

Paul D. Niemi

Por Andrea García Casal
Para *El Cuaderno*, España
Junio 2026

“Era la fealdad de los rostros lo que dejaba helados de horror a quienes ya medio lo aceptaban. [...] La adoración sentida por La Gioconda corresponde a un cierto cristianismo decadente, particularmente depresivo, supremamente desmoralizador. Parafraseando a Arthur Rimbaud, podemos decir que La Gioconda, la eterna Gioconda, ha sido una ladrona de energía. [...] ¿Quién demostrará la necesidad, la superior razón estética para pintar seres y cosas tales que nuestra vista no ha reconocido en el pasado, quizá no siempre, pero sí desde que el hombre ha meditado acerca de su propia imagen? ¿Acaso no reside el arte en el hombre mismo?”.
Historia anecdótica del cubismo. André Salmon. 1912.

Aún cuando el movimiento cubista estaba en desarrollo, el teórico y poeta André Salmon lo analizó como un episodio de la historia del arte, tal y como si lo estuviera estudiando en nuestra época. De este modo, incidiendo en su fundador, el artista Pablo Picasso y particularmente en su obra temprana dentro del cubismo, *Las señoritas de Aviñón* (1907), Salmon se convierte en un férreo defensor de este estilo artístico, admirando la “fealdad de los rostros”, las caras geometrizarantes, descompuestas, clásicamente picassianas, con expresión seria, con muecas, frente al arte tradicional, presidido por La Gioconda de Leonardo da Vinci y su sonrisa silenciosa y apacible.

El pintor Paul Niemi, sin lugar a duda, es un artista inconformista, al igual que el cubismo lo fue en su momento. En su trabajo puede verse la impronta de este movimiento, y también del surrealismo. Observar sus piezas artísticas obliga al público a aceptar su trabajo tal y como se muestra; fruto de una praxis visceral, en la que la estética bella, dominada “por la ladrona de energía” —La Gioconda— no existe, aunque, en realidad ni siquiera pretende remitirnos a cualquier otra estética. A nuestro protagonista no le importan demasiado estas cuestiones, prefiriendo el acto creativo a la excesiva preocupación por el resultado definitivo. Sin embargo, es imposible no relacionar los rostros que plasma en sus obras, los cuales están marcadamente deformados, con ciertas reminiscencias a la tradición picassiana, con la estética de lo feo. Así, Salmon había mencionado este asunto en torno a las pinturas del polifacético artista español, pues “era la fealdad de los rostros lo que dejaba helados de horror a quienes ya medio lo aceptaban”. El mundo artístico de principios del siglo XX no estaba preparado para la descomunal influencia del arte no occidental en Picasso, y del arte prehistórico, que consiguieron renovar el panorama artístico de nuestra cultura. Todo lo ajeno a Occidente se consideraba de menor valor, feo, incluso. Por curioso que parezca, este pensamiento todavía no ha sido completamente superado en determinados círculos.

De un modo un tanto análogo, nuestro protagonista Niemi, a través de las caras gigantescas que actúan ocasionalmente como cuerpos autónomos sin extremidades o bien con brazos y piernas diminutos e inservibles, erige una suerte de tótems de su particular universo plástico.

Tótems dada su monumentalidad y significado poderoso para el artista, pero hermético para el público.

Los tótems son, al fin y al cabo, representativos de algunos pueblos no occidentales, utilizándolos en forma de emblema. No obstante, ni unos ni otros responden a la estética occidental de lo bello. No tienen por qué ser feos, pero en el caso de Niemi, sí responden con más acierto a la estética de lo feo que teorizó en profundidad el esteta Karl Rosenkrazn. Así, "sólo las religiones pueden instaurar a lo feo como objeto absoluto, como lo demuestran muchos ídolos espantosos de religiones étnicas, [...] Lo feo en la diversidad está pues en la carencia de una ligazón comprensible que unifique el pulular de sus particularidades en una estructura relativa. Sólo desde el punto de vista de lo cómico puede una maraña sin reglas hacerse placentera" (Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo*, 1853). Rosenkranz denigraba, por un lado, el arte de otras culturas, y, por el otro, comentaba que la asimetría y la deformidad eran

