

Tesi doctoral presentada per En/Na

Óscar Mauricio SALAMANCA ANGARITA

amb el títol

**"LA MEMORIA DEL *GOLDFISH*:
Presentación y representación del animal en el
dibujo occidental de finales del siglo XX
(1970-2000)"**

per a l'obtenció del títol de Doctor/a en

BELLES ARTS

Barcelona, 22 d'abril del 2005.

Facultat de Belles Arts
Departament de Pintura



UNIVERSITAT DE BARCELONA



A. I El motivo del perro, un reflejo de Gian Battista Tiepólo en la obra de Miquel Barceló

**Tiepólo y Barceló, dos maneras de entender la
representación a través de la práctica del
dibujo**

El dibujo, ¿qué es? ¿Acaso es la previsión para que el arte no parezca un resultado espontáneo, que ha sido dispuesto al azar ? o bien, es un sistema autónomo que tiene sus propias características, regido por sus propias leyes independientes de la pintura y los demás medios?

La concepción del dibujo ha cambiado desde el momento en que su funcionalidad dejó de estar al servicio de la pintura. El dibujo dejó de ser el límite que cercaba la superficie pictórica. Este cambio se inició con el último cubismo y se evidenció en los trabajos de Jackson Pollock, quien cambia la línea por el chorreado y el punto por el goteo.

El dibujo, desligado de las ataduras de la representación, habría querido enfrentarse como la pintura moderna a la naturaleza. **Para ello se refugió en la deformación**¹. El azar entonces jugó su papel en la exploración de una manera de **entender el objeto plástico como respuesta a la subjetividad**, más que a una voluntad de mimesis.

Cuando observamos lo que pretendemos en este capítulo: enfrentar directamente dos épocas en las figuras de Tiépolo y Barceló, somos conscientes de enfrentar dos maneras de entender la representación y con ello las formas de materializar los conceptos sobre la naturaleza y el arte. Es más saludable no utilizar la palabra "enfrentar" puesto que no se trata textualmente de ello sino de buscar un compañero de viaje. Barceló se abstrae en una búsqueda de "cosas" vitales que viven en la historia. Encuentra esas cosas en artistas fascinantes para él, aprende del arte que no se trata de romper definitivamente sino revitalizar, traer a su realidad, los elementos que le sirven para seguir profundizando en los mismos temas pero de formas diferentes; busca en el Barroco y en el Barroco tardío no la manera de sentir epocal,

¹ Duchamp afirmaba: "La deformación (...) es una característica de nuestro tiempo, no se sabe por qué". Citado por Pierre CABANNE en Pedro AZARA, *De la fealdad en el arte moderno*, Pág. 114.

puesto que ésta tarea sería difícil e inútil, sino se podría decir que se deja contagiarse de un sentimiento de su personal sensibilidad en juego.

" Empecé a pintar paisajes en el campo siendo niño. Sufrí una fuerte influencia de la pintura francesa y también una preparación muy académica y muy tradicional desde jovencito, y después, como es natural, corté radicalmente con toda cuestión académica y empecé toda serie de otras cosas. Ahora me interesa de nuevo toda esta pintura académica de mi primera adolescencia - el dibujo de estatua y de modelo, etc-, aunque al mismo tiempo siguen interesándome artistas como Beuys o Salle."²

En el presente estudio tendemos cuerdas que nos permitan caminar entre artistas, entre tiempos, para percibir como pertenecemos a una especial memoria cultural heredada.

Una de las cuerdas que tendemos es el dibujo, un camino que tampoco se enfrenta sino que nos conduce a la búsqueda de la historia de la mirada y en este camino nos encontramos con modos de ver diferentes, que nos ayudan a entender la producción actual, a entender el dibujo.

Para Barceló, el uso del animal a través del dibujo responde a un expresionismo o gestualidad deformante³. Para Tiépolo, el animal representa la

² M. BARCELÓ, entrevista con Power. K, *Conversaciones*, Diputación provincial de Alicante / Centro de arte y comunicación visual de Alicante / Instituto de estudios Juan Gil, Pág. 9-10

³ " Miquel Barceló és un renovador de les imatges interioritzades, de les nostres relacions amb el animals, ens ubica amb respecte al nostre món interior i ens ajuda a formar part, atiant la

mímesis manierista⁴ subvertida hacia una incipiente deformación crítica, introducida tácitamente a través del humor y la caricatura.



Barceló. Dibujo extraído de su agenda, detalle, tinta sobre papel, 32 x 24 cm . 1984 Colección particular

El galgo aporta con su constitución una idea de cuerpo sometido a extrañas fuerzas que le deforman , le estiran como si se tratara de una figura propia de un nuevo manierismo. El dibujo se interioriza y los límites se hacen difusos, por que la forma adquiere valores icónicos.



Tiépolo. *El encuentro de Moisés*. Óleo sobre tela. 2.02 x 3.42 mts. 1735. Galería Nacional de Escocia, Edimburgo.

Tiépolo usa al animal para expresar anécdotas las más de las veces caricaturescas. Por ejemplo en la pintura que representa el encuentro de Moisés, la luz principal debe emanar del personaje o acontecimiento que da razón a la obra, en este caso el hallazgo de Moisés. Tiépolo, con intención declarada dirige la luz hacia el galgo que aparece en segundo plano, iluminado de manera extraña como si de él emergiera la potencia lumínica de toda la obra.. Otro rasgo entre caricaturesco humorístico y crítico son las sucesivas deformaciones que sufren los personajes que aparecen junto al perro citado.

En los trabajos de Barceló, que en su gran mayoría son pinturas al óleo, percibiremos que a pesar del medio utilizado muchos de los gestos y expresiones del autor obedecen a las características propias del dibujo. Sin pretender ver dibujo en todas partes, queremos simplemente descubrir los sistemas de imagen utilizados. ¿Se pinta dibujando o se dibuja pintando? Los límites son imposibles. A través de la siguiente entrevista hecha a Barceló por

nostra consciencia, i a pertànger a aquest cercle vital que és la vida regeneradora". Tònia COLL, *Miquel Barceló, insularitat i creació*, Pág. 73.

⁴ Tiépolo no es un pintor manierista es barroco tardío antesala del Rococó. n del a.

Démosthènes Davvetas podemos visualizar en sus propias palabras las sucesivas interacciones entre pigmentos, texturas gestos y signos:

"El més real no és el que recobreix la tela sinó els moviments de la pasta mateixa. Per aquest motiu utilitzo com a productes de metàfora certs objectes com ara la sopa. El primer quadre que vaig fer representa una veritable sopa amb una cullera, pero de seguida vaig descobrir la tela amb una mena dátracció de la vara al centre.

M'agrada aquesta idea de moviments espessos que es tornen a trobar al meus quadres actuals (1987). Intent fabricar imatges amb quasevol mitjà i aquest mitjans, amb el temps, són cada vegada més precisos... Una sopa arqueològica Vaig intentar recordar les posicions de les estatuàries clàssiques dibuixant sobre un fons que dóna la il.lusió d'un remolí. La imatge central està feta amb una pasta que ho recobreix tot i aquest món, a través de les diferents capes, representa el temps. Amb la perspectiva les coses més antigues estan més allunyades que les altres. Hi ha també una ironia en l'oposició de matèria entre el vernís espès i bastant brut i la pasta extremadament bella i treballada de les imatges que el primer recobreix. "⁵

⁵ M. BARCELÓ, entrevista de D. Davvetas, *A la recerca de la memòria*, Pàg. 18.

Tiépolo opera en un sentido proyectivo academicista, dibuja previamente. Por lo anterior nos apoyaremos en los esbozos preparatorios para sus grandes frescos, pero también en las pinturas finales por considerar que el pintor ha podido trasladar el mismo nivel de sustancia etérea entre el bosquejo y la pintura sobre muro.

El dibujo de Agenda de Barceló está realizado con pinceles y tinta negra sobre papel. El formato es pequeño, utilizado de manera apaisada. El detalle enmarca una jauría de perros en dirección ascendente. El dibujo está realizado con una



Miquel Barceló. Dibujos, Agenda. Tinta sobre papel. 32 x24cm. Detalle, 1984. Colección particular

resolución formal primitiva y esquemática (hay una semejanza con la pintura paleolítica), no pretende ser una mimesis⁶. Sin embargo utiliza el referente hasta la deformación, le interesa que la línea construya la figura y juega con tonos propios del claroscuro, le interesa rodear la imagen del animal con una atmósfera producida por la influencia de la luz y la proyección de la sombra. La

⁶ "Mimesis deriva del griego mimos y mimeisthai, términos que se referían originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana - divina o animal- o héroes de otro tiempo (...) Mimeisthai no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno": Francisco ADRADOS RODRÍGUEZ: *Fiesta, comedia y tragedia, . Sobre los orígenes griegos del teatro*, Alianza, Madrid, p. 35.

jauría en ninguna parte se disocia del contexto de su ambientación, es decir, no hay una intención de separación de planos. Pero los animales están suspendidos en el aire; más que correr, están flotando, han perdido su peso corporal.



En el dibujo completo observamos que la jauría es a su vez una representación, se trata de un artista que pinta sobre un soporte muy grande apoyado en el suelo. La pintura que está elaborando ocupa la casi totalidad del taller, analizamos una representación de una representación, doble mirada con sus intervalos de espacio y expresión. Lo interesante es saber de antemano que es una doble representación del mismo artista, es decir, cómo se mira y cómo revisa la presencia del animal una y otra vez como reafirmandola, diciéndonos que de veras la necesita allí.

En el dibujo que se apoya en el suelo la composición dominante es de tipo circular. Asistimos a una génesis de algo (¿una última cena?), en dos momentos. El primero es la escenificación de la celebración humana que

aparece en el parte superior del círculo y el segundo, marcado con una línea fuerte y divisoria, da paso al submundo animal que además es oscuro y caótico. Mientras que la representación humana es festiva, relajada y alegre, la representación animal sigue siendo dinámica, agresiva y amenazante.

La composición recuerda la iconografía religiosa de la edad media, cosmogonía circular, subdivisión de lo superior como divino y lo inferior como lo terrestre, la creación.

A. I. 1 El dibujo en Tiépolo: Una técnica al servicio de la inteligencia pictórica



Estudio de galgos,
 1º Pietra negra suave sobre papel. Indeterminado.
 Boceto previo en el cual se involucra la imagen de un perro visto de frente, 45cm x 33cm. 1734. colección particular



Estudio de galgos,
 2º Redibujo con tinta a la pluma y sanguina.
 Estudio de diferentes posiciones de perros, bocetos previos para futuros trabajo de mural u óleos. 1733. Colección particular.



Estudio de galgos
 3º Aplica una aguada sobre la tinta, separa zonas de luz, e interviene con pincel.
 Estudio de diferentes posiciones de perros, bocetos previos para futuros trabajo de mural u óleos. 1733. Colección particular.

Tiépolo solía dibujar de dos formas. La primera, en *pietra nera* y *sanguina*, sobre papeles por lo general de tonalidades frías, teñidos con color azul habituales en la época. El color de fondo le servía para generar una calidad de tono intermedia, en la que sólo bastaba colocar sombras profundas y luces: Para las sombras profundas usaba tizas negras y sanguinas. Para las luces tizas de colores claros y luminosos.

Para fijar los dibujos usaba el vapor de la cocción de la cola de conejo.

La segunda forma más utilizada por el artista fue la del dibujo a la tinta, mejor conocida como *aguada*, que es la técnica que estudiaremos. Se le llama *aguada* por que es el agua el elemento utilizado para disolver, dispersar y aplicar tintas así como acuarelas sobre un soporte absorbente -principalmente el papel - produciendo calidades pictóricas por saturación. El artista aplica la aguada sobre un dibujo previo realizado en *pietra nera*.

El papel, así como el medio contribuían, a materializar una idea del dibujo diferente a la producida por medios más matéricos. En este caso la aguada sobre un dibujo previo conseguía producir veladuras, difuminaciones que aumentaban la sensación de vaporosidad y transparencia, en una composición que progresivamente aumentaba en aras de captar figurativamente la imagen de realidad.

La *aguada* suaviza los contornos de la línea, separando las zonas de luz de la penumbra. Es una técnica en la cual se emplea rapidez de ejecución y precisión en las decisiones a los problemas pictóricos, debido a la inminencia del trazo.

En el proceso de realización del dibujo el tiempo de secado es tan importante como el tiempo de trabajo. Un debido equilibrio de tiempos, permite mantener el control en la disposición de los componentes sígnicos y gestuales, sin agotar la frescura del trazo o la ilusión de fuerza.

El método empleado por Tiépolo en los dibujos a la tinta se compone de tres fases, para conseguir captar la sensación figurativa a partir de lo informe:

1- *Lo indeterminado*: es la primera intervención sobre el papel amarillo Nápoles, emplea la piedra negra o bien una tiza de color negro humo; el manejo de la línea no pretende resaltar los detalles. Se trata de seleccionar los espacios para cada una de las figuras en base a trazos rápidos y suaves que van en múltiples direcciones, especialmente en direcciones circulares, muy orgánicas. El dibujo tiene el aspecto de haber sido realizado con tal sutileza que da la impresión de emerger del movimiento de la muñeca, dejando la mano sin control, suelta pero gobernada por una idea clara. Hay una comunicación directa de la sensibilidad con el gesto; el raciocinio queda suspendido temporalmente, no del todo excluido, ya que el dibujo es ante todo una fijación de una escena imaginaria, la cual es nutrida de detalles por la gran capacidad de memoria visual del artista, así como también por un gran conocimiento anatómico y físico.

Las líneas grisosas de este predibujo logran, gracias a la transparencia de las sucesivas capas posteriores, reflejarse en el resultado final, sugiriendo en primera instancia una continuación paravisual que completa la forma y en segundo término caracteres o actitudes que se pueden afirmar en alternativas en el transcurso del proceso de la aguada. La línea grisosa que emerge en la

superficie es de una belleza diferente a la conseguida en las posteriores capas, y aporta así mismo la precisión que el artista busca. Al principio estas líneas de piedra negra aparentan pertenecer a un dibujo informe, expresionista, en parte por que parecen responder a una escritura automática, llena de pulsión interior. Pero en realidad el dibujo de piedra negra es la base que le facilita a Tiépolo ir seleccionando compositivamente el plano. Digamos que a través de esta primera intervención el artista conquista la forma, sujetándola a la superficie y utilizándola también como una estructura que alimenta el dibujo hasta el final, sosteniéndolo y aportándole fuerza.

2- Sobre el dibujo de piedra negra o pardo , Tiépolo redibuja con tinta a la pluma. El color de la tinta es de color siena oscuro tostado, casi marrón, que obtiene del hollín de madera (bistre), aunque ocasionalmente también usa una especie de tinta de color limadura de hierro (tinta ferruginosa o ferrogélica), al principio muy negra pero que con el tiempo se vuelve marrón.

El dibujo en esta nueva capa de redibujo ha cambiado sustancialmente en cuanto a la precisión de la forma. Se ha incrementado más precisión, la línea producida por la aplicación de tinta con pluma hace que sólo algunos trazos sean necesarios para configurar el carácter de movimiento y forma de las figuras. El dibujo continua partiendo de la imprecisión hacia la concreción, solo que en este nuevo paso interviene



Tiépolo. Estudio de perros. dibujo a la tinta sobre papel. Estudio de diferentes posiciones de perros, bocetos previos para futuros trabajo de mural u óleos. 1733. Colección particular.

nuestra percepción visual que, para exponerlo sencillamente, completa y presenta ante nosotros la forma: un dibujo en tinta que sólo sugiere rasgos y que nuestro intelecto inmediatamente completa, unificándolos para darles más sentido. **Se trata de una interacción entre el rasgo sugerido y la imagen mental, no sólo de un proceso *retinal*.**

Tiépolo enfatiza tonalmente la línea donde el dibujo lo requiera. Por ejemplo, es cuidadoso al saturar en extensión y capas de tinta las partes donde la línea penetra la forma, que es el lugar más oscuro de la penumbra, para luego adelgazar la línea sutilmente en ambos aspectos –tono y fuerza de trazo– cuando se acerca al borde exterior de la figura, es decir donde se deposita la luz.

El dibujo a la tinta, a pesar de partir de un esbozo base de piedra negra, debe regirse por nuevas leyes. Ya no se puede permitir dejar fluir con tanta soltura las líneas, éstas responden a otra naturaleza, en aras de ir consiguiendo la apariencia de lo real. Con lo anterior queremos exponer que interviene más la mano que la muñeca⁷. Sin embargo, es un dibujo rápido y seguro. Tiépolo traslada la sensación formal y de movimiento traducida en pocos trazos.

3º Con la misma tinta aún húmeda de la segunda capa, Tiépolo probablemente toma un pincel de medianas dimensiones para dibujar en dos direcciones. La primera dirección surge de manera ocasional, se trata de continuar y enfatizar con el cabo del pincel una línea aún imprecisa. Arrastra tinta, pero también respeta los goterones, involucra este *dripping*⁸ como parte de su trabajo. La segunda dirección es aplicar aguadas como las anteriores sobre el dibujo previo de tinta aún fresca. La aguada no tiene coloración, el agua contribuye a difuminar y suavizar aquellas zonas de penumbra reservando el color de papel como luz. Después coloca una nueva aguada oscura saturada de tinta, cargando con energía medida pero desaforada algunas zonas que deben ser más oscuras. De esta manera ha podido construir tonalmente el dibujo. Entonces se da paso al proceso de secado, tan importante como el proceso de dibujo.

⁷ Tiépolo se permite mas libertad de trazo cuando dibuja con la muñeca, es decir suelta la tensión de la mano; no ocurre lo mismo cuando trabaja con tinta, la mano da precisión al dibujo. n. del a.

⁸ Término empleado por Jackson Pollock para describir el sistema de goteado utilizado en sus pinturas. *Ibidem*.

Antes del secado definitivo, Tiépolo aplicaba sobre el dibujo una última aguada más saturada que la anterior, la cual le servía para redibujar, al contrario que sus hijos (quienes heredaron el oficio de la pintura). Tiépolo solía utilizar una misma coloración de tinta que saturaba y desaturaba, no le interesaba involucrar muchas coloraciones de tintas.

En el proceso de secado se fijan las capas de aguadas, el papel recupera sus propiedades de absorción, expandiéndose y contrayéndose hasta lograr recuperar la uniformidad de su superficie; es decir, vuelve al templado inicial que le dio forma.

Como se ve, Tiépolo buscaba un equilibrio de la superficie, que trascendía un requerimiento de tipo formal, debido a tratarse de dibujos preparativos, para tratar el dibujo como una obra de valores artísticos propios, que no solo le

ayudaban a construir la escena de ficción, sino también le ofrecían la posibilidad de exteriorizar sentimientos de tipo expresivo que difícilmente lograría en un muro o un óleo de encargo.

