos presentes de sus respectivas subculturas, serían:

1. Un arte para los que aguardan, para los que no quieren navegar bajo la gran vela negra de la filosofía de la historia. Lo que Sloterdijk (2020, p. 382), llama “un arte sin prisas apocalípticas”.
2. Un arte que continuará siendo permeable a las gotas de la tradición, tanto de la clásica como de la moderna, es decir, un arte culto, pero al mismo tiempo un arte hipócrita y arbitrario (Sloterdijk, 2020).
3. Otro arte “que se acomode a uno de los muchos calendarios de problemas, tanto regionales como individuales, a planes cronológicos de catástrofes o a proyectos New Age” (Sloterdijk, 2020, p. 382).
4. Un arte de la impaciencia y del disfrute inmediato, o sea, un arte del no-saber-qué-más-hacer y de la absoluta reducción: “Un arte que en alguna parte querrá empezar de nuevo de una manera arbitraria” (Sloterdijk, 2020, p. 382).
5. Un arte más propio de aficionados a los trabajos manuales que juegue con los materiales y las influencias de un punto de partida accidental, no demasiado dispuesto a las asociaciones, predominantemente neo-naif, que se desentenderá por completo de la tradición y de todo lo aprendido y lo sobreabundante (Sloterdijk, 2020).
6. Y, por último, ¡faltaba más!, un arte que nuevamente nos servirá bellezas tan suculentas que al ego crítico no le quedará más remedio que la huida al cinismo: “mejor una humanidad hecha pedazos que un café intacto donde reunirse” (Sloterdijk, 2020, p. 383).

Avión de papel

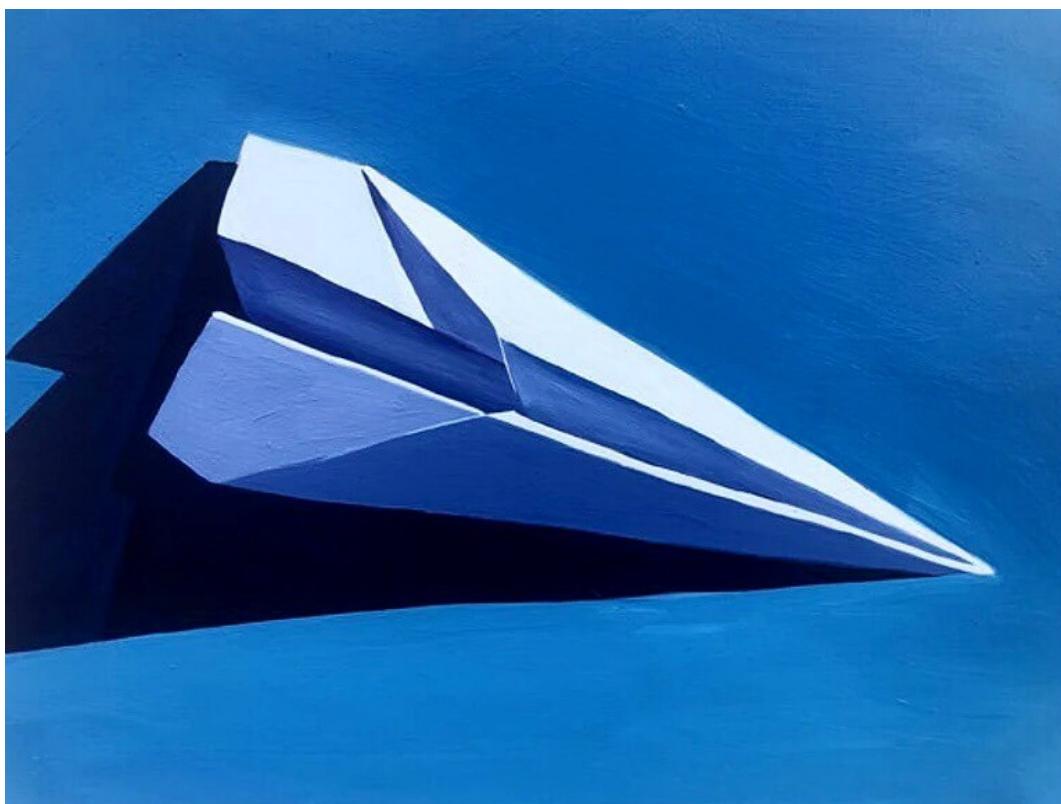
Paper Airplane, de 2023, una pintura acrílica sobre panel de madera, es, sin duda alguna, una naturaleza muerta. James Mertke la ha pintado con acrílico seguramente para sacarle más provecho al brillo del material; sin embargo, lo que destaca no es precisamente el brillo de la pieza, sino la simplicidad de la misma y, en especial, el contundente juego de colores que Mertke instala a pesar de la mínima cantidad de objetos disponibles. De esta manera, por ejemplo, vemos cómo el azul del inmenso fondo donde se halla “estacionado” el avioncito de papel, cambia, desde abajo hacia arriba, de un tono azul bondi a un azul índigo, sólo mediante el uso específico de la luz. Asimismo, el único objeto de la pieza, el avión de papel, se muestra en un blanco traspasado por un juego de sombras que nuevamente es posible mediante el uso de la luz y de los contrastes de blanco, gris oscuro, azul cobalto y negro de los pliegues y de los bordes del papel en forma de avión.