cualidades del arte feo, de aquel arte opuesto al bello. Aún considerando que estas características podían transformarse en la base para el arte cómico, por ejemplo, la caricatura. Algo de caricaturesco y de ajeno a los dictados del arte occidental sí que tiene la producción artística de Niemi, en especial cuando sus piezas muestran a personajes reales, aunque alterados, para exhibirlos con sorna. Una parte del arte de nuestro protagonista tiene una vía clara relacionada con la crítica del contexto presente, analizando la crisis múltiple de la actualidad, presidida por el cambio climático y los conflictos bélicos. Por tanto, acercarse a la caricatura, a lo que tiene una forma de "maraña", más que suscitarnos placer, nos hace apreciar las complejidades de nuestra existencia, con los ojos del pintor. También la idea de enseñarnos la realidad actual y desentrañarla es una manera efectiva de resolver la estética de lo feo, puesto que el hoy día tiene poco de bello. Sus composiciones monocromáticas, jugando con el blanco y el negro, acentúan la seriedad que tiene para este artista el uso del dibujo frente a la superficialidad del color, haciéndonos ver la dureza y expresividad de cada trazo.

Sin embargo, como buen heredero del surrealismo, las obras más recientes de Niemi no se vuelcan tanto en el juicio y denuncia de la problemática del siglo XXI. Sus piezas, que siempre han tenido un componente de automatismo psíquico, se conciben más que nunca desde el libre albedrío. De este modo, durante su trabajo, Niemi está llevando a cabo una catarsis plena, purificando sus afectos, limpiando el estado de ánimo, despojándose de todo lo que le incómoda mentalmente o resulta accessório. La práctica de Niemi tiene algo de ritual religioso, pues en las obras el autor purga su interior, confiesa todo aquello que de alguna manera le atormenta, le constriñe o simplemente le preocupa, y el proceso artístico, en parangón con una oración o con una ablución, se encarga de ir depurándolo paulatinamente.

En este aspecto, la pintura más flamante de Niemi guarda estrecha relación con la tesis de la filósofa Julia Kristeva, conocida por definir la estética de lo abyecto. Así, "[l]as diversas modalidades de purificación de lo abyecto —las diversas catarsis— constituyen la historia de las religiones, terminando en esa catarsis por excelencia que es el arte, más acá o más allá de la religión. Desde esta perspectiva, la experiencia artística, arraigada en lo abyecto que dice y al decirlo purifica, aparece como el componente esencial de la religiosidad (Julia Kristeva. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. 1980). En las citadas líneas,

Kristeva considera que el arte tiene la capacidad de equipararse a las religiones e incluso trascenderlas, puesto que purifica lo abyecto en todas las circunstancias posibles, sin necesidad de seguir una fe ni de practicar un rito en concreto. Desde su perspectiva, el arte funciona como método catártico. Siendo canalizador holístico de la experiencia humana, engloba toda su problemática y puede purificarla, alcanzando un estadio de "religiosidad". Es el arte como credo, un arte que tranquiliza, que evade, que denuncia, que muestra. Más que nunca, el arte contemporáneo tiene una orientación que transita entre la limpieza del sujeto y la crítica cruda al tiempo actual. De esta suerte, el arte es una religión sin reglas, sin credos, sin restricciones, que analiza el mundo a través de la mirada del individuo que lo crea, y, por otro lado, que externaliza la psique de su artista, liberándolo de sus problemas, aunque sea momentáneamente, o compartiéndolos con el público. No se trata de un arte que pretenda la adoración de la imagen, lo que terminó sucediéndole a La Gioconda y la exasperante fanatización que ha generado. Niemi trabaja en torno a la noción del arte abyecto tanto en cuanto tiene un efecto catártico en su vida, esperando que el público pueda conmocionarse con cada obra, perderse en el registro de los trazos, en los rostros descomunales, los ojos y bocas tremendos, los gestos extraños, en definitiva, en la marea de su psique saliendo a relucir. En la práctica de su "religiosidad" peculiar, donde no hay creencia alguna más que en sí mismo y la lucha por existir.