Por lo anterior el dibujo en Tiépolo es una herramienta al servicio de la inteligencia pictórica. Sus obras de carácter pre-modernas usan el dibujo como



Tiépolo. Dibujo de perros, tinta y aguada sobre papel.

Estudio de diferentes posiciones de perros, bocetos previos para futuros trabajo de mural u óleos. 1733. Colección particular.

lo que siempre ha sido: un genero de naturaleza diferente en el arte, ágil como el pensamiento reaccionario.

A. I. 2 Esqueleto de la memoria: El dibujo de agenda de Barceló

Cuando Barceló se sumerge en la historia y mira con esa curiosidad voraz, debe pensar en un desglosamiento en todas las direcciones.

" Era la primera exposición que vi de verdad, en un museo en lugar de verla en en los libros.... Era la primera pintura vista directamente, un homenaje a Jean Daulhan con cosas de Dubuffet, Fautrier, Michaux.... Fue una gran impresión ver el espesor de la cosa... los cuadros resultaban objetos que, a parte de la imagen, eran espesos, muy seductores de superficie.. y de seguida conectó con lo que yo hacía. Allí empezó. Vi la relación total que había entre la pasta, la forma de depositarla sobre la tela, y en el cuerpo, y el espacio total del cuadro.....Fue definitivo Entonces, en el momento de volver a coger la pintura después del conceptual y todo esto, allá por los años ochenta, viendo mucho Tintoreto, barroco, manierismo, digamos que la pintura en exceso....Poder correr sobre la tela como

Jackson Pollock. Y, al mismo tiempo, contar cualquier historia, casi sin contenerse, con anécdota.....A mi me resultaba muy excitante esto de poder contar cualquier cosa, hasta aquello más insensato y en forma de pequeños cuentos morales o lo que fuera, temas como el de las vanitas. Vi cosas enormes de Tintoreto, diez metros de tela donde sucedían muchísimas cosas y había filtraciones de literatura y de libros de viajes, en fin de todo esto.

Ahora ya no me encuentro en este punto y , igualmente, lo más probable es que nunca pueda abandonar la anécdota como punto de partida que en mi siempre ha de ser una emoción muy terrestre, nunca es una reflexión puramente intelectual sobre lo que sea. Pero esta primera emoción acaba convirtiéndose, probablemente, en estricta pintura.

No sé, tal vez no haya abandonado del todo este contar historias."⁹

Cuando Barceló penetra en el Barroco no lo mira como una persona ajena a él, sino como un buceador que desea aprender las formas y los métodos de sus predecesores, hurgar atrevidamente en la intimidad de sus talleres, interrumpir la rutina de los días y las horas de dedicación a experimentar para el arte, tomando cosas de aquí y de allí, validando o descartando procesos.

⁹ M. BARCELÓ, *Una mirada al centro de la tierra*, entrevista con E. Murillo. El europeo. (numero 17, Pág. 93.) Madrid. 1987.

Entiendo que esta es una búsqueda sin método del artista o un método personal que le ayuda a estar conectado técnica y sentimentalmente con el pasado, investigando como los pequeños e insignificantes avances y descubrimientos se pueden volver la razón de su vida. Tiépolo, el desenfadado y bonachón dibujante, ágil y libre que vive de manera diferente en los bocetos, pertenece a una época próxima a nosotros, no solo porque pretende la deformación en la concreción, sino porque ha podido establecer una fuente entre la idea y la expresión, muy similar a la experimentada en buena parte del arte moderno.

Hemos podido ver que Tiépolo es un pintor de la fluidez. Su representación es la superposición de transparencias, **la materia no destruye la forma. En cambio en Barceló la materia va en detrimento de la forma**¹⁰. Tiépolo construye conservando la luz, rodeándola para darle carácter, moldeándola en sucesividad de capas. Barceló, aunque se rebela ante la combatividad de que ha sido víctima la luz en el arte moderno, especialmente por el arte informal, sigue interesándole como problema plástico, no ya para construirla sino para experimentarla desde una perspectiva cognoscitiva. El verdadero problema que se plantea es el de la materia y la forma.

¹⁰ Barceló realiza sus obras pictóricas con gran cantidad de materia y materiales. La superficie de sus cuadros adquieren en gran medida la condición de relieves, en los cuales los contornos de las figuras peligran en el momento en que la masa avanza, siendo en muchos casos posibles que la masa, que lo cubre todo, también pase sobre la figura. En este proceso de menos a más y de caos y orden, la superposición de sucesivas capas enriquece una posibilidad de la sensibilidad que nos ha sido prohibida como lo es el tacto. El ojo hace las veces de descubridor táctil de las obras, alimentándonos de esas experiencias escultóricas y *matéricas*. ¿Que pasa entonces con la figura, con la forma? Luego de haber preparado la superficie pictórica como si de la cunita de un niño se tratara, el artista decide colocar suavemente la figura, la forma para cerrar la composición, para darle un sentido. n. del a.

Hemos seleccionado los dibujos de la agenda de Barceló, porque se corresponden a nivel técnico con los dibujos a la tinta de Tiépolo y también porque el dibujo de agenda actúa como base para futuras obras, pero también como momento único de expansión en una vía diferente al acto de pintar, tal cual ocurría en Tiépolo.

En la obra *Pulpos sobre fondo amarillo* de Miquel Barceló observamos que el problema plástico más relevante en su pintura es la materia. Construye la forma a partir de la distribución de la materia dentro de un espacio abovedado, en parte derivado de la herencia de su colega y amigo Mariscal, pero también como un reflejo de la obra de Anselm Kiefer¹¹. ¿Cómo debemos entender entonces los dibujos de agenda? Podemos percibir estos dibujos como una disección a fondo de los intereses formales y conceptuales de Barceló, un esqueleto de la memoria, o



Miquel Barceló. *Pulpos sobre fondo amarillo*. Mixta sobre tela. 175cm x 190 cm. 2000. Fundación Maeght. Barcelona



Miquel Barceló. *Dibujo agenda*. Tinta sobre papel, 32cm x 24cm. 1984. Detalle. Colección particular.

¹¹ "Barceló ha plagiado a Kiefer en la utilización de las bóvedas sombrías, los estantes, las bibliotecas, las marinas con libros o con texturas y las adherencias "significativas" de materiales perecederos, con la diferencia que Kiefer al contrario de Barceló si sabe de dibujo y perspectiva". Alberto CARDIN, *los estragos del gusto* en Miguel CORTES G. (Comp), en *El tiempo sagrado : La mitificación del arte contemporáneo*, Pág.36.

simplemente podemos pensar que los dibujos de agenda, por ser tan escuetos¹², se encuentran en una fase de boceto que impediría un análisis más profundo, propio de la consideración de obra realizada y representativa.

El dibujo de agenda en Barceló desnuda, deja de lado los problemas en los cuales puede estar inserta la problemática del arte moderno, en cuanto a la desaparición de la forma por la materia. **El *dibujo de agenda* es una evidencia de la recuperación de la representación, utilizando para ello técnicamente un medio exigente como lo es dibujar-pintando con tinta.**

La agenda, por sus reducidas dimensiones, nos hace pensar que es utilizada en el camino, hace parte de un viaje, no es una obra de taller; ha sido dibujada casi en su totalidad en sentido horizontal.

Barceló parte de un dibujo suave y preliminar realizado con lápiz grafito muy duro, realiza un bosquejo general que construye en gran medida la proporción, la ubicación y un punto de vista del observador, que por lo común hace alusión a un espacio en perspectiva, colocándonos en calidad de participantes, Se pudiera decir que el tipo de formulación espacial necesita de nuestra presencia por fuera de la obra para completar en nuestra mirada un prisma en la composición. Es una manera muy atractiva de retener nuestra atención, por que nos invita sin impedimento a recorrer, como el artista, los elementos de ese nuevo espacio ilusorio.

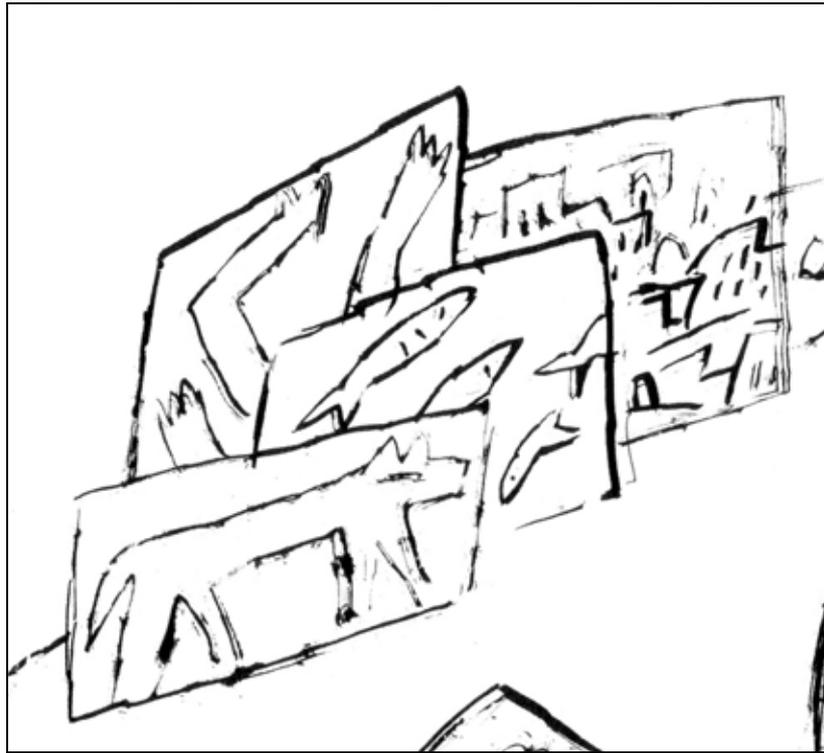
El dibujo realizado con grafito, al contrario de Tiépolo, es muy simple, directo y por lo general esquemático. No hace ejes de movimiento ni recurre a

¹² Véase el detalle del dibujo de agenda de Barceló, la representación es muy austera y simple aunque de análisis complicado, con múltiples referencias al mundo de lo ingenuo, primitivo e infantil. n del a.

la idea estandarizada de la proporción. Por ejemplo, una figura es apenas sugerida por su contorno, y así como muchos dibujos dan la sensación de que las figuras están apoyadas sobre la tierra, en otros muchos trabaja la idea opuesta de pérdida de peso y atracción gravitacional. Por lo anterior el trabajo de Barceló, especialmente el dedicado a los Galgos, es susceptible de ser analizado con base en la levedad.

Cada hoja de la agenda está tratada como motivo independiente. En algunos casos la composición es sencilla y única, en otros se torna abigarrada y pesada, pero en ambos casos revelan claramente la intención formal de la materialización de la idea.

El espacio es tratado también de manera muy simple, sólo dibuja unas líneas que sugieren un plano recostado o violentamente proyectado en perspectiva hacia el espectador, existiendo la posibilidad de que ese plano avance tanto hacia la superficie que llegue a cubrirla en su totalidad, trayendo todas las figuras a una lectura de primer plano.



Miquel Barceló. Dibujo agenda. Tinta sobre papel. 32cm x 24cm. 1984. Detalle 1.
Colección particular



Miquel Barceló. Dibujo agenda. Tinta sobre papel. 32cm x 24cm. 1984. Detalle 2.
Colección particular.

En los dibujos de Agenda, Barceló dibuja su propio acto pictórico, el recurso de una doble representación contribuye mucho a crear dobles asociaciones en diferentes tiempos verbales, hay una introducción para pasar a otra un poco más elaborada y abarrocada como pueden ser sus propias obras.

Luego del dibujo de grafito el artista no empieza por aguadas, como vimos en el caso de Tiépolo, ya que sus pretensiones no van hacia una concreción de la realidad llena de tonos y difuminos en aras de la percepción visual de la realidad, sino que Barceló empieza desde una explosión de interioridad concentrada en la línea, el brochazo y el gesto sobre las guías de grafito del predibujo.

En vez de ir de lo indeterminado a lo evidente, como es el caso de la aguada, hace el dibujo directamente con la tinta saturada al máximo y si necesita tonalidades intermedias, no aplica agua, restriega el pincel. Un frotado muchas veces desafortunado por la excesiva humedad del pincel, pero interesante por que nos deja entrever que el volumen se construye con línea aventajada pero también con referencia a la luz.

El pincel es especial para tinta, es decir que es de pelo fino, absorbente, pincel gordo en su base por la cantidad de pelos, y termina en punta. Este tipo de pinceles son muy buenos cuando deseamos cubrir grandes zonas dada su capacidad de contener tinta, así como también es muy apreciado por su terminación puntiaguda que nos facilita poder hacer líneas muy finas. Por la práctica supongo que Barceló tuvo problemas cuando quiso utilizar el pincel

para realizar frotados, ni el pelo ni la gordura permiten manejar muy bien este recurso.

El frotado en su caso es un recurso para conseguir el claroscuro y la media tinta, a pesar de las posibles dificultades o facilidades de los recursos técnicos. Uno de los aportes es considerar que el *artista reinventa los materiales de la pintura constantemente*, lo único verdaderamente importante es considerar el resultado final.

No hay lugar al purismo en el arte moderno, por el contrario el arte moderno ha permitido la dinamización necesaria para la agilidad del pensamiento, en concordancia con las necesidades de expresión contemporánea. Esta agilidad está directamente emparentada con los medios.

Barceló usa la tinta para repasar el dibujo de grafito previo, en muchos casos se percibe que la utiliza sólo para no salirse del margen general planteado en la forma. Rehace la figura sobre la anterior, deformándola aún más, explotándola en extensión, grosura de línea y gesto. Es un dibujo de lo informe, pero sería imposible sin un dibujo prefigurado, sin un camino trazado: ¡la tinta en directo exige del artista una seguridad total!.

El dibujo actúa como expulsado del pensamiento, desea convertirse prontamente en imagen, volvemos a ser testigos de un proceso de desconexión de la razón que sólo es viable por el sentimiento. La pulsión interior actúa sobre nuestra mano y es entonces cuando el dibujo se convierte en la extensión del pensamiento.

Gesto veloz, velocidad de ejecución, tonalidades sugeridas y pocas referencias a lo real con dirección mimética. No hay contradicción, ya que la naturaleza no ha sido totalmente rechazada¹³.

El animal de la intimidad



No todos los dibujos de Barceló son realizados con el mismo proceso.

Luego de que el artista ha empezado a dibujar con la línea de grafito, viene un proceso de alimentación de la superficie a través de figuras, menos pensadas, casuales, las cuales emergen automáticamente desde su psique, son parte de una fabulación que lleva por dentro el artista y que nutre todo lo

¹³ "Convertida para nosotros en un ideal, la naturaleza, perdida, fuera de nuestro alcance, se funde con la imagen de la infancia de la humanidad": José JIMÉNEZ, *Sin patria*, en CORTES G, *El tiempo sagrado : La mitificación del arte contemporáneo*, Pág. 56.

que pertenece al mundo de la subjetividad, en interrelación con el mundo externo. Por lo anterior, estas figuras, perros, peces, gatos se justifican en la misma medida que las personas que coexisten al lado de las cosas, pero lo principal es que viven en nuestra intimidad, son una suerte de zoología personal dispuesta a la eclosión súbita.

Basta disparar el dispositivo y se abre la caja de los animales como la caja de Pandora, un arca de Noe que retorna con los animales perdidos. De repente y ante nuestra impávida mirada ya están hablándonos, diciéndonos cosas, siendo signos, referencias de mundos blancos y lejanos como la infancia. Aunque Barceló nos los trae de una manera muy brusca, nos los arroja a la cara con un pigmento negro cortante, con una línea llena de aristas. Cada trazo es una sumatoria de aristas cortantes, de lo blando pasa a lo agresivo y luego a lo rígido, hasta cortarnos en dos.

Lo negro de la tinta es un *no color*, un no a la luz. Por lo menos en Tiépolo el negro con el tiempo se transformaba en marrón, de ese marrón aceptable para la nostalgia. Pero Barceló usa el negro de la tinta china que no cambia con el tiempo. Por lo contrario, su tendencia es volverse más negra, más profunda. Creemos que allí está la belleza de su dibujo, comparto el ruido que hace la línea, penetro en la tristeza y la angustia de su atmósfera esperando con seguridad no haberme equivocado para siempre. En contraposición al ruido de la línea nerviosa, nace el silencio y la quietud expandida.¹⁴

¹⁴ " Silencio y quietud van unidas. La quietud es el sello distintivo de la pintura, su genialidad. Recuerda haber oído decir a Picasso: "En mi opinión, Helene, el cometido de la pintura no es representar el movimiento, ni poner en marcha la realidad. Yo creo que su tarea es, por el contrario, detener el movimiento. Para congelar la imagen hay que dejarlo atrás, si no lo

Barceló deja que la materia avance y cubra sus telas inundándolas, aplastando las formas y líneas, los dibujos, las figuras. Luego, ágilmente da un salto, sobreponiéndose a la avalancha, y cuando ésta se encuentra inamovible y rígida, rasga con el lápiz un sutil gesto que se convierte en línea resucitada, en figura e imagen sobrepuesta y triunfante. En Tiépolo no hay lugar para el azar, tampoco para la vaguedad, Tiépolo fabrica ligeramente una trama que va sugiriendo formas, llegando paso a paso al motivo, a la precisión y al ajuste. La materia apenas interviene, la piedra negra es menos piedra y más pigmento, el bistre traslúcido. Luego el agua que lava y transparenta todo, llenándolo de luminosidad. He aquí la semejanza con el método de Barceló: empieza con el azar, con el recorrido circular. Rodea el cuadro como un cazador sin saber por donde apresarle; entonces adiciona materia, como Tiépolo adiciona saturación de tinta, sólo que es más visible, más corpulenta la materia, más escultórica por la necesidad del ojo que la observa. Recorrer significa involucrar al azar, pero dentro de un plan en donde la materia acepta ser lo que se ha de adherir; la materia es más pintura, más dibujo, más basura, más polvo, todo hace parte de nuevas y sucesivas superficies pictóricas renovadas, reconstruidas una sobre otra. En esencia se busca la precisión, no de la forma sino del espacio; luego viene el salto, la resurrección o el nacimiento.

La ilusión del "cómo" que da inicio a la metáfora, en Tiépolo y Barceló es una determinación que el negro de la tinta otorga.

El galgo en Tiépolo y Barceló, anécdota de metáfora e idea dormida

Barceló es un artista que ha revisado en múltiples vías la historia del arte. De acuerdo a citas fundamentales podemos percibir que el autor se siente fascinado por las estrategias de representación heredadas de pintores y estilos artísticos del pasado. En igual manera es viable suponer que la fascinación por la representación del motivo del animal haya sido legalizada interiormente también a través de ejemplos tomados de artistas anteriores. Sin embargo la asociación enunciada en este punto es desconocida por Barceló. El perro es un tema recurrente tanto en la obra de Barceló como en la de Tiépolo; en ambos artistas sus aproximaciones reinforman íntimos sentimientos y sensaciones hacia el animal, bien sea de manera metafórica o física.