El hecho es que la figura es realista, por más que nuestra imaginación quiera verla como una pieza hiperrealista. Y no es hiperrealista por una serie de razones que no son del caso de detallar ahora, pero baste decir que el realismo de Mertke es notable por algunas minúsculas imperfecciones en el trazo y por la naturalidad de las marcas del acrílico, que si lo hacen ver como un tipo de pigmento utilizado en la presentación de la obra. Tampoco importa la dirección de la punta del avioncito, pues, estando detenido, lo que lo hace una naturaleza, además de muerta, en reposo absoluto, es mostrar su entera disponibilidad para el análisis o la complacencia del espectador.

En cuanto a la posibilidad de tener en nuestro recuento historiográfico una suerte de símil para la ideación y realización del acrílico, advertimos, no con un poco de riesgo, que la aguada de Kate Jarvik Birch, *A Jack of a Few Trades*, mantiene con el cuadro de Mertke un evidente paralelismo. En efecto, en ambos casos se trata de un solo objeto que se ubica como el ícono de la obra.

Figura 1

James Mertke. *Paper Airplane* (2023). Pintura acrílica sobre panel de madera con cuna, 9"x12".



De igual manera, las dos piezas están pintadas en un estilo figurativo realista que las hace verosímiles como pinturas, pero inverosímiles como una región directa de la realidad, como sí ocurre con la mayoría de las pinturas hiperrealistas. Así, el espectador, en los dos casos, está mirando al objeto desde arriba, como en una toma cenital. Este asunto no es baladí, pues pone el acento precisamente en el dominio por parte de aquél de la mayoría de los detalles de la obra, partiendo por las relaciones espaciales internas del objeto (los dos tienen intervenciones de la mano humana: uno, por haber sido roto en pedazos, y el otro, por haber sido construido doblando una simple hoja de papel terminado por una mirada detallada sobre la línea de los contornos, incluyendo, sobre todo, el uso de la luz y su adecuación al fondo del acrílico).

Respecto de la posible idea estética que aflora de *Paper Airplane*, todo indica que el fundamento es la idea de juego, pues la imitación que trata de explotar el avioncito de papel no alcanza en nuestra imaginación, ni de cerca, la idea verdadera de una imitación “ingenieril” de un avión de verdad. Tampoco es la verdad la que aparece como en entredicho, por lo mismo que se ha argumentado, en otras palabras, que un avión de papel, con seguridad, es tan antiguo como un avión que sobrevuela los cielos, y en tal sentido, la verdad del juego es tan duradera y tan perecedera como la propia verdad aeronáutica.

Surge, de esta manera, una cuestión interesante: ¿Y la idea de ser parte de una serie de origami? No podemos con certeza descartar este concepto, pero es aquí donde debemos echar mano al título de la obra: *Paper Airplane*. El título es tan simple como el objeto doblado, de modo que si fuera parte de un juego mayor de origami no tendría mayor trascendencia con relación a la ontología del propio objeto, pues lo pintado sería, en ese escenario, una unidad de la serie y no una parte mayor ni menos del todo. Puesto en nomenclatura kantiana, el único atributo estético del acrílico coincide a cabalidad con la única idea estética posible de ser intuida.

Ahora, desde la perspectiva de Sloterdijk (2020), o sea, de que entendamos el arte de Mertke como una forma indispensable de conectarnos con nuestra auténtica conciencia y, por ende, con nuestra genuina presencia mental, o, si se quiere, de que visualicemos la naturaleza muerta del artista de California como el verdadero arte del futuro, el desafío es ver con qué línea “futurista” encajaría la obra y en particular por qué.