##

Paul D. Niemi

By Andrea García Casal

For *El Cuaderno*

Spain, June 2026

"It was the ugliness of the faces that froze with horror those who had already half-accepted it. [...] The adoration felt for the Mona Lisa corresponds to a certain decadent, particularly depressive, supremely demoralizing Christianity. To paraphrase Arthur Rimbaud, we can say that the Mona Lisa, the eternal Mona Lisa, has been a thief of energy. Who will demonstrate the necessity, the superior aesthetic reason for painting beings and things such as our sight has not recognized in the past, perhaps not always, but certainly since man has meditated on his own image? Does not art reside in man himself?"

Anecdotal History of Cubism. André Salmon. 1912.

Even as the Cubist movement was still developing, the theorist and poet André Salmon analyzed it as an episode in the history of art, as if he were studying it in our time. Thus, focusing on its founder, the artist Pablo Picasso, and particularly on his early Cubist work, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* (1907), Salmon became a staunch defender of this artistic style, admiring the "ugliness of the faces," the geometric, decomposed, classically Picassian faces, with serious

expressions and grimaces, in contrast to traditional art, presided over by Leonardo da Vinci's Mona Lisa and her silent, serene smile.

Mixed media artist Paul Niemi is undoubtedly a nonconformist artist, much like Cubists in their time. His work bears the imprint of this movement, as well as Surrealism. Viewing his artwork compels the public to accept it as it is presented; the fruit of a visceral practice in which conventional beauty, dominated by "the energy thief"—the Mona Lisa—is nonexistent, though in reality, he doesn't even intend to refer us to any other aesthetic. Our protagonist isn't overly concerned with such matters, preferring the creative act to excessive worry about the final result. During his work, he undergoes a complete catharsis, purifying his emotions, cleansing his state of mind, and shedding everything that mentally disturbs him or is superfluous. Niemi's practice has something of a religious ritual about it, because in each work the author purges his inner self, confessing everything that in some way torments him, constrains him or simply worries him, and the artistic process, in comparison with a prayer or an ablution, is responsible for gradually purifying him.

In this respect, Niemi's art reminds us of the thesis of philosopher Julia Kristeva, known for defining the aesthetics of the abject. Thus, "the various modes of purification of the abject—the various catharses—constitute the history of religions, culminating in that catharsis par excellence which is art, whether within or beyond religion. From this perspective, the artistic experience, rooted in the abject that speaks and, in speaking, purifies, appears as the essential component of religiosity" (Julia Kristeva, *Powers of Perversion: An Essay on Louis-Ferdinand Céline*, 1980). In these lines, Kristeva considers that art has the capacity to be equated with religions and even transcend them, since it purifies the abject in all possible circumstances, without the need to follow a faith or practice a specific rite. From her perspective, art functions as a cathartic method. As a holistic channel for human experience, art encompasses all its problems and can purify them, reaching a stage of "religion." It is art as a creed, an art that soothes, that escapes, that denounces, that reveals. More than ever, contemporary art has an orientation that oscillates between the cleansing of the subject and a stark critique of the present time. In this way, art is a religion without rules, without creeds, without restrictions, that analyzes the world through the eyes of the individual who creates it, and, on the other hand, that externalizes the psyche of its artist, freeing them from their problems, even if only momentarily, or sharing them with the public. It is not an art that seeks the worship of the image, which is what ultimately happened to the Mona Lisa and the exasperating fanaticism it has generated.