Walter Benjamín nos acerca descriptivamente hacia esas sensaciones y sentimientos compartidos:

" Lo que se aterra en las profundidades del hombre es la oscura conciencia de que en él vive algo que, siendo muy poco ajeno al animal que provoca la repulsión, pueda ser reconocido por éste. Toda repulsión es, en su origen, repulsión al contacto. Incluso el afán dominador sólo consigue pasar por alto este sentimiento mediante gestos bruscos y desmesurados: estrujará con violencia y decorará el objeto de la repulsión, mientras que la zona del más

leve contacto epidémico seguirá siendo tabú. Sólo así se puede satisfacer la paradoja del imperativo moral que exige al ser humano la superación y, a la vez, el cultivo más sutil de la sensación de asco.

No le es lícito negar su parentesco bestial en la criatura, a cuya llamada responde su repulsión: ha de enseñorearse en ella."¹⁵

Nos debemos a una tradición, no somos seres desvinculados de referencias ni podemos actuar alejados de las influencias. Somos en gran medida seres que nos componemos de los otros y, a través nuestro, los demás también hacen presencia, dicen cosas.

A manera de procedimiento, para construir un camino hacia el entendimiento propio, hacia el redescubrimiento de lo que nos pertenece y de lo que somos parte, es necesario cuestionarnos acerca de lo que para nuestros sentidos es vital, especialmente cuando nuestra actividad de vida está relacionada con la subjetividad.

Desde la profundidad de la sensibilidad emergen constantes que poco a poco construyen un abanico de símbolos que elaboran un lenguaje con el cual podemos comunicar nuestro pensamiento e inclinación sensible.

Iniciamos este ensayo sobre el galgo en Tiépolo y Barceló expresando que la presencia de la naturaleza es un móvil de fascinación personal que ha

¹⁵ Walter BENJAMÍN, *Dirección única*, Pág. 22-23.

podido trascender la observación y se ha convertido en elemento de estudio y acercamiento al arte y a los artistas.

La naturaleza es tan difícil de definir como el arte, decía San Agustín de Hipona, en su libro " La ciudad de Dios". Es mejor conectar hilos conceptuales que nos permitan viajar de un costado al otro de la historia, asumiendo para ello que ésta ha perdido la cronología, permitiéndonos verla plana, exenta de valoraciones míticas o sagradas.

El perro es en sí un tema que conecta de forma transversal toda la historiografía de las civilizaciones, muy rico en referencias y narratividad. Al escribir un texto sobre el perro en el arte no hay que temer enfrentarse a lo narrativo y a la fábula, pues son elementos que ayudan a entender el símbolo y su significado.

Parte de la memoria de la que somos sus herederos está fundada sobre los anteriores conceptos, y es por ello que nos interesa hacer una relevancia sobre el valor de ver nuestro trabajo como un reflejo que involucra la memoria o el olvido.

El reflejo, así como el perro, pertenece a mi proceso de imagen y sistema de pintura. Desde el producto de lo reflejado es como puedo entender el grado de participación del pasado (cercano o lejano) en la configuración del espacio pictórico.

La presencia del perro en las pinturas y dibujos del Tiépolo, como lo observaremos, responde a una continuación transformada consecuente con la historia, es un reflejo del pasado con destellos nuevos y renovadores. El perro

en Barceló responde así mismo a una tradición de los grandes temas y preguntas que nutren el arte occidental; pero en su caso los destellos reflejados aportan, como es natural, los cambios propios de una época que adolece de soledad con respecto a su vínculo de cercanía con la naturaleza.

El artista enfoca su atención en la naturaleza como parte de un todo constitutivo, un todo que es susceptible de ser fraccionado, separado en múltiples partes que ofrecen individualmente caminos sobre los cuales es posible expresarse: no una simple transformación de lo observado, sino una especial sensación que sobre el mundo ha elaborado.

Es así como la fauna terrestre o marina nos está indicando fuentes precisas de las cuales brotan ideas, sentimientos y posibilidades para la humanidad y el arte, es decir para la civilización.

Antoni Tapies aclara la actitud del artista frente a la naturaleza:

" El paisaje y la naturaleza siempre han sido una cosa esencial para los artistas de todas las épocas. Los conocimientos actuales del mundo y del universo posibilitan ahora, mejor que cualquier otro momento, que los artistas sean sensibles a flor de piel, en su epidermis. Cualquier acción que pretenda polucionar o degradar la naturaleza encuentra lo más íntimo de nuestras preocupaciones de artista. Antes pensaba que con la conservación de la especie humana nos bastaba. Ahora todos sabemos que si destruimos las

demás especies y el medio ambiente nos destruimos a nosotros mismos."¹⁶

A través del perro nos acercamos no solo a una descripción cultural sino también a la conceptualización de la naturaleza en las épocas por las cuales trazamos nuestro viaje, haciendo de una manera tácita pero visible las transformaciones que ha sufrido la conceptualización de lo natural.

Por medio del ejercicio de mi trabajo plástico y a través de este documento establecemos una comunicación con el perro que nos sirva de clave para rescatar nuestro primer círculo de relación con el mundo en que estamos viviendo, es decir nuestra relación con los animales y por ende con la naturaleza. Sin embargo ha sido necesario el arte para posibilitar este reencuentro.

¹⁶ Antoni TAPIES, entrevista con A. MANRESA, *El país*, Pág. de artes. 8.



Paolo Veronese. *El lavatorio en casa de Simón*. Óleo sobre tela.. 3.15 x 4. 51mts, 1560, galería Sabauda.

Existen dos copias realizadas por Tiépolo de esta obra, una en la colección Barlow de Londres y la otra en la Academia de Venecia

Tiépolo hereda de su antecesor, el Veronés, la fascinación por involucrar en sus obras el galgo, como una manifestación de la importancia que este noble animal representaba en la vida del hombre de la época. A nivel formal, Tiépolo se interesa por el lugar que ocupa el perro en la composición de sus obras, por lo general dispuesto en el primer plano de la obra. Su posición y dirección del cuerpo crea un enlace entre el espectador y la acción descrita, involucrando aún más al espectador.

El perro en Tiépolo es un animal que pertenece a la historia, a un pasado no muy lejano. Tiépolo extrae el perro de las pinturas del Veronese. Ruskin celebraba el perro en éste artista por representar un rol social subordinado que refleja los sentimientos del hombre desde lo bajo (glotonería) hasta lo alto (fidelidad):

"Afirmaré al hablar de la religión veneciana, que los venecianos siempre

introdujeron el perro como un contraste con los aspectos sublimes de la humanidad. Hacían esto, no porque le considerasen el mas vil de los animales , sino el más elevado; el lazo de unión entre los hombres y los animales; aquel en el cual pueden ser mejor ejemplificadas las formas más bajas de los sentimientos realmente humanos, tales como vanidad, glotonería, indolencia, petulancia.

Pero demostraron las nobles cualidades del perro; toda su paciencia, amor y lealtad; así el Veronés, tan duro como suele ser con los perrillos falderos, ha pintado un gran poema heroico sobre el perro....Está en el Veronés la consideración más elevada o más espiritual de la naturaleza del perro. Sólo puede reproducirla cuando mira a la criatura sola. Cuando lo ve en compañía de los hombres, lo somete, como una luz inferior en presencia del firmamento; y generalmente le concede entonces una naturaleza puramente brutal, no insistiendo en sus afectos."¹⁷

Tiépolo releva los perros en la misma perspectiva, su ubicación en la composición indica un nivel de protagonismo superior a los personajes humanos. El perro está lleno así mismo de responsabilidades sociales y es a través de estas responsabilidades donde Tiépolo logra materializar la ironía y el divertimento que los perros reflejan en el conjunto de la composición, totalmente absortos de asuntos humanos.

Tras una dirección protagónica similar, pero más dramática, Barceló logra despojar al perro de la metáfora social convirtiéndole directamente en un animal transformado, metamorfoseado, que asume el peso de la angustia social en el conjunto de los sentimientos humanos más opresores de la modernidad. En este sentido, Barceló explora al máximo la significación actual de la naturaleza en un proceso de obiedad perversa inexistente en el pasado.

¹⁷John RUSKIN, *Arte primitivo y pintores modernos*, Pág. 174.

El motivo del perro en la obra de Barceló es un ofertorio de posibilidades para la imagen, de acuerdo a la siguiente entrevista de K. Power:

"El perro es una imagen más bien autobiográfica, del hecho que siempre había muchos perros en mi casa. Pinté muchos bichos, no solamente perros, porque me interesan como metáfora del tratamiento orgánico de la pasta pictórica y de la ejecución de distintas técnicas con una trama de maneras. Una trama, en efecto, casi cultural. La confluencia de una forma orgánica, en este caso un perro, con un funcionamiento incluso orgánico a nivel de ejecución de cuadro a través del proceso del dripping casi oleaginoso me ofrece una gama muy rica de posibilidades. El perro comiendo o cagando son imágenes fuertes y me interesa por todo lo que la metáfora esa supone. Son imágenes muy legibles y se entienden casi automáticamente. La figura del animal visto de plano se lee rápida y fácilmente."¹⁸

En este proceso de la memoria, que exige de los artistas no sólo la capacidad para archivar información sino también para utilizarla dependiendo de su propia consideración, Tiépolo despierta las ideas dormidas en el Veronese. Si para éste la presencia del perro nos introducía en la simbología de la discriminación y la sumisión, en Tiépolo la ubicación en el primer plano

¹⁸ Power, *A la recerca de la memòria*, Pág. 1.

del animal es una anécdota, entre metáfora y caricatura, de la escena que se desarrollará a continuación en el fresco. El animal simbólico no ratifica la acción humana, asiste impávido y absorto: en el espectador su presencia produce el humor.

El primer plano formal anima el primer plano conceptual que cada vez es más evidente gracias en parte a los ángulos direccionales, la concentración visual, el tamaño, el lugar, la coloración y la iluminación heredados del Veronese, pero manejados por un Tiépolo que apuesta por una nueva interpretación, minimiza un arte servil a las jerarquías y maximiza los nuevos tópicos de una pintura de la inteligencia.

Si Tiépolo pinta los perros para eliminar la jerarquía, Barceló se hace llamar en una época *pinta gossos*, como si tuviera una *relación directa con el mundo animal*.

La pintora Xabela Vargas explica una anécdota a propósito de una exposición individual de Barceló en Toulouse:

"Me acuerdo de una exposición que hizo Miquel en Tolouse, en la galería AXE SUD, que cuando estábamos en el vernissage empezaron a llegar perros y perros y no creo que nadie los haya invitado y es cierto, se llenó toda la galería por dentro y por fuera de perros. Y se llamaba " pintagossos" la exposición. Yo me quede helada. Tiene una relación directa con el mundo animal."¹⁹

¹⁹ Xabela VARGAS, citada en Figura: *Riesgo y perversión en la pintura de Miquel Barceló*. P. ESPALIU i G. PANEQUE, (número 2 , Pág. 37)

En 1970 el artista empieza a pintar sistemáticamente figuras animales, con una especial y curiosa fijación por el canido. Así lo explica: "Fue una consecuencia de mis experimentos con material orgánico, quise integrarlo en la pintura"²⁰. Es interesante el comentario puesto que nos quiere decir que la descomposición degradante de las carnes se empieza a transfigurar en algo monstruoso y que las peleas de galgos se pueden leer como la reminiscencia de una vida callejera en estado de salvajismo puro. Provocación de un nuevo expresionismo, emergente en varios países europeos. La ferocidad en el animal no sólo es una actitud de rebeldía expresionista, puede ser también un síntoma de deterioro espiritual del artista:

" Esta ferocidad en el animal aumenta cuando la potencia intelectual del artista declina; y con la ferocidad otro carácter. Un grande e infalible signo de la falta de potencia espiritual es la presencia de la más ligera mácula de obscenidad."²¹

Tónia Coll, pintora menorquina en su tesis sobre M. Barceló de igual manera afirma que el motivo del perro en la obra del artista mallorquín no sólo es la fuerte evocación de un recuerdo de infancia sino también un intercomunicador lúdico de tema y figura para su pintura:

"En el record hi ha el gos, rosegant un os, barallantse amb altres gossos, bordant a la lluna. Però Barceló supedita el record a

²⁰ M. BARCELÓ entrevista de Sergio VILA-SAN-JUAN, *Agenda Barceló.*(cat).

²¹ RUSKIN, *Arte primitivo y pintores modernos*, Pág. 174.

l'efectivitat plàstica. Usa el gos no més perquè forma part del seu bagatge que vol transmetre a través de la seva pintura. No ens vol vendre el seu fantasieig a tota costa, ens l'embolcalla amb la seva tècnica repensada, creant una relació lúdica interior proveïda d'una sòlida estructuració arquitectònica. Llavors ja no reconeixem el fantasieig i sí que llegim un llenguatge comú: El llenguatge de l'art."²²

A I . Animai
prefigurado, del
heroísmo
pretendido al
nomadismo
ecléctico

La anatomía del perro, especialmente la del galgo tantas veces utilizadas por Tiépolo y Barceló, es muy evocadora de otras imágenes relacionales. Barceló, por ejemplo, se aprovecha de la prominencia de los huesos de la espalda curvada del galgo



Miquel Barceló. *Ca.* Mixta sobre tela.
 2 x 2 mts. 1991. Colección particular.

En esta obra el artista juega con el cuerpo del animal para prefigurar un paisaje onírico, de doble lectura, como montaña y cala. El sistema de configuración de la imagen ha sido construido con base a manchas y goteos indeterminados dispuestos con gran vigor. De esta manera, el dibujo producido se mantiene siempre activo y en movimiento permanente.

Es una obra cuya visión aparentemente es frontal, pero en una posterior observación vemos como retrocede la figura, colocando al espectador en una perspectiva aérea.

²² COLL, *Miquel Barceló, insularitat i creació*. Pág.73.

para sugerir el perfil de las montañas de Mallorca, a su vez que, en la parte interior, las costillas en conjunto con las patas dibujan una cala.

Tiépolo prefiere recurrir a la extraña manera de un ilusionismo dramático que deforma a capricho la anatomía para acentuar aún más la incómoda presencia de un perro que entorpece la visión clara de la escena retratada. Es como si a propósito se hubiera propuesto colocar un elemento de distracción, un impedimento visual que entorpeciera y restara importancia al encuadre de la composición. Una intención claramente provocadora con respecto al arte que le precede, especialmente influenciado por las teorías de Alberti.

El modelado del galgo en el fresco de "La predicación de San Bautista" adopta una intencionada distorsión, producto de una incómoda posición del animal cuando este dormita, impávido ante la acción. El modelado es de tipo expresionista porque nos introduce en un estudio psicológico e intimista que aborda



Tiépolo. La *predicación de San Bautista*.. Fresco sobre muro. Detalle. 17731 -1733. Capilla Colleoni. Bergamo. Italia.

La actitud de indiferencia del animal frente a la importancia de los temas con gran carga simbólica y religiosa, hace que la presencia del animal se convierta en una parodia simulada, que busca distensionar el dramatismo de la composición.

no solo a la especie, sino a través de ella percibimos un reflejo de una sociedad en decadencia, por exceso de opulencia.

La pincelada clara y autónoma del fresco, que permite hacer un seguimiento escultórico de la forma, sugiere que el modelado es pretendidamente heroico. No importando lo poco grandilocuente que nos pueda parecer la cotidianidad de la acción representada, en la esencia se conserva el sentido de la exposición magnificada. El heroísmo no solo se refiere a la construcción de la forma sino también a la función de la forma, que debe asumir un rol igualmente heroico. Como hemos explicado, el galgo concentra la atención visual y en él se registran la mayoría de los problemas pictóricos.

El galgo en la pintura "Ca" de Miquel Barceló responde a las necesidades del artista de saquear la historia del arte. El perro como sujeto de estudio lo vincula a los problemas tradicionales del arte occidental como el dibujo, la perspectiva y la luz. En "Ca" el galgo es un mapa realizado desde una óptica primitiva e igualmente expresionista. De esta obra nos quedaremos con el esgrafiado violento y desordenado de un dibujo caótico pero resueltamente vigoroso. El galgo de Barceló pertenece a una cultura de lo ecléctico, nómada, que no tiene discursos políticos, como podrían serlo las propuestas neoexpresionistas alemanas; es un perro escuálido, vaciado y sediento de identidad cultural, que desea indagar en intereses por la representación ilusionista del espacio y el claroscuro pero al mismo tiempo se siente huérfano de una memoria cultural. Por su apariencia se ratifica la presencia de la muerte:

"Amb la mort, hi tenc relacions molt estranys" -dice Barceló- per que segurament está molt present en el meu treball. La mort és un tema constant en tota la historia de l'art. En canvi la resurreció es parà el segle XVIII i és un tema que és una meravella, la mort i la vida a la vegada. Els meus temes abracen la mort i també la resurreció "²³

Barceló es un navegante voraz de la historia, viaja constantemente desde el Tintoreto hasta Pollock: "Tengo una necesidad de saturación cultural muy intensa, señala, puedo pasarme horas enteras en el Museo del Louvre o leyendo en mi biblioteca"²⁴. Barceló creé en la continuidad de la historia, se ubica como el paso siguiente dentro de la tradición pictórica; no desea romperla sino meterse en ella y ser coherente.

En la obra "Ca" el problema pictórico es de orden gráfico, por lo anterior se analiza como un dibujo. La pintura de Barceló tiene un fuerte carácter dibujístico. Deberíamos, sin reparos, considerarla como un problema de dibujo, si estamos conscientes de que la línea aquí no está siendo usada como un límite para la superficie pintada: la línea es en sí un elemento pictórico autónomo, que recuerda el chorreado de Pollock²⁵.

²³ M. BARCELÓ, entrevista con J. RIBAS, Ajoblanco numero 49 - febrero 1993- p. 45

²⁴ M. BARCELÓ , entrevista de Sylvie COUDERAC (Paris 8 de marzo de 1985), en *Miquel Barceló. Pinturas de 1983 a 1985*, Pág.84-85.

²⁵ "Pollock se cuidaba de que no cayeran según un ritmo preestablecido ni se dispusieran siguiendo un boceto previo. Sin embargo, en este juego de azar, el azar no discurría completamente libre. Pollock no permitía que las manchas configuraran por casualidad una

A manera de conclusiones el motivo del perro en Barceló y Tiépolo es una conexión. Desvirtuada por el agotamiento de la metáfora de la muerte y la resurrección, también una metáfora agotada de crítica social y tema recurrente en el arte.