En nuestra opinión, la “subcultura” de la naturaleza muerta que se deja ver mediante la *poiesis* de Mertke, se correspondería con la de un arte producido o destinado para los que aguardan, para los que no quieren navegar bajo la gran vela negra de la filosofía de la historia. Es decir, un arte “sin prisas apocalípticas”. Tanto así, que objeto, idea estética acerca del objeto, técnica, género y estilo (al que nos referiremos enseguida) parecen coincidir en esa especie de bruma estética que sujetaría el velero de Mertke a lo más firme de la historiografía de la naturaleza muerta. Claro, porque no es que este género se mueva en la agenda de Mertke hacia nuevas formas o en dirección a un estilo que coquetee con otros géneros o estilos simultáneamente, como en el caso de los *pot's* de Yusuke Ohnuma, donde la idea estética de la obra se cimienta en su fluorescencia y probable expresión de una lógica de asepsia experimental.

Sin caer en el concepto de anacronismo, se puede aseverar que la naturaleza muerta de Mertke se queda decididamente en el marco de un arte del futuro, donde casi lo único que cuenta, como sostiene Sloterdijk (2020), es la duda ilustrada: su apego más o menos férreo a una tradición clásica (el soporte de madera de la obra, la variación de los azules) o respecto de una más moderna (el ángulo de la imagen o el sentido del aeroplano de papel como objeto estético).

Pues bien, las argumentaciones anteriores nos permiten, con un margen amplio de probabilidad, aseverar que en James Mertke el género naturaleza muerta incorpora un estilo de realismo figurativo de tintes lúdicos, es decir, que no son, como en los maestros que vimos en nuestra historiografía, las piezas de caza, ni los objetos de una cocina holandesa, ni menos aún envases de plástico los elementos claves de la obra, sino simplemente un objeto de papel diseñado para la mera entretenimiento, para un juego casi mimético en que lo que vuela, mediante orlas indeterminadas por el aire, será una mera hoja de papel sacada de un cuaderno de notas y a la que se le ha dado un uso únicamente lúdico. Es el juego, pues, el fundamento estético de *Paper Airplane*.

Bola de Discoteca

Disco Ball de 2024, presenta, en cambio, una estructura bastante diferente a la primera obra. También es una pintura acrílica sobre panel de madera, pero, en este caso, su soporte no es un polígono sino una circunferencia de 30 cm. de diámetro. Se trata casi de una deformación de la realidad para llegar a convertirse en obra de arte. Su concepto está basado en la famosa bola de la música disco de los años 70, una circunferencia brillante y giratoria que se colocaba en medio de la pista de baile de cualquier discoteca de la época. Técnicamente, lo que ha hecho el artista es medir el diámetro de la circunferencia modelo y traspasarlo al soporte de madera.

Es decir, lo que sí estamos viendo en esta naturaleza muerta es la intención de imitar la realidad tridimensional mediante una obra de arte bidimensional, que pretende simular todos aquellos aspectos geométricos referidos a la conversión del volumen en superficie.

Figura 2

James Mertke. *Disco Ball*. (2022). Pintura acrílica sobre panel de madera, diámetro de 30 cm.



Más allá de este escollo, que sería, como se dice, el problema externo de la obra y que, entre paréntesis, Mertke resuelve sin mayores inconvenientes, lo que se advierte es una preocupación esencial por el problema del color. Si uno se fija un poco más en la composición de la pieza, el artista ha trazado cerca de veinte “paralelos”, entre los que ha intercalado, de forma bastante irregular, como en el original de los 70, numerosos cuadrados en colores “brillantes” que simulan la esfera girando y proyectando aquel juego de luces tan característico de ese, a estas alturas, fetiche de las discotecas.

Llama la atención, en todo caso, el detalle del joven artista por separar lateralmente cada casilla con una línea en aguamarina, mientras los “paralelos” están divididos entre ellos por una delgada línea un poco más blanquecina. Decíamos que la cuestión crucial de la obra era la combinación del color, esto es, la manera en que Mertke había decidido pintar cada pequeño cuadrado de modo de continuar en la lógica de la evocación de la famosa bola brillante. Sin entrar en detalles irrelevantes, digamos que los tonos que predominan por sectores en el círculo de madera son el naranja, el rosa, el púrpura y el verde (en una abrumadora superficie). Lo que ocurre es que son varios los verdes a los que recurre Mertke; por nombrar sólo algunos, digamos que hay sectores con verde army, verde cocodrilo, verde Jade, verde sacramento y, hasta donde podemos observar, un verde menta y un verde musgo.