En ambos artistas el motivo del perro ha servido para explorar la figura del animal en varias líneas expresivas: Tiépolo hereda del Veronese la consideración más elevada espiritual del perro, mientras que Barceló intuye que su fascinación por el animal proviene más por los intersticios de la memoria de su infancia. Barceló no encuentra lazos más íntimos, más críticos en la representación del perro, deja suspendido el tema en un peligroso limbo de inconexión. No es coherente en su proceso perder el interés por el tema de los animales por que en otros artistas el tema haya sido recurrente:

" Ahora todo el mundo está pintando bichos y me harta mucho el tema. Mi problemática actual es otra, mucho más constructiva, mucho más de la pintura en profundidad, estoy tratando de reducir hacia la esencia, de quedarme con lo importante del cuadro."²⁶

Por sus palabras da la sensación de estar hablando de algo formal, como si intentara desprenderse de la anécdota de la figura, algo contradictorio, puesto que su pintura es anécdota pura; como inicio y proceso. Y ésta anécdota se remite siempre al motivo. Es en la exploración de la figura y sus complicaciones donde encontrará riqueza y conexiones, que le lleven hacia esa utopía reduccionista en un cuadro.

figura reconocible. Sólo podían caer manchas que fueran manchas y sólo se representarían a sí mismas": Pedro AZARA, *De la fealdad del arte moderno*, Pág.120.

²⁶ Miquel BARCELÓ en POWER, *A la recerca de la memòria*, Pág. 1.

Los perros de Tiépolo se quedaron huérfanos en la pintura de Barceló, no se entendieron y tuvieron que huir. La herencia del Veronese que abogaba por el rescate del perro a través de una memoria que resumiera lo mejor y peor del hombre, ha sido cercenada y predispuesta a la deformación de nuestro tiempo, en medio de la simbología neoexpresionista de Barceló.

A. I. 4 Conclusiones

- La historia del arte se presenta de una manera plana ante el artista de hoy, ha sido vaciada de contenidos religiosos y míticos.

- El artista toma de la historia del arte y de la cotidianidad las imágenes para conformar su particular archivo; dicho archivo se potencia desde la subjetividad hacia lo general. Tiépolo extrae del Veronese el amor por la representación de los animales, Barceló extrae de la saturación cultural el motivo de los animales remitidos a sus experiencias de infancia. En ambos casos los artistas hablan de la memoria cultural heredada.

- El perro como un animal cercano al hombre se convierte a través de la obra de Tiépolo y Barceló en excusa para el arte. A través del animal Tiépolo nos permite constatar una temperatura psicológica y espiritual de su época, mientras que en Barceló el perro se convierte en cuerpo de estudio de la deformación como un reflejo de modernidad y constatación autobiográfica. En ambos casos el animal funciona como puente entre épocas y motivo para el

arte: En Tiepolo el grado más alto de espiritualidad y fascinación pictórica, en Barceló, *metáfora del tratamiento orgánico de la pasta*.

- El dibujo es un instrumento del pensamiento , en Tiépolo funcionó como materializador de ideas y movimientos al mismo tiempo que se conformaba en un gran archivo de imágenes y propuestas, en Barceló el dibujo es el esqueleto de la materia pero a su vez es también la respuesta gráfica que le da forma a la espacio pictórico abarrotado. Mientras Tiépolo dibuja escenas, proporciones y figuras como si de un arsenal de imágenes se tratara, Barceló recurre al proceso de registro de su intimidad en la elaboración de agendas privadas de dibujos, ninguno de los dos artistas elabora libros de artista, proyectan cuadernos bitácora que dan fe de su pensamiento.

A. II Influencia formal del Arte Románico en los dibujos de animales de Mimmo Paladino

La Transvanguardia: Energía anterior al animal

En Italia se denomina Transvanguardia a un arte nostálgico, ecléctico e irónico, que apuesta por tomar la totalidad de la historia, como material de apoyo. Formalmente la presentación de la obra en la Transvanguardia mantiene los grandes formatos de los años cincuenta.

El aporte más importante de la Transvanguardia fue el haber rescatado para el arte el afianzamiento de la narratividad y la tradición figurativa, Brandon Taylor²⁷ supone que la influencia marcada por los italianos con la Transvanguardia y los alemanes con el neoexpresionismo, restableció la pintura a comienzos de los ochenta como un movimiento masculino: La masculinidad caracterizada en una nueva pintura de acuerdo a cualidades como energía, ambición, celebración sensual y despreocupación respecto a la " tradición" nacional²⁸. El término acuñado como tradición nacional en la pintura italiana del periodo conocido como Transvanguardia, deja ver con claridad la

²⁷ Brandon Taylor es profesor del departamento de Historia del Arte y el Diseño en la Winchester School of Art. n. del a.

²⁸ Taylor BRANDON, *Arte Hoy*, Pág. 47- 49.

intención de estos artistas por establecer un dialogo con el arte anterior en Italia. Buscaban consolidar el sentimiento de pertenencia a un legado histórico en la idea de continuidad.

Es así como Mimmo Paladino encuentra en el románico una fuerza y una energía susceptibles de ser apropiadas para insertarlas en los lenguajes propios de la nueva figuración. Paladino toma conciencia de que a través de la observación atenta y minuciosa del románico, - un arte profundamente arraigado en la Italia del sur, región en que el artista nace y crece- asimila las estrategias para la conformación de su iconografía con hondas raíces culturales.

El arte del románico es en esencia un arte del espíritu, por ser profundamente religioso. El animal en la iconografía del arte románico es importante por las relaciones que establece el mundo natural con la vida física y espiritual del hombre de la época: Existe una relación directa a nivel metafórica entre los seres humanos y los animales, dada por la frecuencia y peculiaridad en que el hombre hace uso de la imagen del animal para exteriorizar sus interrogantes trascendentales más profundos, así como para manifestar sus miedos y fortalezas frente a la magnitud y extrañeza del universo.

El arte románico es ante todo un elogio a la naturaleza desde un punto de vista exacerbadamente íntimo, es un poema inagotable de belleza en su más pura esencia, una belleza que reduce los planos, sintetiza la forma y da fuerza inusitada a la expresión. Ante tal arsenal de posibilidades para la belleza, sincretizada en una forma anamorfa, anti-anatómica y cargada de símbolos,

Paladino extrae para la contemporaneidad en sus trabajos el impulso del románico: una vitalidad antigua y nueva inserta en el binomio volumen - significado.

Las figuras heredadas del románico son inintencionadamente estáticas, que es un reflejo de su transformación icnográfica. Un estatismo latente que fascina a Paladino, que lo redescubre para su trabajo en profundidad en cuanto movimiento permanente, una influencia en todo sentido y método.

La forma tallada de la escultura escueta y sencilla del románico se traduce como rigidez semántica y formal en su dibujo. La centralidad del concepto religioso y mítico se desplaza hacia la descentralidad de un amaneramiento, es decir, se dirige hacia la alteridad. La universalidad simbólica del icono se convierte en una búsqueda de la expresión individual, una búsqueda de la imagen de origen fragmentada.²⁹

Como hemos visto, el volcarse hacia sus propias raíces, se debió a una consecuencia de la supervivencia del minimalismo del arte povera, que contribuyó según Brandon Taylor a fortalecer el "estereotipo nacional dentro del marco de la tradición: ahí estaban los artistas masculinos de la OTAN, inmersos en el proyecto cultural de "regresar" al arte europeo mediante la metáfora de la superficie expresionista".

Deberíamos tomar con precaución la anterior apreciación por que es muy aventurado proponer que el arte, cuando se remite hacia sus raíces, lo hace

²⁹ "En los cuadros y dibujos de los artistas de la Transvanguardia, pululan restos inconexos de una forma primigenia". pedro AZARA, *De la fealdad del arte moderno*, Pág. 101

para fortalecer ideas de tipo nacionalistas. Lo que sí considero cierto es que la naturaleza de la metáfora expresionista y la nueva pintura modernista norteamericana, fue marcadamente sexista y masculinizante.

Gracias a los aspectos energéticos de la nueva pintura de grandes dimensiones, se volvió hacia el culto del objeto que gobiernos como el de Margaret Thatcher o Ronald Reagan aprovecharon para graficar su agresiva renovación económica internacional.

A. II. 1 El Animal inquieto

El animal inquieto al que hago alusión corresponde a la recreación del título: "perro inquieto", una serie de dibujos realizada por Mimmo Paladino en 1988, que hizo parte de una exposición individual del artista en el Palacio de Beaux- Arts de Charleroi en 1990, llamada Dessins 1973-1990.

Con el animal inquieto establecemos que nuestro estudio no es una comparación de dos momentos para la historia como lo son la época románica en Italia y el movimiento de la Transvanguardia Italiana, porque no cabría ninguna comparación³⁰. Nuestro estudio esclarece cómo Paladino ha usado elementos del románico para configurar la imagen de sus obras, las cuales han sido nutridas no sólo de perros sino por un espíritu del animal en sentido más amplio.

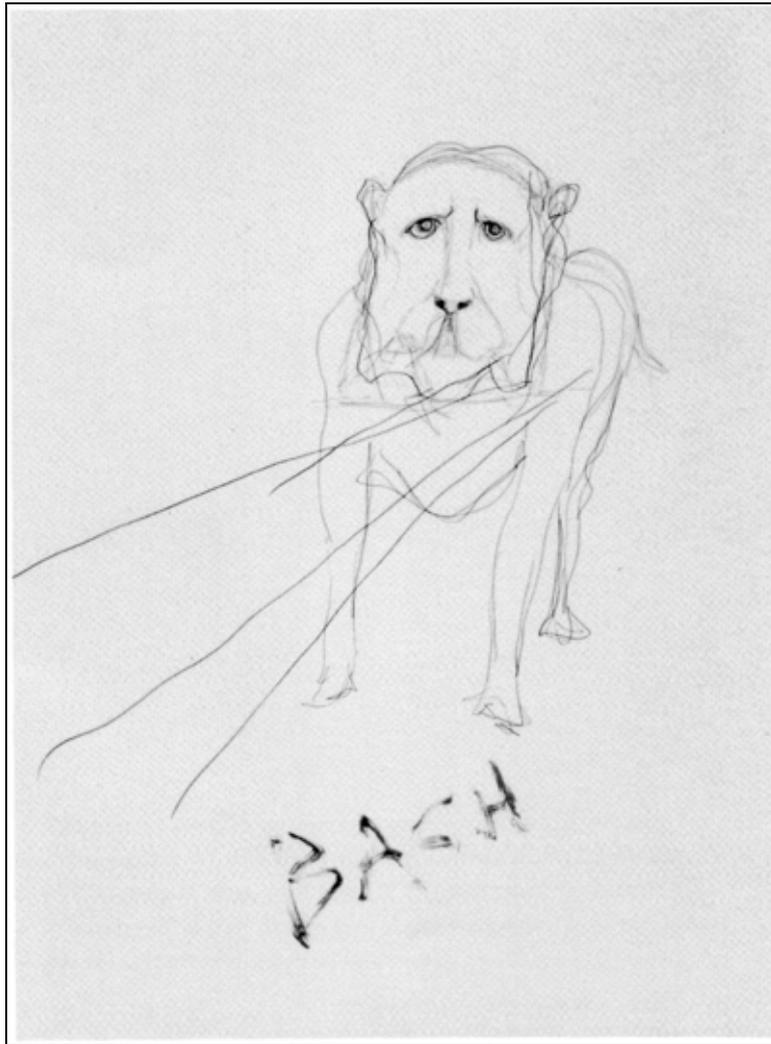
³⁰ Solo es posible de la historia sustraer, retomar, en cualquier caso ser permeable a su influencia. n del a.

Hemos conservado el condicionante *inquieto* ya que detectamos que uno de los fundamentos que el artista extrae del románico italiano es la vibración interior que sugiere, tanto en este estilo como en el dibujo del artista de la Transvanguardia, un movimiento de orden interior, espiritual, reflejo del misterio procedente de la composición misma del mundo:

" Aujourd' hui, L'art va toujours plus vers un monde magmatique, mystérieux, incontrôlable."³¹

Ser inquieto no quiere decir en ningún momento pretender un movimiento desenfrenado y sin control: inquieta es la práctica artística que se compone íntimamente de una vibración caótica-ordenada, que produce una línea, destinada al contorno o al efecto.

³¹ Mimmo PALADINO, entrevista con Giancarlo Politi y Giacinto Di Pietrantonio. Milan: Giancarlo Politi editore, 1990. Pág. 48.



Mimmo Paladino, *Perro Inquieto, sin titulo*, 47,8 x 36cm, crayón y acuarela sobre papel, 1988, Colección particular.

El dibujo de la figura hace parte de la serie perro inquieto, su título es " sin titulo", no hay contradicción en el hecho de colocar a una serie un título y dejar cada uno de los trabajos que hacen parte de la misma simplemente como sin título, por que sin título es un título³². En este dibujo el nivel de complejidad simbólica es elevada, por que para Mimmo Paladino es importante crear la

³² Titular las obras *sin titulo* fue muy frecuente en la denominada " pintura modernista" realizada en Norte América en los años 70s, ejemplo algunas pinturas de esa época de Frank Stella, entre otros, n del a.

vinculación antropozoomorfa, que sugiere connotaciones humanas en un animal, al tiempo que enfatiza la animalidad del humano. El nombre Bach que aparece justo debajo del animal en posición frontal, realmente inquieta por las implicaciones culturales que se desprenden de él.

Podemos usar este dibujo -siendo conscientes de la profundidad de su mensaje latente- como un ejemplo de frontalidad representativa del animal híbrido del románico.



Aldabón puerta de Verona, Italia meridional siglo XII, influencia Romana

La fuerza expresiva del rostro del animal, se capta con la misma intensidad en el dibujo sin título. La mirada es portadora de significado interior

El dibujo es tan limpio que ofrece una posibilidad de ver³³. Hace énfasis en el rostro por que es la parte de la anatomía que le interesa rescatar por su directa asociación con la humanidad. Parece por ello una ácida caricatura si se une y completa junto al texto. En este sentido la obra *Perro inquieto* representa una crítica contra la cultura o, por el contrario, alude directamente a la hibridación fantástica propia de la presentación y representación de la naturaleza en el mundo medieval. De cualquier

forma, como dibujo contemporáneo no busca únicamente sorprender sino establecer simbólicamente marcos de referencia entre valores de la cultura (el románico por su representación híbrida; la música representada por Bach) y la anécdota entre cínica y sórdida: Un perro con cabeza humana que se llama

³³ El modo en que vemos tiene su historia. Las formas de la representación visual son independientes de las posibilidades expresivas individuales, se imponen a cada artista particular, puesto que condicionan su manera de percibir la realidad." Mario PERNIOLA, *La estética del siglo veinte*, Pág. 67.

Bach³⁴. Paladino nos plantea una última operación de astucia. Deja a su perro inquieto sin título, como para aumentar la inquietante sensación de vacío.

La rabia de la Transvanguardia, transposición y cambio de la forma Románica en el dibujo de Mimmo Paladino

La rabia con que se instaló el arte de la Transvanguardia³⁵ es un reflejo de la impotencia que le produjo la exclusión de la figura en los movimientos anteriores a los años 70s, en donde las pinturas y dibujos de naturaleza figurativa fueron considerados como objetos físicamente redundantes³⁶.

Como un antecedente en favor de la nueva valorización de la figura, aparece la denominada escuela de Londres, en la que participan artistas como Lucían Freud, R.B Kitaj, León Kossoff o Francis Bacón, que se enfrentaron con las tendencias postestructuralistas neoyorquinas o con las postduchampianas.

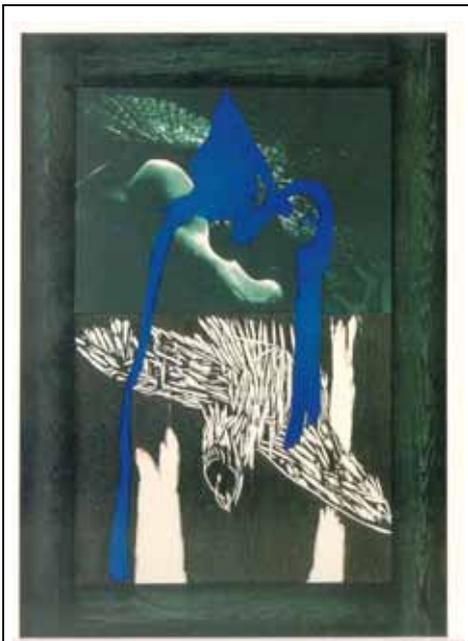
El regreso a la figura se interesó por los recursos como el rescate del dibujo. Entonces se hicieron usuales frases, las más de las veces tradicionales, como " la línea no se agota nunca" o "sentir como una supuesta estirpe de los hombres fuera posible continuarla a través de la línea

³⁴ Algo normal en el mundo de la cotidianidad, otros perros se llaman: Beethooven, Schubert, Trosky, etc, n. del a.

³⁵ Término de Achille Bonito Oliva, para denominar a los artistas de influencia neoexpresionista en Italia en la época de los 70s. *Ibidem*.

³⁶ ¿Acaso el mero acto de pintar y dibujar figuras no resulta irremediabilmente ligado a instituciones históricas (masculinas), al control del poder personal y político, a la sumisión de minorías y de las mujeres y a las operaciones del mercado capitalista? B. TAYLOR, *Arte Hoy*, Pág. 45.

de Giotto o Sassetta", de Kitaj. En todo caso la figuración vinculada o no a la tradición del arte daría paso a dos trayectorias: Una es un arte vinculado al realismo y / o ilusionismo, cierto arte pop³⁷, otra es la que profundiza en aspectos particulares del individuo. En esta última se inserta la pintura producida en Alemania e Italia con claras posturas paródicas³⁸.



Mimmo Paladino, *gli uccelli di notte*, tercera parte de un tríptico, intaglios, con grabado en linóleo, metal, punta, 164.5 x 115 cm, 1990. Colección particular

El animal rabioso que apareció en la representación de la Transvanguardia de la mano de Paladino, es un animal violentado.

La violencia se canaliza de dos formas: 1ª la violencia en la materialización formal y programática de la idea y 2ª la violencia latente del mensaje simbólico.

Cuando el artista violenta el proceso de desarrollo formal de la idea, lo hace principalmente en la composición de las obra.

Dicha composición ha sido elaborada a través

de tensiones en múltiples direcciones que presionan las imágenes trasladándolas hacia los márgenes del formato. El animal representado en *gli uccelli di notte*, demuestra que la centralidad icónica -segura herencia del

³⁷ "Hacer causa común con la gente trabajadora.....Me parece cuanto menos tan avanzado o radical intentar un arte social como no hacerlo" RB.Kitaj. *Ibidem*.

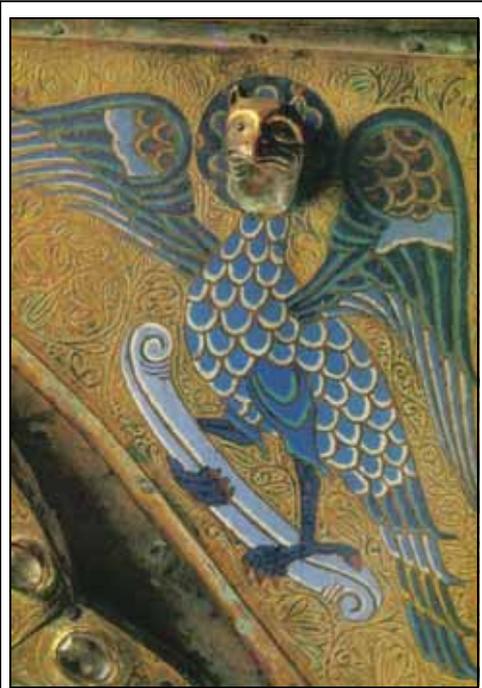
³⁸ "La obra de la Transvanguardia oscila entre lo cómico y lo trágico, entre placer y dolor, entre el erotismo de la creación y la horizontalidad acumulativa de la realidad." . Achille BONITO OLIVA *Transvanguardia Italia/ América*, en *Los manifiestos del arte posmodernos*, Anna Maria GUASCH (ed.), Pág. 36.

románico- ha sido violentada hacia el exterior de la obra, es viable pensar que la obra es un fragmento de una mayor.

Igualmente violento es el registro de la gubia que ha dado forma a la línea que dibuja al ave en el mencionado grabado. La violencia que transmite la línea de bordes muy rígidos y cortantes, traduce el significado desesperado de la figura del animal, el cual avanza inerte hacia un abismo en caída libre, sin control.

Tras la suavidad óptica del chorreado azul, muy organicista y dibujístico se evidencia la violencia de ejecución (la línea del dibujo es un rasgado, la unión de los dos planos compositivos es forzada e incongruente, ininteligible, el mismo chorreado que se superpone eliminando soberbiamente lo anterior), así como se evidencia un mensaje desesperanzador, como un grito último de una naturaleza en franca retirada por las múltiples heridas recibidas.

La composición, centralizada en un principio, se ha visto desplazada hacia los lados, produciendo suciedad en la imagen. Suciedad por no poder ver claro, pero al mismo tiempo una suciedad que le confiere misterio .



Románico de Navarra, Pamplona
Retablo de San Miguel in Excelsis. El
águila de San Juan. Cobre dorado y
esmalte excavado y alveolado. 1175-
1180.

Paladino observa que hay una permanente en el arte del románico, que le interesa retomar , se trata de la estilización.³⁹Con ella es posible un tipo de abstracción y representación plana. Pero, a diferencia del románico, el artista usa la estilización no para buscar la esencia de la realidad sino para subvertir dicha esencia hacia lo simbólico expresivo individual.

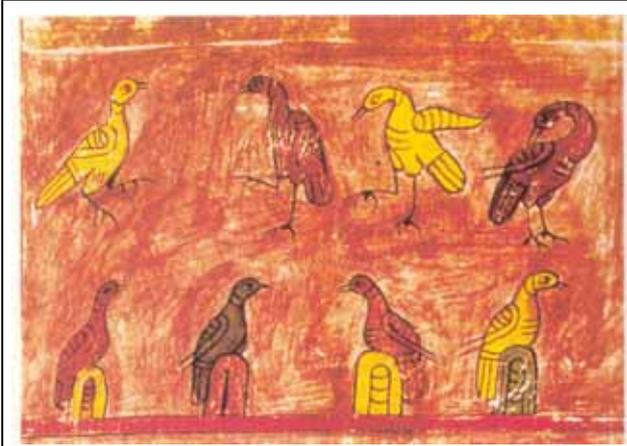
Hay una trasposición de sistemas de creación que retoma los lineamientos básicos: (línea de contorno, sintetización, organicidad abstraída) y un cambio en la presentación del animal, que continua hibridándose pero dentro de un discurso

artístico contemporáneo alejado de connotaciones religiosas o míticas.

Cuando Paladino traspone y cambia la forma del románico en sus dibujos, inconscientemente renueva el misterio y la furia interna de sus propias figuras, de su propio panteón de la indecencia, es decir de su rabia expresionista.

³⁹“ En la abstracción ornamental del arte del románico, la voluntad de trascender la naturaleza se manifiesta de modo más puro y absoluto. Los motivos vegetales y animales no deben llamarnos a engaño: también ellos están subordinados a una estilización que busca la esencia de la realidad”. PERNIOLA, *La estética del siglo veinte*, Pág. 73

A. II .2 El mito desencantado



Miniatura prerrománico hispánico beato de Girona
 códice año 975, ilustrado por Emerito, Senior y la
 monja Ende.

Mimmo Paladino mascula el pasado, tomado sin nivelaciones, busca en el románico del sur de Italia, el más próximo para él, aunque también se interesa por el pre-románico hispánico, doblemente alimentado por la cultura

islámica. No interesa traer una época completa, por ser imposible y completamente inútil- ya no significaría nada-, pero lo que sí es interesante es tejer una colcha de retazos culturales con múltiples referencias, dentro de un planteamiento alineal para que se produzca la cita y la fragmentación.

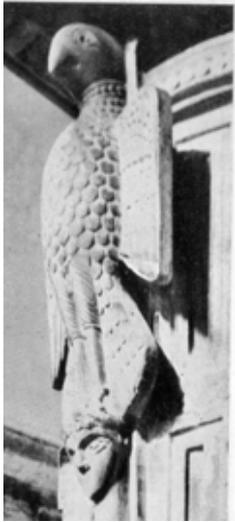
La pérdida del valor simbólico de la imagen evidencia la cultura moderna occidental, se denota en el arte actual un decaimiento simbólico que bien puede traducir el distanciamiento de los mitos antiguos. En este sentido América latina es un continente que ofrece múltiples respuestas y posibilidades para el arte, porque es un continente que se renueva a través de mitologías viejas y nuevas, propias e impuestas. En ciertos aspectos muchos mitos en América latina proceden de las fuertes y avasalladoras culturas colonialistas, pero su fuerza mítica consiste en el intercambio, en una acertada

mezcla con el objeto de renovar. El arte latinoamericano es el portador del advenimiento de la poesía y la memoria; una poesía que exuda naturaleza y una memoria que promete la exuberancia.

Cuando convocamos la importancia de la memoria en el arte también solicitamos que sea acompañada con energía, con su fuerza. El arte de la Transvanguardia se emparenta con el arte latinoamericano por su necesidad de historia y por rescatar el argumento mas allá de la narración y la anécdota : Cuando se pinta y se dibuja se intenta contar una historia desde el inicio hasta el final.

El arte no desprecia su historia, la utiliza para caminar sobre ella: ante nosotros la historia aparece sin tiempo mítico ni religioso. Apoyándonos en esta nueva-antigua visión de la historia, empezamos un camino que nos permite establecer puntos de cruce entre un artista de la autodenominada Transvanguardia con el pasado, en este caso su pasado y referencia.

En el inicio del proceso creativo los artistas - por pura fascinación- encontramos, más que buscamos, aquellos objetos, expresiones o sensaciones que nos conectan directa o lateralmente con lo permanente, con el espíritu de las cosas que pertenece al universo. A Paladino le basta con mirar a su alrededor, para encontrar la profunda historia de la cual los italianos son poseedores y comprender sus consecuencias.



Púlpito catedral de
Canosa , Italia.

Con la arquitectura heredada, algo de esa esencia nutritiva ha logrado establecer contacto con los intereses de un artista cuya principal característica es su capacidad de entender la historia de manera transversal. La extracción de las imágenes del románico responde principalmente a que dichas imágenes pertenecen a su tejido cultural referencial inmediato. Paladino ahonda en un pasado lejano para apropiarse de algo que le conforma su propia identidad. Digamos que el artista hace un viaje para rescatar su individualidad, algo de donde aferrarse para afrontar la homologación de un lenguaje cada día más uniforme, haciendo un viaje al pasado para no perderse en el presente.

El viaje al pasado lo hace con las únicas herramientas que un artista puede tener: los instrumentos de la labor artística, el dibujo, el color, la composición. La identidad queda expresada en términos plásticos; una plasticidad que se desarrollará como estética entre nosotros, en la contemporaneidad.

El animal convocado por Paladino comparte estilísticamente la pasión interior del animal híbrido del románico. Un ejemplo lo observamos en el púlpito de la catedral de Canosa: la forma del animal se ha convertido en imagen hierática, pertenece al mundo de la heráldica que desafía los siglos. Paladino

reelabora su plan de acuerdo al concepto de lo trascendente, de lo antropomorfo, muy acorde a la estética del siglo XX.⁴⁰

La obra de Paladino tiene su enclave en el románico que evidenciamos a través de la siluetización, sintetización y geometrismo de las figuras, pero también en los reflejos del manierismo tardío, dado por la descentralidad ambigua que llamamos desplazamiento. La sensibilidad manierista como estética de crisis vuelve a citar lo contaminado en contra de lo puro rafaelista⁴¹.

Es un tipo de manierismo banal que aumenta considerablemente la parodia, la crítica derivada en sus referentes más cercanos con las obras de Chirico o Picasso o el espacio pictórico dramático extraído de los lienzos de Tintoreto. Al parecer el arte de la Transvanguardia se oponía a la contemplación conceptual después de Daniel Burén y apostaba por volver a un sistema original de la cultura latina, para saber de qué se trataba el sistema del dibujo y la pintura y en parte para darle un nuevo significado a todos los paradigmas.

⁴⁰ " La estética de la forma del siglo veinte parece ocupar, en cambio un lugar intermedio entre la divinización de la forma y su recíproca demonización, entre la exaltación de la apariencia hermosa y su denigración, entre idolatría e iconoclasta". Mario PERNIOLA, *La estética del siglo veinte*, Pág. 62.

⁴¹ "La Transvanguardia vuelve a utilizar modelos lingüísticos que se citan no en su pureza inicial, sino a través de una contaminación que rehúsa todo tono celebrativo y apologético, que significará siempre identificación e imposible regresión" Achille BONITO OLIVA, *La Transvanguardia Italiana*, cat., Pág. 7

El artista toma conciencia de que la sociedad en que vive esta masificada. Es interesante ver cómo la línea del dibujo es un reflejo de esta masificación. Si la vida ordinaria de los mass-media es atravesada por una tipología de la imagen, el dibujo tiende hacia su sistemática estilización o mejor simplificación (Línea de contorno). En nuestra opinión el consumo exige una imagen escueta, simple y directa (el arte popular).

Paladino extrae elementos del arte popular y del arte más culto (vanguardias históricas y toda la historia del arte) contaminándolas entre sí en todos los niveles. En la figura *Atlántico* la línea contiene el bagaje del mundo de la publicidad, es decir la linealidad cumple su función aclaradora, separa la forma del fondo, fraccionando la composición reticularmente. Sin embargo en el grabado existe una dualidad paródica significativa, puesto que la claridad de la forma no esclarece sino que enturbia contaminando su concepto.

La contaminación es perturbar el mito, el

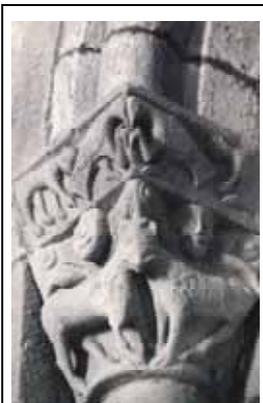


Mimmo Paladino, *Atlántico*, linóleo sobre papel, detalle, medida total 188. 5 x 58.5cm, 1987

A nivel de composición el animal ocupa un lugar protagónico, él es el centro, su representación es la que hace el viraje informándonos sobre la dualidad de los conceptos de belleza en el mundo contemporáneo. El animal pertenece a una mezcla de imágenes culturales de diversos estratos, es un nuevo tipo de naturaleza deformada por la manipulación, una naturaleza incómoda. La línea es contundente por que ha partido de la extracción física de material, el espacio pictórico es misterioso y sugerente, este espacio ha sido achatado con virulencia, volcando animal y espacio hacia la superficie.

drama y la tragedia, así como el escultor manierista que amputaba sus obras para confundir al comprador de antigüedades. Paladino usa el drama y la

tragedia como elementos plásticos, las más de las veces desmitificados como colores (el espacio pictórico es un teatro), recupera el artificio manierista para presentarlo de manera superficial. Por lo anterior el mito ha sido refabricado, ha sido desencantado. Mito, drama y tragedia son componentes de una superficialidad pictórica, son un recubrimiento simulado y los tres construyen desenfadadamente la imagen.⁴²



Leones con una sola cabeza, San Andrés Ávila, España

El románico alimenta en la imaginación iconográfica de Paladino la diferenciación posible a través del enorme patrimonio artístico y monumental heredado de la antigüedad, expone el panteón de la antigüedad pagana grecorromana, la fauna, los elementos compositivos y los detalles decorativos. Por otra parte el artista observa en el románico los programas, ciclos de imágenes y esquemas del arte paleocristiano, así como a través del románico se

nutre del filón de formas y técnicas antiguas que constituye el imperio oriental Bizantino.

⁴² "Imagen depurada de cualquier peso, veloz y huyente, como las imágenes electrónicas que produce la televisión" : *Ibidem*, Pág. 9

El dibujo como resorte en la representación del animal

Uno de los constantes resortes que utiliza Mimmo Paladino en su trabajo plástico es el dibujo, el cual actúa como resorte y parte integrante de la idea artística. El dibujo funciona por ser un elemento para la expresión muy dinámico, el cual ofrece a Paladino la opción de construir un lenguaje fluido. El dibujo le ayuda a asir la sensibilidad en una manera diferente y más ágil que la misma pintura. En este sentido observar el arte del periodo románico ha contribuido a esclarecer la construcción de su imagen, asimilando los programas de elaboración en cuanto a imagen que el románico propone.

La sensibilidad del dibujo es también diferente, es decir que tanto la exposición de las intenciones, la elaboración formal y el resultado plástico son precipitaciones controladas desde la imagen mental.

La amable situación en que se ve envuelto el signo en el dibujo de Paladino, le sustrae dramatismo a la escena, convirtiéndose de imagen tétrica barroca a cordial eufemismo pretendidamente manierista⁴³.

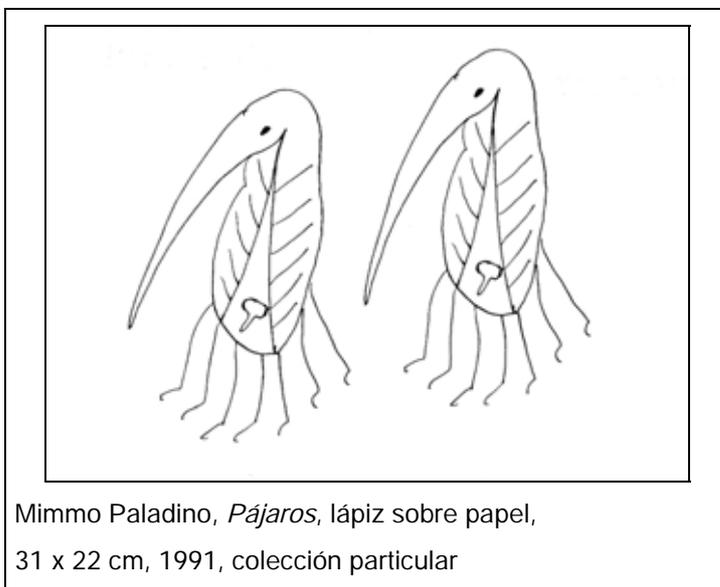
En este aspecto nos gustaría sugerir momentáneamente un paralelismo del arte de la Transvanguardia italiana con la figuración de los años 80s en Latinoamérica, porque creemos que en ambos casos la intención narrativa y

⁴³ " La "ideología del traidor" alienta la obra manierista, en el arte o en los otros campos de la creación cultural y científica, una ideología que privilegia la ambigüedad. La Transvanguardia recobra este tipo de sensibilidad, a través de modelos lingüísticos que se citan en su pureza inicial, pero por medio de una contaminación que elude cualquier tono conmemorativo y apologético, que significaría siempre identificación e imposible regresión.": Achille BONITO OLIVA, *Transvanguardia Italia / América* en *Los manifiestos del arte posmoderno*, Pág. 36

alegórica de estas obras hacen énfasis en la crítica (social, política, económica e ideológica)⁴⁴ y la simulación.

Sin embargo la Transvanguardia propone una revisión muy a su medida de la historia del arte, analizándola como ya hemos visto anteriormente, como una sustancia plana susceptible de ser asida de diferentes maneras, de acuerdo con la intención artística individual. Esta posibilidad de interpretar la historia en realidad tiende más a ser una actitud posmoderna.

El dibujo en Mimmo Paladino deja margen para encontrar lo alusivo sin querer ser demasiado determinativo, afirma en todo caso un estado mental que recrea circunstancias y alegorías producto de un retorno de la realidad en el arte.



Es un retorno simbólico, esquematizado y simple, resuelto en líneas muy descriptivas que hablan de su origen profundo, pero a la vez es una línea contemporizada con el signo moderno.

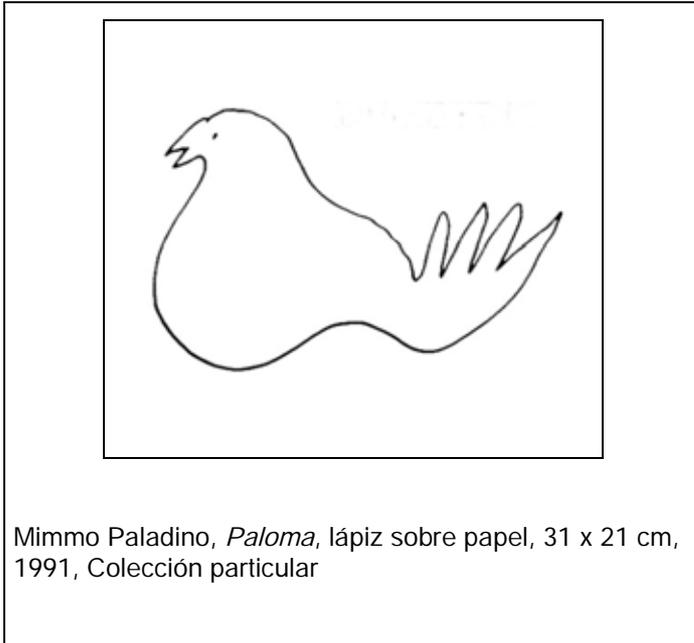
⁴⁴ El arte de América Latina es un arte en crisis, pero no sólo por la crisis general *universal* del arte sino por que es una respuesta a la crisis particular en todo sentido (social, económica, política e ideológica). n. del a.