En esta *performance* cromática, nos imaginamos que la bola gira y hasta podemos adivinar los destellos que estos colores crearían en su entorno. Precisamente, aquí radica una de las singularidades de esta extraña naturaleza muerta, puesto que la obra coincide exactamente con el objeto. Este es, pues, la obra misma. Notemos, además, que el estilo con que está pintada *Disco Ball* sigue siendo realista, como en el cuadro anterior, entendiendo que, en una hipotética situación de giro, un estilo hiperrealista no aportaría mucho a la verosimilitud del objeto.

Desde la óptica historiográfica, para seguir con el mismo patrón de análisis de *Paper Airplane*, afirmemos que *Disco Ball*, en cuanto a su estatus ontológico, se acerca por la vía de la materialidad del objeto a *Naturaleza Muerta 30*, de Tom Wesselmann, un acrílico que mezcla el collage y el óleo, y en el que el desaparecido artista estadounidense prácticamente diseña, pinta y construye una cocina americana. Si *Naturaleza Muerta 30* funciona como una perfecta metáfora de una cocina estadounidense de los años 60 (sobre todo por su ajuste tridimensional), *Disco Ball* lo hace, a su modo, también como una alegoría perfecta de uno de los íconos de las discos y del *pop art* de los 70.

¿Cuál es, entonces, la idea estética que fundamenta la expresión objetual de *Disco Ball*? Si, parafraseando a Kant (1992), una idea estética es una representación de la imaginación ligada a un concepto determinado, “bombardeada” por una multiplicidad tal de intuiciones parciales, que no podemos encontrar para ellas ninguna expresión que intelectualice dicho

concepto, es decir, que lo fije y lo asegure a la misma contemplación estética, lo que tenemos en *Disco Ball* es nada menos que la idea de ornato, embellecimiento o adorno. Para ser más precisos aún: la representación mimética (5) de la idea de la bola de disco como adorno. Claro, porque la bola brillante de las discotecas de los 70 no producía música sino sólo luminosidad o, si se quiere, un juego variado de luces de colores al ritmo de los temas de la época, cambiando por completo la atmósfera de baile, sonido y entretenimiento de los asistentes. En tal sentido, lo que ha querido hacer Mertke es reproducir pictóricamente un momento de ese movimiento. Esa es la metáfora, nuevamente, que cruza toda la obra, pues, aunque suene redundante decirlo, la obra es el mismo objeto.

Con relación a lo que Sloterdijk (2020) anuncia como una suerte de arte del futuro, uno que estaría lleno de “un potencial utópico y antropológico” (p. 384) y que representaría, por lo mismo, el mayor espacio estético como reserva de lo auténtico, creemos que esta segunda obra de Mertke se corresponde casi exactamente con lo que el filósofo de Karlsruhe llama un arte más propio de aficionados a las manualidades.

En efecto, *Disco Ball* ya parte con un “diseño constructivo” distinto, en el que se juega con los materiales y las influencias de un punto de partida accidental (la invención de la bola de discoteca), predominantemente *neo-naif* (el prurito de realismo domeñado por las diferentes tonalidades de las desiguales “casillas” y por las líneas “débiles” que las separan; y la “operación” geométrica de “transformar” una circunferencia en un círculo), que se desentenderá por completo de la tradición y de todo lo aprendido y lo sobreabundante (si bien aquí habría que entender “tradición” y “sobreabundante” como el conjunto de estilos, técnicas y soportes, además de las ideas estéticas predominantes, en los que habitualmente se han expresado las naturalezas muertas).