En el dibujo pájaros de 1991, la presentación del animal difícilmente se concentra en una transcripción de nuestra idea mental del animal, se ha convertido en híbrido. La corporalidad del animal es traslucida sin embargo, la línea no es un contorno que pretenda limitar la forma.

El concepto de naturaleza es extraño en este dibujo ya que Paladino propone un animal metamorfoseado en insecto. ¿Es una ave del pleistoceno que vive en el arte del siglo XXI o es la lógica transformación de lo natural en nuestros días ?

El artista es un productor de imágenes porque su narratividad implica la utilización de la figura. Cada dibujo conlleva una alegoría que hace indispensable el reconocimiento de la realidad. Por lo anterior encontramos en su dibujo la efigie mezclada con la silueta.

Retornemos al dibujo pájaro, propuesto desde una perspectiva de punto visual elevado, el cual expande la atmósfera como un escenario de paisaje imaginado. Tanto es así que Paladino limpia el espacio pictórico de sugerencias de tipo plástico, no hay claroscuro (el volumen lo fabrica la línea), es un papel en blanco, espacio inmaculado, analgésico, que convierte al dibujo de manera contundente en un emblema. La energía no está ya en la masa ni en el movimiento, sino en la fuerza de la línea y su trazo.



Cuando el dibujo es espontáneo también es un resorte de una alegoría. *Paloma* es un dibujo rápido, de un sólo trazo. En él vemos la seguridad del azar. A pesar de ser muy casual, no hay posibilidades para la casualidad:

La imagen se siente solidamente construida para ser portadora de significado; se unen forma, trazo y línea en una favorable coincidencia.

Nos interesa rescatar la frescura del dibujo y las capacidades para contener volumen e incluso peso. Sin embargo la transparencia representa un peso no gravitacional, de carácter orgánico como forma en el espacio; sin ser pretendidamente anecdótico hace uso de la referencia, concretizando una mínima información que pone en funcionamiento la semántica. Es muy bella la sensación de transparencia en múltiples caminos, por supuesto si olvidamos que el tema de la paloma ha sido muy explotado y hasta agotado por Picasso, así como ha sido explotado su significado por la masificación del uso político. Es una pena que el agotamiento de la representación de una imagen sea una consecuencia extrapictórica. Preferimos seguir mirando el dibujo de la paloma de Paladino como un ser híbrido que va a caballo entre el románico y el mundo

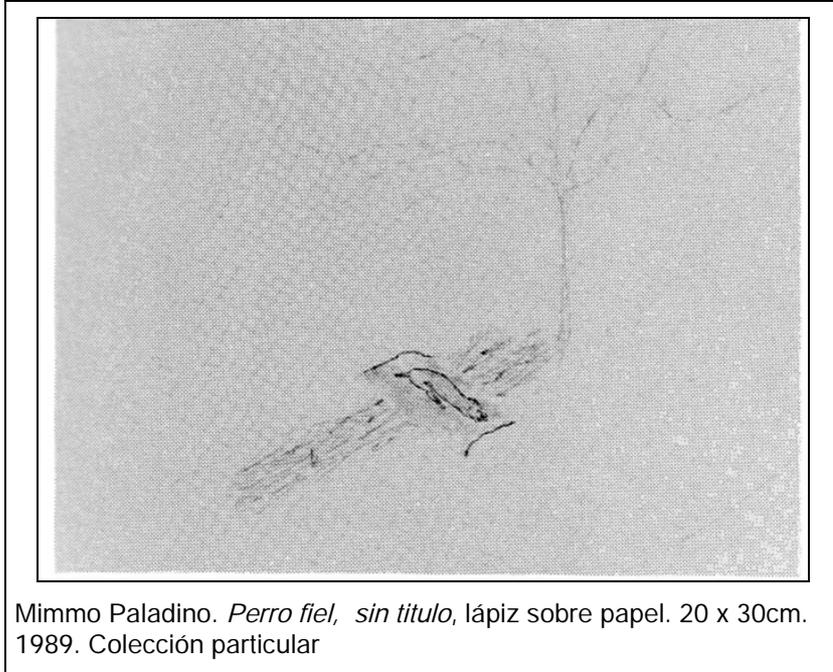
contemporáneo; para nosotros no es la representación de la paz, ni vemos a Picasso más allá de lo que las deudas históricas y estilísticas permitan.

Paladino con sus perros, pájaros , palomas reintroduce al animal como tema aislado, metamorfoseado y puro.

Sus animales dibujados en total limpieza descargan con la forma el símbolo perdido.

El artista usa la representación de la imagen y con ello marca distancias con las vanguardias por que no desea trascenderla por una evidente presencia del animal. Certifica que la representación no es negativa, ya que a través de ella el animal se convierte en una organización de lo fáctico, alimentado en su caso por la metáfora heredada o reinventada por la memoria.

A. II. 3 El animal como imagen para la hibridación:



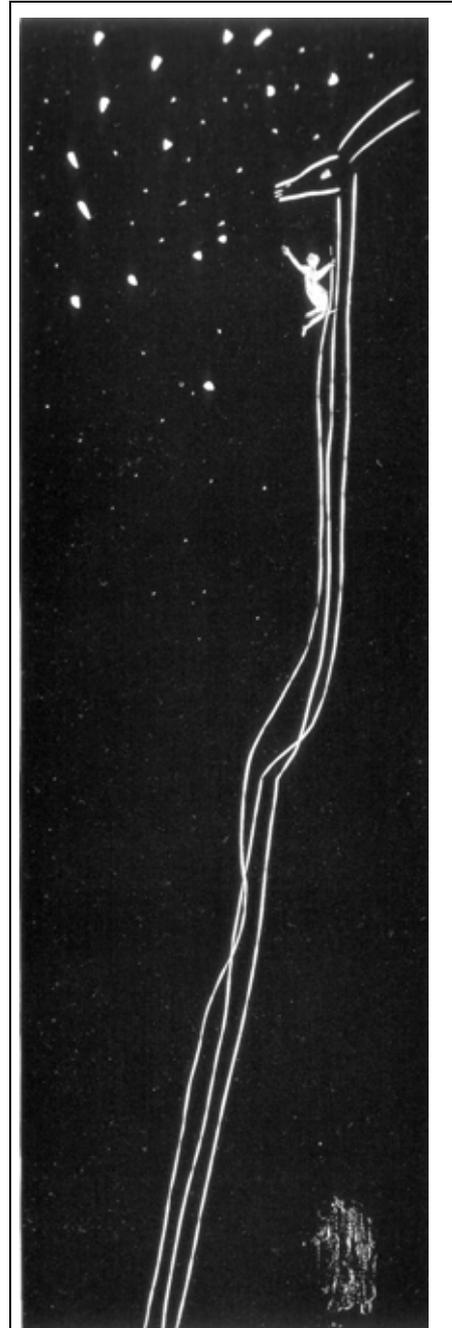
En la serie *Perro fiel*, el componente narrativo ubica al animal dentro de una ambientación cargada de simbología, retoma la misma forma de ver el paisaje, es decir desde arriba (sección vertical)⁴⁵ pero al contrario del dibujo pájaro -analizado anteriormente- construye la escenografía a través de un paisaje. En el dibujo sin título de la serie *Perro fiel* de 1989 podemos estudiar cómo el artista elige ubicar al animal en un entorno natural. En apariencia el paisaje es virgen y el animal es libre (¿un fragmento del paraíso cristiano?). Por esto incomoda el título de la serie *perro fiel*, que destruye por la

⁴⁵ En la pintura tradicional china no existe la idea de perspectiva de punto central de la pintura occidental, la cual involucra como en un escenario las figuras bajo el concepto de cercanía o lejanía haciéndolas pequeñas o grandes. En la pintura tradicional china toda la escena transcurre en un primer plano vertical, la idea de lejanía está determinada por la cantidad de saturación de la tinta, entre mas lejos mas clara, entre mas cerca más oscura, yo he llamado a este tipo de *perspectiva* como *sección vertical*, n. del a.

domesticación una lectura liberadora o por lo menos esperanzadora a nivel romántico. Árbol, perro y agua pertenecen a nuestro psiquismo, una imagen figurada y contaminada por la simulación que en última instancia posibilitarán un camino hacia el dibujo.

El animal en los dibujos de Mimmo Paladino es un ser extraído de la imaginería medieval en concurso con la deformación moderna. Se trata de animales cercanos al hombre que asumen actitudes humanas o reflejos para-naturales.

El proyecto de la modernidad, puesto en marcha con el inicio de la industria, hizo que las especies fueran definitivamente diferenciadas del hombre. Éste, al final, es quien puede poner un límite a la naturaleza, a través de la incansable medida y programación. La presencia de los animales en Paladino se debe también a una denuncia que parte, como casi todas, de su iconografía, de la nostalgia. **El artista convoca a los animales para que vuelvan a poblar el imaginario moderno, propone en la figura del animal, una última oportunidad para el hombre.**



Mimmo Paladino. *Atlántico*. Linóleo sobre papel. 204 x 75 cm. 1987. Colección particular, Boloogna.

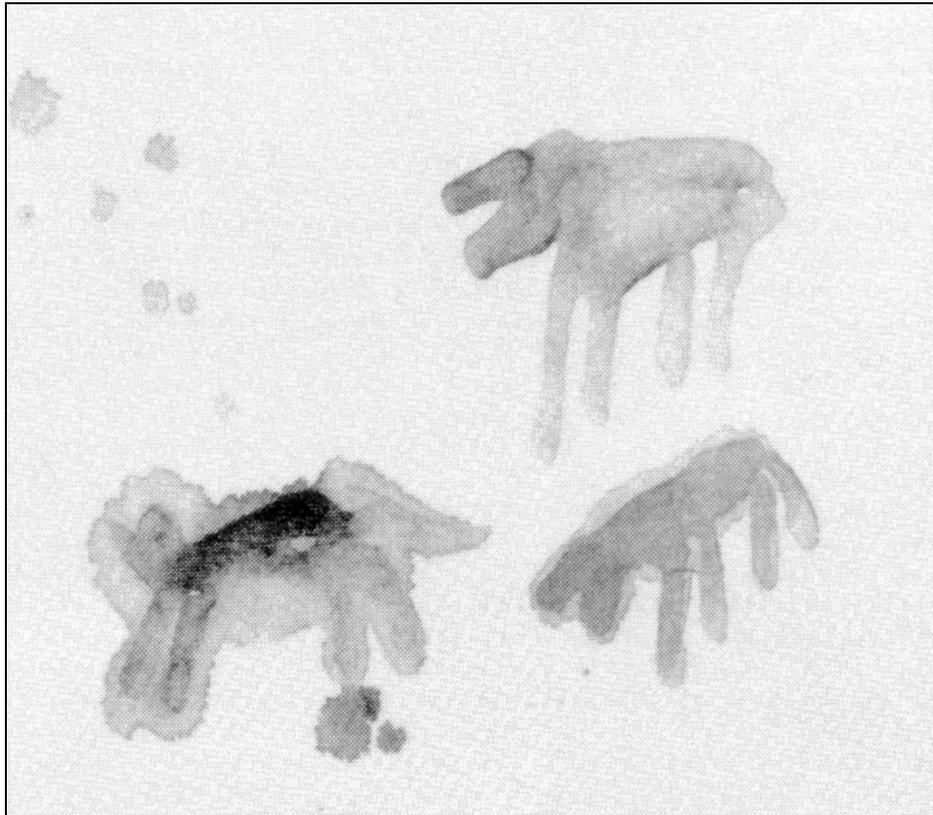
Su denuncia es evidente en los trabajos como *Atlántico*. Aquí representa a un animal primigenio, que hace parte de una génesis, en compañía de un pequeño ser humano, lanzados ambos en medio de un espacio abierto y profundo. No hay arquitectura: solo estrellas y el infinito.

El grabado expresa claramente la tristeza y nostalgia de carácter expresionista en la obra de Paladino. Viéndolos en conjunto, *Atlántico* y *perro fiel* hablan sobre lo mismo: un abandono y la esperanza de un fin que reconcilie las relaciones rotas por alejamiento y prepotencia del hombre con relación a su círculo de relación más directa: los animales y la naturaleza.

A nivel formal el grabado es una extensión gráfica y reproducible del dibujo. En el grabado el artista pintor o dibujante expone no solo sus intenciones gestuales sino también sintetiza y aclara su propuesta estética. En el grabado es donde mejor apreciamos las propuestas de un artista; temática y formas se decantan escuetamente al linde de los amaneramientos superfluos de los artilugios de la pintura o escultura. El grabado es básicamente una técnica de descarnamiento, nos permite introducirnos en el cuerpo del pensamiento del artista y la estructura de la propuesta artística, recorrer los vericuetos de sus entramados recurrentes, así como también nos ofrece verificar sus fuentes y arsenales, por último exprime al artista un significado, un concepto que logre justificar la potencia de su obra. El grabado descarna con la austeridad técnica más sorprendente.

Paladino escoge el grabado en linóleo y la litografía. El primero porque a través de él puede producir líneas de bordes muy precisos y cortantes, como si

se tratara de dibujar con una cuchilla (hay que especificar que la línea contundente que se produce con la cortadura o el enmascarado con celo tiene una riqueza muy diferenciada de la que se puede producir con un lápiz o barra). El segundo medio es la litografía que traslada directamente el signo del



Mimmo Paladino, *Perro fiel, sin título*, 20 x 25cm. Acuarela sobre papel. 1985. Colección particular

trazo, reproduciendo fielmente cada gesto o intensificación de nuestro pulso.

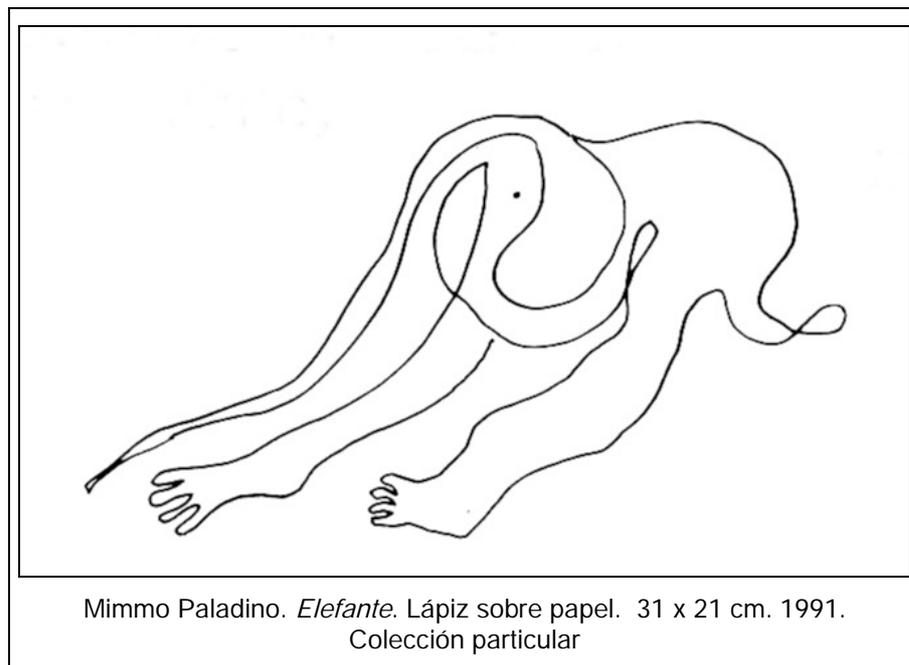
De la misma manera que el artista dibuja a través del grabado, lo hace también con las herramientas tradicionales para producir línea como lo son los lápices o las barras (carbones, pasteles), aunque en la mayoría de sus dibujos

la tendencia es producir mezclas entre técnicas, sobretodo cuando difumina con agua la tinta o la acuarela. Los soportes para el dibujo son igualmente experimentales y en la mayoría predomina el respeto de la superficie como elemento sígnico (algunos soportes son en realidad complejos collages de diversas superficies).

En el dibujo a la acuarela de dimensiones 20 x 25cm de la serie perro fiel que apreciamos anteriormente, podemos ver cómo el animal está representado esquemáticamente, en parte por que la técnica emplea el pigmento desaturado y apenas importa el referente, solo interesa crear la sensación de vacío constituyente del animal. Es un proceso de presentación etérea, translúcida. No hizo ningún preboceto sino que intervino con acuarela de color negro humo un papel de agenda. No obstante hay en la composición la idea de rastreo (pudiese ser que el " rastreo" sea un " tanteo" en el dibujar como en los dibujos de Miguel Ángel y Tiépolo) que implica un seguimiento direccional, en el aire. Idea de vaporosidad por la transparencia de la técnica en paralelismo con la misma incorporeidad de los animales, que empiezan a flotar.

La manera traslúcida como ha materializado las figuras en esta acuarela nos recuerda el espacio pictórico determinado en el arte actual, como un espacio sin gravedad. Figuras, relaciones y circunstancias pierden misteriosamente su peso gravitacional de la misma manera que los temas tienden a ser superficiales y las soluciones formales simples planas y monocromas.

El dibujo de Paladino se presenta en espacios exentos de gravedad. La atmósfera es el blanco del papel, una materialidad que compone fondo y forma; ante la inmanencia de la superficie uniforme y plana del formato blanco, el artista usa el lápiz como instrumento provocador del caos, dibujando masa traducida en cuerpo y contorno traducido como manifestación de movimiento permanente.



En el dibujo *Elefante* es donde mejor se evidencia un buen dibujo, entendiendo éste como la capacidad para sintetizar concepto-forma empleando la menor cantidad de recursos plásticos para lograrlo. Es así como el animal que da la impresión de movimiento, sufre una evidente deformación producida por la rapidez y la no visibilidad del papel en la ejecución del dibujo. Deducimos sin poderlo comprobar que el mencionado dibujo fue realizado sin mirar el papel, si tenemos en cuenta que los contornos lineales corresponden al trazo de una sola línea continua (sin detenerse), interesándose únicamente por

representar al objeto planteado (Proceso que recuerda algunos dibujos de Willem de Kooning).

Si hay una deformación en la figura del animal, no corresponde a una intención predeterminada, puesto que para Paladino su búsqueda le lleva a una introspección en aspectos íntimos que tienen que ver con la fuerza de la figura, el dramatismo de un determinado modelado y la escenificación simulada.

A. II. 4 Conclusiones

- El dibujo en el trabajo de Mimmo Paladino es lineal, respondiendo a la necesidad de claridad en la narración dependiente del contorno.

- la estilización de la forma actual no es el resultado de una profundidad mítica ni religiosa como en el pasado, es un agotamiento y simplificación por la necesidad de especificación de la imagen contemporánea.