5 Tal como dice Aristóteles en su *Poética* (2013) refiriéndose a la mimesis o imitación: “En general, la épica y la tragedia, igualmente que la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la música de instrumentos, todas vienen a ser imitaciones. Mas difieren entre sí en tres cosas: en cuanto imitan o por medios diversos, o diversas cosas, o diversamente, y no de la misma manera. [...] Con sólo el número sin armonía es la imitación de los bailarines; que también éstos con compases figurados remedan las costumbres, las pasiones y los hechos. [...] Además de esto, porque los imitadores imitan a sujetos que obran, y éstos por fuerza han de ser o malos o buenos, pues a todos éstos acompañan las costumbres (siendo así que cada cual se distingue en las costumbres por la virtud y por el vicio), es, sin duda, necesario imitar, o a los mejores de los nuestros, o a los peores, o tales cuales, al estilo pictórico. Así es que Polignoto pintaba a los más galanes, Pauson a los más feos, y Dionisio a los semejantes. [...] Resta aún la tercera diferencia, que es cómo se ha de imitar cada una de estas cosas; porque con unos mismos medios se pueden imitar unas mismas cosas de diverso modo; ya introduciendo quien cuente o se transforme en otra cosa, según como Homero lo hace; ya hablando el mismo poeta sin mudar de persona; ya fingiendo a los representantes, como que todos andan preocupados en sus haciendas. En suma, la imitación consiste en estas tres diferencias, como dijimos, a saber: con qué medios, qué cosas y cómo” (pp.11-12).

En suma: en *Disco Ball* parece palparse con nitidez el género Naturaleza Muerta, mediante un estilo, según lo argumentado, propio del realismo figurativo ornamental. Creemos, pues, relevante, considerar la definición que el mismo Kant (1992), entrega de esta especie de objeto que exacerba la belleza como es el ornamento:

A la pintura, en sentido amplio, sumaría yo además la decoración de las recámaras con tapicerías, molduras y toda suerte de bellos amoblados, que sólo sirve a la vista; asimismo, el arte de vestirse con gusto (anillos, petacas, etc.). Pues un piso con toda clase de flores, una pieza con ornamentos de todo tipo (comprendido allí también el atavío de las damas) configuran en una fiesta fastuosa una especie de pintura que, como las propiamente así llamadas (que no tienen por propósito enseñar historia o conocimiento de la naturaleza), está ahí sólo para ser vista, para entretener la imaginación en el juego libre con ideas y ocupar sin fin determinado la facultad de juzgar estética. (p. 231)

De modo que *Disco Ball*, si entendemos bien a Kant (1992), lo que hace, mediante esta maniobra “geométrica” de Mertke, es contribuir a dar con el concepto de “fiesta fastuosa” que perfectamente podemos conectar con aquellas de las décadas de los 70 y 80 del siglo XX, que tenían a la famosa bola brillante como uno de sus objetos predilectos. Si, en sí misma, la definición de ornamento contiene el sentido de ser una “especie de pintura”, más todavía lo contiene si notamos el medio (recordando a Aristóteles) que utiliza nuestro artista para lograr la imitación del artefacto. Conservando el juego de palabras de Kant (1992), *Disco Ball* no sería otra cosa que una “pintura” imitando a una “especie de pintura”.

Conclusiones

Llegados a este punto, creemos prudente presentar el estado final de la investigación a través de dos observaciones relevantes: 1. La confirmación (o no) de la tesis propuesta en el estudio y, 2. La posible elaboración de al menos una metáfora importante de acuerdo con lo sugerido por Flyvbjerg (2006).

La tesis rezaba del siguiente modo: “El estilo, la idea estética predominante en la obra del artista contemporáneo estadounidense James Mertke y las líneas del arte del futuro con que podría coincidir su pintura son, respectivamente, el realismo lúdico, el rendimiento lúdico del objeto y un arte sin prisas apocalípticas”. Como se advierte, eran tres los parámetros de análisis de cada obra. Pues bien, lo que tenemos como resultado del análisis aplicado es un acierto parcial de nuestra conjectura.

Tras la observación de *Paper Airplane*, notamos que el estilo que predomina es el del realismo lúdico, fundamentalmente en atención al objeto que constituye el centro de la pintura: un avioncito de papel. Sin embargo, no es este exactamente el mismo caso de *Disco Ball*, pues si bien la bola giratoria tiene un cierto halo de juego y entretenimiento, el sentido más “pesado” de su condición de objeto es, sin duda, su función lumínica y ornamental en medio de la pista de una disco de los 70. Y dado que el soporte en que está hecha la obra podría catalogarse como una parte del objeto original, o, si se quiere, como una imitación de su circularidad, lo que tenemos en definitiva es un estilo que preferimos denominar realismo ornamental.

El segundo parámetro proviene directamente del análisis del primero. En efecto, situados en *Paper Airplane*, y siguiendo las coordenadas conceptuales entregadas por Kant

(1992), llegamos a la conclusión de que la idea estética primordial en la obra es precisamente la de juego, en su sentido más metafísico o radical tal como observa Holzapfel (2005), en su rol de fuente referencial de sentido. Este rendimiento lúdico del objeto, no obstante, no es exactamente lo que contemplamos en la segunda obra de Mertke. De hecho, *Disco Ball* coquetea, según lo dicho, con la idea de juego, pero no podríamos admitir que tal concepto sea la quintaesencia de su representación. Como se ha argumentado, la idea estética predominante en esta obra es la de imitación de la función decorativa de la bola de discoteca.