- La presentación del animal en los dibujos de Mimmo Paladino deja de ser metáfora para convertirse en metamorfosis.

- Mimmo Paladino reivindica el poder de la figuración al rescatar la narratividad del discurso plástico.

- El animal reintroducido por Mimmo Paladino intenta repoblar el imaginario perdido, desierto tras el arte conceptual, para la modernidad.

A. III Fernando Botero, un nuevo Barroco

Rubens, el antecedente

América fue descubierta a través de los ojos del Barroco imperante. Rubens trabajaba desde la oposición a la Reforma⁴⁶, los formatos de sus cuadros son "descomunales", inabarcables, y por tanto la mirada exige fraccionarlos para ser asimilados no como un conjunto sino como particularidades; parte de la inmensidad está dada por la disposición de las figuras robustas en el espacio, sometidas a una fuerza de proyección helicoidal.

⁴⁶ El Barroco (en sentido amplio) ha sido confundido durante mucho tiempo con el manierismo y todavía hoy no se diferencia con el debido rigor del estilo de la primitiva Contrarreforma": Eugenio BATTISTI, *Renacimiento y Barroco*, Pág. 177.

Nuestra primera impresión al ver un cuadro de Rubens ha sido descubrir la voluptuosidad y grandeza, que se evidencian en el cuerpo desnudo o en el ropaje alhajado inserto en escenografías religiosas o mitológicas. Tanta



Rubens. *Cimón e Ifigenia*. Óleo sobre lienzo. 2.30 x 1.70m. 1616/17. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

La voluptuosidad fue lo primero que me causó gran impresión en los cuadros de Rubens, así como también la insistencia por las formas construidas sobre la base de atrevidas líneas sinuosas y orgánicas.

aparición de poder esconde en

realidad una represión doctrinal reformista,

austera , dispuesta a respetar las normas y a controlar las pasiones del cuerpo. La voluptuosidad de los cuerpos se ofrecía descarnada a

los reyes , imágenes exclusivas para los propietarios de las obras.

Las obras de Rubens expanden ante nuestra mirada cuerpos

sometidos a convulsiones pasionales, que se debaten en extrañas y vigorosas contorsiones, dispuestos sobre manjares exuberantes y exóticos, diferente de la pintura del resto del Barroco de los Países Bajos del siglo XVII, muy influenciados por el halo espiritual y pedagógico de la Contrarreforma.

Leyendo a San Ignacio de Loyola nos damos cuenta de la seriedad moral de este momento. El santo miraba con desconfianza las manifestaciones exteriores de la devoción, como el éxtasis y las visiones. Manifestaba el deseo de facilitar la comprensión de los temas para ser explicados al pueblo. En estos temas se aconsejan las reproducciones reducidas a lo estrictamente esencial,

con pocas figuras sin *parerga*⁴⁷. En la esencialidad no había cabida para los paisajes, los animales, naturalezas muertas y escenas de género.

Precisamente la presencia de un fondo uniforme y sin luz que rodee a los personajes es debido a una influencia bíblica en la manera de representar. En el manierismo ya se introducía una escenografía paulatinamente oscurecida para reforzar la unidad visual y así acrecentar la manera dramática de un primer plano vigoroso⁴⁸.

Rubens parece ser que se interesa más por leer obras filosóficas y científicas que la Biblia, los Evangelios y las narraciones hagiográficas tan indispensables para los artistas de su época. Las imágenes de Rubens, santas o no, adquieren para nosotros una proyección mental cartesiana, a la vez que poseen un gran dinamismo plástico.

En Rubens ninguna imagen termina en sí misma, cada una tiene tras de sí una cadena de interpretaciones extraídas de la literatura o el mito. Es así como la *anterior* estructura es válida para todo, el paisaje, las escenas de género (que pueden ser episodios sagrados con una nueva forma), los animales –seres ambiguos que encarnan extraños requiebros de su cultura y tradición–. En el Barroco de Rubens los límites entre dogmatismo y fantasía son intangibles.

⁴⁷ Sin *parerga*: Palabra latina que significa: sin decorado o decoración, *Nota del autor*

⁴⁸ No quiere decir que la tendencia hacia la reducción del plano sea una evolución formal conceptual heredada del manierismo. Según Eugenio Battisti, especialista en el Barroco "la tendencia realista-religiosa surge en épocas posteriores al concilio de Trento y nace en pugna directa con Miguel Ángel y el Manierismo" que proponían una interpretación mental e interior de la historia sagrada: *Ibidem*, Pág 177, 178.



Rubens. *A lioness*, Tiza amarilla y piedra negra, con aguada gris y retoques de tiza blanca sobre papel. 39.6 x 23.5 cm. 1614-15, British Museum, Londres .



Rubens. *Daniel en la guarida de los leones*, óleo sobre lienzo. 2.24.2 x 3.30.5 m. 1613- 15. The National Gallery of Washington.

La fuerza del león dibujado por Rubens sobrecoge por el modelado heroico de su figura, cuyos trazos vigorosos recorriendo la forma anatómica del animal producen la sensación de movimiento y tensión.

Sorprende el virtuosismo de conseguir expresar forma y contenido con economía de recursos pictóricos.

Los animales de Rubens no se deforman por un impulso interior en sí, sino que su deformación es un mensaje de valores alegóricos, éticos e intelectuales. Participan del mismo nivel de dialéctica que los seres humanos. El sufrimiento de la caída de un ser humano es igualmente escenificado por la cacería, que se hace evidentemente dramática. *El animal se convierte en un retrato con gestos propios; es protagonista, está en armonía con la naturaleza a través de un paisaje, muchas veces diseñado, que explicita un estado de ánimo.*

El dibujo titulado *A lioness* corresponde a un boceto de la obra *Daniel en la guarida de los leones*, un óleo que actualmente se puede admirar en la Galería de arte Nacional de Washington, Estados Unidos.

En esta obra la naturaleza ha sido representada a través de un prediseño en la cual el animal "actúa". Los gestos de

los animales lo convierten en protagonista, anécdotas de estados de ánimo que refuerzan la narratividad del tema.

Precisamente el tema se convierte en excusa para el artista, ya que los leones son contenedores de fuerza en muchas vías, siendo la más evidente una fascinación por la unión entre mitología y desplazamiento: La anatomía en movimiento produce la embriagante sensación de energía constante y expresividad síquica, traducida al plano por la vigorosidad de la interpretación.

El observador de la obra participa del drama de Daniel, puesto que también se encuentra en la profundidad de la guarida, susceptible al apetito de los felinos. Estar tan cerca del desarrollo de la acción nos permite explorar con placer la sudoración de la musculatura animal y el miedo a la posibilidad de la muerte.

A lioness es un ofrecimiento de dicha cercanía ¡ Nunca antes habíamos estado tan cerca de una naturaleza tan indómita! A través del modelado de las masas y el recorrido del pelaje nos involucramos en el drama de Daniel pero al mismo tiempo en la magnificencia del poder de una naturaleza descrita en detalle.

De igual manera que el artista encuentra en la descripción de un cuerpo humano un recurso para dibujar y pintar esculpiendo, de igual manera el animal se convierte en fuente de recursos constantes y variaciones con múltiples posibilidades para sus formulaciones plásticas. El animal es variedad y transparencia, por ello ha sido un tema constante para el arte de todas las épocas.

El modelado de la figura animal y humana contiene un tratamiento de tipo heroico, es masa voluptuosa ricamente construida, alejada de la significación alegórica de pureza y verdad. El cuerpo es lugar para el deseo y el miedo.

Otro aspecto a destacarse en sus composiciones es el gusto burgués por la abundancia de alimentos⁴⁹, los cuales se encuentran desplazados por la superficie pictórica, desafiando a toda la organización (naturaleza muerta) calculada de la pintura Flamenca.

El alimento ya no será más en la pintura de Rubens un alimento de origen divino para el espíritu.

Es fácil suponer que las figuras de la iconografía de Rubens representan reflejos del mundo antiguo clásico adaptados a su época,⁵⁰ como su prototipo de belleza: la robustez. En este proceso lo real del cuerpo es sólo una simulación porque el canon griego en que se basa la monumentalidad de sus figuras es una metáfora indirecta. Rubens pinta sobre la metáfora ya creada, sobre el modelo revisado múltiples veces.

La antigüedad era tan variada como el Barroco; permitía que se la apropiase en diferentes vías: flexibles, comedidas y exuberantes.

El modelado de las figuras es dramático: emplea la materia pictórica como masa susceptible de ser construida. La pincelada es soberbia porque insiste en

⁴⁹ "Si el drama de los manieristas se desenvuelve en el estrecho círculo de una élite, la suerte del Barroco se basa en el compromiso. Es típicamente un estilo de ostentación, hasta el punto de que Francastel apunta maliciosamente que florece en general allí donde la sociedad más poderosa económicamente se estanca en posiciones de retroceso y estáticas, casi como si fuera el *transfert* de un dinamismo de alguna forma mortificado": BATTISTI, *Renacimiento y Barroco*, Pág. 176

⁵⁰ Rubens escribió un ensayo titulado "De imitatione Sataturium". En él habla del cuerpo heroico, el deporte y la observación de las estatuas. Hace énfasis en el Hércules Farnesius clásico. n. del a.

la superposición, de esta manera expone lo grotesco. La pintura sobre tela ha sido elaborada formalmente teniendo en cuenta la tradición pictórica heredada, especialmente del Renacimiento veneciano.

Desde la estructura geométrica de base, según el estudio de Charles Bouleau⁵¹, varias obras de Rubens se "interpretan en complicadas armaduras compositivas en forma de S, determinadas por la posición de las figuras". Estas palabras de *Geométries secrètes* son muy difíciles de comprender si no se profundiza mediante miradas más atentas. Los drapeados, árboles y objetos esconden y mimetizan ésta necesaria armazón matemática.

El pintor se apoya en una superficie "mapeada" con anterioridad, que asegura completamente la ubicación y efecto que las figuras deben proyectar en un observador frontal.

¿Ha sido pensada esta ubicación para permitir el desplazamiento del espectador hacia los lados del cuadro?

Efectivamente: Los puntos de anclaje, que por su rigidez aseguran un plan original compositivo, son tomados en cuenta durante los procesos posteriores; son acentuados constantemente con los recursos de la luz y el dibujo.

La técnica del óleo es grasa sobre magra y va de lo desaturado a lo saturado, es decir adición de transparencias. El logro de las telas radica en la traducción técnica de las escenografías y el ocultamiento de redes conformantes.

⁵¹ Charles BOULEAU, *Charpentiers, la géométrie secrète des peintres*, Pág 4.

El pincel es el instrumento extensible del cuerpo del pintor, con él camina por los contornos, construye la forma, modela las figuras, enfatiza los puntos de anclaje, transporta la luz y redibuja constantemente para elaborar una equilibrada pantalla uniforme y gris que permita la luminosidad.

Severo Sarduy⁵² ve en la anamorfis del círculo la curiosidad del Barroco, "Círculo dilatado: elipse en la que soporta las telas de Rubens, rojo denso, esferas graves..." pero al mismo tiempo verde intenso y elipse.

A. III. 1 Nuevo Barroco: El animal excesivo

El círculo dilatado al que hace referencia Sarduy se ha dilatado convirtiéndose en un óvalo, las más de las veces informe, cuya centralidad es movediza y cambiante. La elipse⁵³ no es visible ante nuestros ojos, aunque intuyamos que es vital y presente para la organización del espacio, la temática y la inserción de lo que en occidente ha sido el acto de pintar: la figuración.

La figuración es un interlocutor muy antiguo que ha influenciado en los medios, produciendo diálogos que incluso en el arte abstracto se hacen evidentes, sea para anular su discurso ó para relegarlo como un ejercicio

⁵² Severo SARDUY, *La simulación*, Pág. 75.

⁵³ En Fernando Botero el recurso retórico tiene una especial significación: forma parte de su esencia misma y es materializada a través de la metáfora. Esta se puede visualizar por las funciones que cumple, siendo las más de las veces elíptica: inventa relaciones entre dos objetos o conceptos alejados uno del otro. Ejemplo: El Barroco europeo y la colombianidad. n. del a.

cansado y aburrido. Sin embargo, la abstracción es un desarrollo de la figuración⁵⁴.

Desde la alteridad se sigue aceptando la vía de la figuración en otras múltiples acepciones. Es el caso de la profundización en el estudio del espacio pictórico, que tiene unas leyes muy precisas que le separan diferencialmente de la imagen pictórica, así como también la creación de la ilusión y con ella la tridimensionalidad del volumen. Lo anterior continua interrogando una técnica, su razón de ser, la vitalidad de su fuerza y en general de su memoria.

La obra de Fernando Botero ha sido nutrida por el beneficio de la duda que genera esa interrogación íntima de la experiencia pictórica, es decir la experiencia de la propia historia figurativa.

Sus figuras se reiteran por la reinención del código, que lejos de ser cerrado y compacto pertenecen a una secuencia lógica siempre en nacimiento y que tiene por objetivo poblar de anécdotas y cuentos la superficie del cuadro, único lugar posible y delimitado para el pintor. ¡ Se manifiesta el deseo de lo narrativo! ⁵⁵.

En el mundo expandido que trabaja el pintor, dentro de ese espacio delimitado, comienzan a aparecer, a medida que avanza la tela en ejecución, imágenes nuevas que actúan en espacios igualmente originarios, irrisorios, críticos, mordaces e inflados.

⁵⁴ "Botero tiene en cuenta las búsquedas del arte abstracto, pero no se limita a tales búsquedas. Él quiere inventar su universo sin limitarse a combinar líneas, superficies y colores": Gilbert LASCAULT, *Botero, la pintura*, Pág. 46.

⁵⁵ "Un estudio meramente temático de las obras de Botero las reduciría a pura ilustración, o a lo que Francis Bacon llama, en son de crítica, lo narrativo. Un estudio meramente formal perdería de vista la voluntad de figuración que anima a este pintor, su gusto por los seres vivos (Humanos, animales y vegetales), su deseo de producir un mundo": *Ibidem*.

¡Rubens viene!

Fernando Botero responde al relato concluyente y simétrico de la tradición pictórica que acompaña la Colonia en su despliegue de imágenes, el de un nuevo credo, estandarte de la imposición de una nueva cultura.

Aunque de forma dolorosa, se tiene que aceptar que la cultura invasora también fundó la pintura sudamericana⁵⁶. El proceso fue sencillo, lento y contundente. Empezó en los primeros años de la conquista con imágenes pintadas en pequeños retablos, hasta lograr consumarse en la decoración de grandes y faustos templos, capillas e iglesias; lugares pedagógicos y convincentes de un mundo mejor lejos de la muerte, la miseria, la esclavitud, el resguardo y la mita⁵⁷.



Autor anónimo granadino. *Inmaculada*. Óleo sobre tela. Hacia 1600. Col. Banco de la Republica, Colombia.

⁵⁶ "Para tener una visión cabal hay que desprenderse de prejuicios y posturas negativas, que no han beneficiado la historia del Arte. No todo proviene de España, ni tampoco son las creaciones indígenas las que exclusivamente pueden explicar la génesis de este arte. Las tesis de hispanistas e indígenas a ultranza están superadas en la actualidad, pues sólo en el análisis de la fusión profunda de ambas culturas y razas puede encontrarse las respuestas a muchos interrogantes todavía planteados. Es claro que no todo se hizo como producto de esa fusión, hay piezas que son auténticos transplantes y otras que nada deben a lo hispano": Jorge BERNALES BALLESTEROS, *Historia del arte hispanoamericano siglos XVI a XVIII*, Pág. 9.

⁵⁷ " (Del quechua *mit'a* , turno, semana de trabajo). Repartimiento que en América se hacía por sorteo en los pueblos de indios, para sacar el número correspondiente de vecinos que debían emplearse en los trabajos públicos": Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*.

La doctrina jesuita trajo consigo la expansión de la fe, la instrucción y el Barroco europeo que en América poco a poco se fue transformando en lo que se conoció con el nombre de Arte colonial⁵⁸.

La iconografía de Fernando Botero se refiere a esa memoria. En cada tela convoca aquellas imágenes que hablan de cielos analgésicos y castigos tremendos relacionados con la muerte. Por el solo hecho de estar vivos y ser indios o criollos, las pinturas y dibujos de Fernando Botero se sienten más cómodas cuando se remiten al mundo arcaico, a esa temperatura densa propia de los momentos más críticos de una conquista: la de una nueva manera de entender el espacio y la forma.

Nos referimos a las técnicas de representación que producen la ilusión de tres dimensiones en un plano –una perspectiva apropiada por una España a la que le costaba salir de la edad media–, así como también al deseo del hombre de la época por comprenderlo todo dentro de un lineamiento organizado y lógico: todo es medida y cifra.

De igual manera los animales que pueblan su universo pertenecen a una memoria heredada, son animales autóctonos o introducidos en el proceso de

⁵⁸ "Las ciudades crecían súbitamente por el auge de las explotaciones de riquezas minerales, congregaban a muchos pintores y artesanos españoles o criollos o imagineros indígenas que imprimieron su sello al arte colonial americano": Eduardo GALEANO, *Las venas abiertas de América Latina*, Pág. 50

"Conceptualmente creemos que debe entenderse por arte hispanoamericano aquel periodo de la historia del continente americano que se refiere a las artes que se realizaron desde los inicios de la dominación española hasta su desaparición en el primer cuarto del siglo XIX, en el caso de Colombia.

Resulta difícil etiquetar todas las realizaciones artísticas del continente bajo la denominación de "arte colonial". Es indudable que, política y económicamente, América estuvo dentro del sistema impuesto por la administración del imperio; y hubo casos de evidente política colonial; pero estos extremos no son tan claros en materias artísticas. Un arte colonial supone estar doblegado a módulos e imposiciones centralistas, no siendo el caso de América que tuvo mucha libertad creadora, haciéndose poco caso a las recomendaciones del concejo de Indias": BERNALES BALLESTEROS, *Historia del arte hispanoamericano siglos XVI a XVIII*, Pág. 3.

colonización de América, que se remiten bien al contexto de la fiesta o bien al ámbito doméstico. Es así como usa la imagen del caballo, el toro y la mula vinculados a la vida campesina " parroquial" , pero también encarnando la fiesta brava, un tema constante en su obra.