Por último, y respecto de esta suerte de futurología estética que propone Sloterdijk (2020), y que es recogida en nuestra tesis como la de un arte sin prisas apocalípticas, ha quedado suficientemente claro que *Paper Airplane* coincide con esa metafísica del arte del futuro que el alemán describe como aquel arte culto basado en el confort neoburgués. O sea, el arte que es capaz de mostrar un *still life* sobre un objeto tan simple y al mismo tiempo tan confortable como un aséptico avioncito de papel. Pero, no sucede lo mismo con *Disco Ball*. Claro, porque, como se argumentó, esta obra coincidiría mejor con aquello que Sloterdijk (2020), llama un arte más propio de aficionados a las manualidades y predominantemente neo-naif. Es decir, un arte sobre todo matérico con palmarios visos de ingenuidad. Exactamente lo que *Disco Ball* representa y amplifica.

De manera que, lo que corresponde ahora es reformular la tesis inicial en los términos exactos en que nuestra analítica la desmontó. Aquella quedaría, pues, consignada del siguiente modo: El estilo, las ideas estéticas predominantes y las líneas del arte del futuro con que podría coincidir la pintura del estadounidense son, respectivamente, el realismo lúdico y el ornamental, las ideas de rendimiento lúdico del objeto y de imitación de la decoración, y un arte, por un lado, sin prisas apocalípticas, y, por otro, más propio de aficionados a las manualidades y preferentemente, *neo-naif*.

En cuanto a las metáforas posibles de ser deducidas de nuestra analítica, las siguientes parecen ser las más relevantes: 1. Juego y ornamento: cara y cruz de la moneda estética grabada por James Mertke, 2. Avioncitos de papel y bolas de discoteca, o las sombras chinas de Mertke y 3. Naturaleza muerta como anatomía de la materia.

Referencias

- Aristóteles (2013). *Arte poética Arte retórica*. (J. Goya y Muniain y Francisco de P. Samaranch, trad.). Porrúa.
- Bauer, H. (2000). El Barroco en los Países Bajos. En I. F. Walther (Redac. y Reprod.), *Los maestros de la pintura occidental*. Taschen.
- Bilbao, G. (s.f.). *Naturaleza muerta. Guías para educadores*. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/naturaleza-muerta>
- Calvo, M. (s.f.). Naturaleza Muerta 30. Un bodegón de la era Pop. HA! <https://historia-arte.com/obras/naturaleza-muerta-30>
- Delagrange, J. (3 de junio de 2025). La mejor pintura contemporánea de naturaleza muerta, CAI. <https://www.contemporaryartissue.com/the-best-contemporary-still-life-painting-a-complete-survey/>

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

Holzapfel, C. (2005). *A la búsqueda del sentido*. Sudamericana.

Hurtado, G. (2019). Naturaleza Muerta. *Revista de Filosofía Diánoia*, 64, (83). 181-207. <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.2019.83.1567>

Kant, E. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar* (P. Oyarzún, trad.). Monté Ávila.

Mertke, J. [painting_with_james]. (31 de diciembre de 2022). *Happy New Years Eve! Here are some of the disco balls I've painted this past year! SOLD OUT (DM)* [Fotografía de pintura]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Cm1d210rnTW/?img_index=1

Mertke, J. [painting_with_james]. (16 de octubre de 2024). *Throwback to this paper air plane painting. Available now! #acrylicpainting #art #artist #painting #painter #acrylicpaint* [Fotografía de pintura]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DBL7g-avmTu/>

Peña, A. (s.f.). *Naturaleza muerta*. Isanidut. <https://www.anaisabediez.com/naturaleza-muerta>

Prater, A. (2000). El Barroco. En I. F. Walther (Redac. y Reprod.), *Los maestros de la pintura occidental*. Taschen.

Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación*. (G. Monges, trad.). Siglo XXI.

Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético*. (J. Chamorro, trad.). Akal.

von Lengerke, C. (2000). Del Impresionismo al Art Nouveau. En I. F. Walther (Redac. y Reprod.), *Los maestros de la pintura occidental*. Taschen.