Los animales y las personas que pinta Botero corresponden a un prototipo que el artista busca:

" El prototipo existe mucho en pintura, el más famoso caso es el de los griegos pero, además muchos pintores como Rubens o Caravaggio han pintado siempre la misma cabeza, es decir, hay un prototipo que se crea en la mente de una persona y ese ha sido el prototipo que he trabajado."⁵⁹

Las imágenes de sus animales también se corresponden con esta lógica del prototipo, ya que a través de ellos logramos identificar una fauna característica de un lugar concreto como lo es América latina:

" Me interesa pescar ese tipo (esa fauna propia diríamos nosotros) latinoamericano, pues el arte tiene raíces y siendo yo un pintor latinoamericano es natural que estas vengan de un sitio muy concreto que es Latinoamérica. Siempre pensé que el arte tiene que ser parroquial para ser universal."⁶⁰

⁵⁹ Fernando BOTERO, entrevista con Teresa Anchorena, Pág. 11-15

⁶⁰ *Ibidem*

Fernando Botero recoge sutilmente las semillas dejadas en la primera fase del Barroco naciente, observando los sistemas de presentación de las tablillas que decoraban las iglesias: pinturas de una extraordinaria organización de conceptos, movimientos y sensaciones. Recoge también la quietud del retrato ingenuo primitivo o culto⁶¹, inserto en escenas abarrotadas pero claras y muy explicativas, y también la deformación de las figuras, en las estampas que habían llegado a América por encargo proveniente de los talleres más activos de Europa.

Ángel Kalenberg⁶² nos señala acertadamente que: "En la joven creación latinoamericana actual creo advertir la patencia de un denominador común: el organicismo como versión manierista del barroco. Algo que puede rastrearse con independencia de la técnica, materiales, medios o tendencia a que se afilien nuestros artistas ". A nivel formal el organicismo, que para nuestro estudio podemos entender como la posibilidad de ver claro, es la limpieza delimitada de la forma.

Botero, al igual que Picasso, retoma de Ingres esta limpieza a la que hacemos alusión: la intención de representar absolutamente todo lo que está en la escena. Nos referimos no solo a la visualidad completa de las figuras sino también a aquellos objetos o colores que nos aportan toda clase de detalles

⁶¹ La quietud o calma que nutren las obras de Botero, independiente del dramatismo latente, son serenas como lo son las obras antiguas. Como él mismo dice, "impresión de eternidad sin perturbación alguna: la sensación de grandeza del arte". n. del a.

⁶² Kalenberg Ángel, *Hoy por Hoy*, catálogo de la Décima Bienal de París -Sep. 1977- dedicada ese año a Latinoamérica.

extras. Es decir, dibuja todo y por todo el espacio disponible⁶³. En este aspecto se notará la distancia con el impresionismo, que tiende a la supresión en aras de una sensación visual sin definición de contornos.

Para ser más objetivo en su análisis de Ingres, Botero relee constantemente sus escritos y declaraciones, deteniéndose cuidadosamente en aquellas anotaciones que se refieren al elogio del modelado. En palabras de Ingres: "Las bellas formas son planos rectos con redondeces. Bellas son las formas que poseen firmeza y plenitud".⁶⁴ Ingres inserta cuidadosamente una metáfora que hace alusión a la salud de la forma. Produce, apoyándose en este fortalecimiento anímico de dos dimensiones, una impresión escultórica de tercera dimensión.

El concepto de relieve heredado de Ingres se justifica ampliamente en Botero, quien rechaza, por no parecerle "pintoresco", lo cúbico o lo anguloso que tanto ha influido en pintores y escultores del siglo XX.

El organismo es algo que caracteriza, como bien lo dijo Kalenberg, al arte actual de América Latina⁶⁵, no sólo en la fuerte tendencia constructiva de los años 60s y 70s, sino en el arte de factura realista de Fernando Botero, que es desde donde hemos trazado nuestra conexión con el Barroco, por considerar

⁶³ Es interesante comparar el dibujo con la fotografía en este aspecto, ya que muchos dibujantes como por ejemplo Giacometti dibujaban la totalidad de la escena, tal como la cámara recoge en una toma la imagen. n. del a.

⁶⁴ "Ingres raconté par lui-même et par ses amis (pensée et écrits du peintre)" : VENENAZ-GINEGRA, ed. Cailler Pierre, 1947

⁶⁵ Sin embargo, por la influencia de la escuela constructivista del sur acaudillada por Joaquín Torres García, el organicismo a que nos referimos aportó elementos de una originalidad sobresaliente en el contexto del arte abstracto geométrico y constructivo, sobre todo en artistas como Carlos Rojas, Edgar Negret, Ramírez Villamizar, en Colombia, y Cruz Diez u Otero en Venezuela, de tendencia constructivista cinética. n. del a.

que este artista parte de la mezcla que se produjo en el arte que impuso el conquistador y su posterior desarrollo en Latinoamérica.

En este desarrollo encontramos que marca la diferencia el hecho de que el Barroco que se produce en América Latina no tiene connotaciones políticas ni religiosas⁶⁶. Es un Barroco que se corresponde con la realidad en la cual ha nacido; es decir, pertenece a una Colonia de estilo vernáculo y de especial vegetación.

La organicidad nutre la expresión del artista latinoamericano, un ejemplo de dicha organicidad la encontramos reflejada en los trabajos de José Luis Cuevas, un artista de la generación de Fernando Botero.



José Luis Cuevas, *The insiders*, dibujo sobre papel, 115 x 75cm, 1956. Colección particular

Cuevas, Artista plástico mexicano, Nacido en una fábrica de papel en la ciudad de México, se convirtió en una especie de mito referencial para el dibujo latinoamericano de los años 70s y 80s. Su dibujo, fuertemente influenciado por las obras de Francis Bacon, hizo énfasis en revalidar la discursividad de la figuración de Botero y otros artistas. Son ejemplo de esta organicidad las

⁶⁶ Nuestra intención no es desvincular al arte Barroco americano de la servidumbre producida por intenciones doctrinales, sino vislumbrar que detrás de dicha funcionalidad carismática se albergaba un espacio para la manifestación de un arte referido a la organicidad y la exuberancia influenciada quizás por la naturaleza del continente. De igual manera el arte del Barroco americano no contribuyó explícitamente como estandarte político.

figuraciones del también colombiano Enrique Grau, el nicaragüense Armando Morales, el cubano Wilfredo Lam y el chileno Roberto Mata entre otros, quienes lograron identificarse en esencia con los planteamientos de reanimación social propios de la literatura cubana de entonces (José Lezama Lima o Alejo Carpentier) y de la generación del "Boom latinoamericano"⁶⁷. Ambas, literatura y artes plásticas, se nutrieron mutua y diametralmente, así como también se nutrieron de la herencia de un barroco en este caso apropiado y digerido. En todas estas manifestaciones la integración entre hombre y animal ocupa un lugar importante, es así como en las pinturas del chileno Roberto Mata, por ejemplo, se percibe el mismo espacio de referencias cósmicas que nutren la novela de Alejo Carpentier⁶⁸, nutridos de especies de animales mitad extraídas de la realidad, mitad seres imaginados, sublimados literalmente. En casi todos los artistas coinciden estos puntos de cruce que no sólo los identifican a ellos como generación sino que confluyen temáticamente (una fauna característica, la melancolía, el fanatismo, la soledad, la locura para producir el desengaño) y entrelazan tiempos con el Barroco indefinible.

El trabajo de Fernando Botero grafica lo que fue evidente en el Barroco iberoamericano: el mestizaje entre las culturas metropolitanas y la colonial. El aporte propuesto consiste en poder realizar viajes de retroalimentación entre las culturas emisoras y las receptoras sin perder el sentido unificador de fondo:

⁶⁷ Con el nombre del *Boom latinoamericano* se conoció a la generación de escritores de origen latinoamericano, entre los cuales figuraron García Márquez, Vargas Llosa, Juan Rulfo, Julio Cortázar, entre otros. n. del a.

⁶⁸ Alejo Carpentier define que el barroco latinoamericano está alimentado por una naturaleza y realidad que desborda todos los parámetros de la imaginación. Ver: Carmen BUSTILLO, *Barroco y América Latina, un itinerario inconcluso*, Pág. 135.

sujetarse lo más posible al retrato de lo particular⁶⁹, con la libertad que ello implica. (Libertad de poder hablar explícitamente de lo que se ve o se ha escuchado)⁷⁰. El trabajo del artista consiste en representar su particularidad, hablar de lo que tiene más importancia en su obra, por ejemplo en Botero la infancia:

" La infancia tiene gran importancia en mi obra; en ella hay cierta nostalgia de momentos que viví cuando era niño. Además, uno siempre pinta lo mejor que conoce o conoció, lo que uno puede asimilar más. Creo que de niño, o adolescente, es el momento de la vida donde se asimilan más recuerdos y experiencias, donde hay una mayor permeabilidad. Por eso los años que pasé en Colombia, que fueron 20, tienen una gran importancia. Quizás por nostalgia, por conocer mejor y por que creo que el tema de lo latinoamericano es importante, se manifiestan de una forma muy clara en mi pintura"⁷¹

Su dibujo, marcado por el recuerdo de su infancia y adolescencia, así como su pintura o sus esculturas, son predominantemente orgánicas. Religiosas, sarcásticas o falsamente alegóricas responden a una variación manierista del Barroco. Un nuevo Barroco único que proviene por vía directa

⁶⁹ Según nuestro criterio, Botero percibe la riqueza de un arte de la colonia que era valioso precisamente por no ser colonial *sometido* en el sentido más estricto de la palabra.

⁷⁰ En una entrevista realizada por el autor a Botero en el año 1993, a propósito de la instalación de sus esculturas en el Park Avenue de Nueva York, le pregunté el porqué de tanta masa, tanto volumen. Botero contestó que él *sólo intenta retratar a sus tías, las cuales son gordas como casi todas las tías de nuestras familias en Colombia.*

⁷¹ BOTERO, *entrevista con Teresa Anchorena*, Pág. 11-15.

del Barroco latino, diferente del colonial. Fernando Botero representa al artista latinoamericano que se siente a gusto con el manierismo tardío en crisis.

Así estos artistas hagan arte realista, surrealista o meta-realista, responden a una constante que aflora de manera inmediata: la crisis.

Digno reflejo éste que nos define, significa y nos da fuerza permanentemente manteniéndonos inmersos en la desestabilidad ideológica, la injusticia social, la violencia, signos de permanencia en América Latina. En el caso de Botero el sentimiento sobre el tema de lo latinoamericano y la presencia de la crisis se intensificó por el autoexilio en Europa(La distancia hace que los problemas y características de una cultura sean analizados en profundidad crítica imparcial). Actualmente el artista es una especie de nómada, vive temporalmente en Nueva York, Mónaco, Paris , México y Colombia.

Rubens vuelve a través de Botero con la obesidad, la deformación y lo hinchado. Vuelve en una nueva época de la deformación e hipertrofia. Ha llegado justo en el momento donde impera, en palabras de Azara, la fealdad.⁷² Sin embargo, Fernando Botero, a pesar de Azara, lo que busca es la belleza más pura, una perfección de la forma cerrada sobre sí misma, exenta de interpretaciones psicológicas, sociológicas o políticas:

" Yo creo que el arte debe ser básicamente bello, según lo entienda por belleza cada persona. Es decir hay cosas que le parecen feas a una persona pero el creador, por lo menos, tiene

⁷² Pedro AZARA, *La fealdad en el arte moderno*.

que realizar la obra con el objetivo de crear una belleza dentro de una coherencia que es su idea sobre lo que es arte."⁷³

Aunque en realidad la pintura de Fernando Botero funciona como un laberinto en donde interactúan el plano psicológico con el social y el ideológico. Lo anterior descubre a un artista interesado por el ser a través de las figuras ocultas, la reducción o expansión del tamaño, las construcciones opresivas, la disposición de los perros y toros gigantes los cuales todos llenan el espacio, construido con modelados heroicos.

Rubens desea, como en el siglo xvii, seguir mostrando y convenciendo con pasión y fiebre⁷⁴, deteniendo con las herramientas pictóricas de Fernando Botero en el siglo xxi la luz, en una escena teatralizada de contornos inconfundibles.

El nuevo Barroco, al cual no está invitado Rubens pero sí Fernando Botero, sólo es posible y tiene sentido en una América abierta y llena de contradicciones, en donde los bordes son intangibles y las superficies extensas; en una América que fue la multiplicación esperanzadora del mundo conocido, pero al mismo tiempo la ruina.

El Barroco actual es el tratamiento de toda la información acumulada, el nuevo Barroco es el sistema que hace posible el tratamiento de esta información.

⁷³ BOTERO, *Exposición individual. Entrevista de Teresa Anchorena*, Pág.11-17.

⁷⁴ "Fernando Botero no detesta la fiebre, la tragedia ni la pasión de Rubens o Van Gogh. Pero no confía en esa fiebre. No desea dar imágenes de fiebre. No quiere que sus cuadros susciten turbación, pasión, angustia. Prefiere un arte que despierte admiración a uno que produzca emoción e inquietud. No le interesa en absoluto perturbar al que mire sus obras". Gilbert LASCAULT, *Botero*, Pág. 45.

En Fernando Botero el nuevo Barroco es el tratamiento de la figuración:

-Limpieza, organicidad, describir totalmente lo que hace parte de la escena, exhuberancia⁷⁵

-Perspectiva estratificada que permite una visualización jerarquizada de los personajes por su importancia simulada e irónica, así como el esclarecimiento de los gestos, actitudes y miradas de los personajes dentro de escenografías "transparentes" que manejan la luz y la ubicación para destacar lo importante de la historia que se quiere presentar

- Sentido crítico, irreverente y mordaz de las referencias o los mensajes mezclados con humor

-Sintaxis inmediata.

⁷⁵ " Pero nuestro continente es continente de huracanes (la primera palabra americana que pasó al idioma universal, agarrada por los naucheros del descubrimiento, es la de huracán), de ciclones, de terremotos, de maremotos, de inundaciones, que imponen un tremebundo pulso, por sus periodicidades, a una naturaleza muy poco domada, muy sometida, aún a sus conmociones primeras". Alejo CARPENTIER, *Problemáticas de la actual novela latinoamericana*, Pág. 28.



Fernando Botero. *Toro*. Lápiz sobre papel. 46 x 61 cm. 1990. Colección particular.

En el dibujo sobre soporte de papel titulado *Toro*, identificado por una violencia latente, se percibe un juego metafórico que consiste en el enmascaramiento. Vemos a un toro al que le han sido puestas las banderillas, pero al mismo tiempo sugiere otra lectura en un plano psicológico, se produce una inversión, convirtiendo la metáfora en una auténtica composición.

El toro es artificial, reconocemos en él la máscara, el disfraz y la metamorfosis. Sin embargo, por las referencias detalladas, se percibe una búsqueda por lo primigenio. ¿Que puede ser lo primigenio en Fernando Botero? Posiblemente sea la anamorfis que también fue utilizada en el Barroco fundador (alegoría o vanitas) y que reaparece en el Barroco sudamericano pero como artificio, en las más de las veces crítico, alejado de

aleccionamientos morales. En el *Toro* no hay vanitas, hay alegoría, pero inversa.

A nivel compositivo, el *Toro* está colocado sobre una gran diagonal. Recuerda al retrato de Baltasar Carlos de Velásquez, o a los caballos de los bocetos de *La muerte de Hippolytus* de Rubens.



Diego Velásquez.
Retrato del príncipe Baltasar Carlos a caballo.
2.09 x 1.73 m. Óleo sobre tela. 1634-35. Museo del Prado, Madrid



Rubens, bocetos de *La muerte de Hippolytus*. Hacia 1620. 11.7 x 32.5 cm. Lápiz y tinta india con aguada, se encuentra marcado en la parte inferior izquierda con el sello de la colección León Bonnat y actualmente se conserva en el museo Bayonne. El dibujo es un bosquejo de una pintura hoy perdida.

En el *Toro* el dibujante se concentra en la forma. Una forma que ha sido dispuesta a través de elementos orbitantes. Nos referimos a que la descripción interna del cuerpo del animal ha sido elaborada en base a múltiples diseños en diversas direcciones, los cuales crean la sensación de volumen y superficie.

El dibujante se recrea en la configuración del volumen, acrecentando los detalles. El lápiz es dirigido en pequeños trazos los cuales emergen de manera acorde al volumen, describiéndolo, esculpiéndolo a la manera de un relieve.

Con el ánimo de estudiar las diferencias que surgen a través de la práctica del dibujo hemos considerado oportuno introducir otro trabajo de Botero relacionado con la temática del Toro, pero esta vez realizado sobre un



Fernando Botero. *Toro*. Carboncillo sobre tela. 170 x 214 cm. 1991. Colección particular Bogotá.

soporte diferente al papel y de dimensiones más grandes. Se trata de la obra así misma titulada toro, elaborada con carboncillo sobre tela.

A través de estos dibujos percibimos que el problema pictórico de Fernando Botero en el dibujo ha sido planteado desde el entendimiento de la figura como volumen escultórico. El toro, ópticamente, se representa como una imagen cóncava, es decir, se dirige hacia fuera, apoyándose en el manejo de la línea como límite y contorno con capacidad para contener el desplazamiento de la cantidad de "elementos significantes orbitantes" que se encuentran en la extensión del toro. Sin embargo, estos elementos que son masas, protuberancias, hendiduras propias de una anatomía aparente del animal, corresponden a un ordenamiento, desde la lógica de la forma-anamorfis hasta una lógica del trabajo interior del dibujo, el cual hace referencia directa a los minotauros y toros de Picasso .



Pablo Picasso, Minotauro, carboncillo sobre papel, 51 x 34 cm, Musée Picasso, París, 1933.



Pablo Picasso, Cabeza de Toro, mina de plomo sobre papel, 12 x 25,7 cm, colección particular París.

El dibujo sobre tela, *Toro*, nos permite experimentar la expresión Barroca latinoamericana, a través del alejamiento de la fidelidad de lo natural, así como también del alejamiento de los modelos de la tradición artística, no importando que los referentes sean tan evidentes y en conexión con las pinturas del siglo xvii y xviii, se detecta en este trabajo una trasposición desde el terreno de la mimesis, como también una idealización de la realidad.

En el dibujo sobre tela la forma comienza a transformarse en irreal. Nos cuesta imaginar que este dibujo sea un estudio de lo natural. Es más bien una metamorfosis que tiende hacia lo insólito, lo extravagante y exótico. Como bien lo dice Severo Sarduy, "en cualquier momento se nos aparece el minotauro", ya que el laberinto en el cual nos introduce Fernando Botero también tiene su salvaguarda⁷⁶.

El toro del dibujo es una masa de carne informe que ofrece el espectáculo de la anormalidad. Se retuerce hasta la deformación para enfatizar lo antinatural, la diferencia.

El formato de la obra también se expande proporcionalmente a la figura, aumentando con la ampliación también el sentido de lo inabarcable, aunque la monumentalidad no está ligada siempre a la extensión, sobretodo si tenemos en cuenta que Botero logra captar y expresar la angustia que le sugiere espacio bien sea en formatos reducidos o inmensos.

⁷⁶ Octavio Paz cree que en la extrañeza y la singularidad están los factores influyentes para el arraigo del Barroco en América. Ver: Sarduy, Severo, *La simulación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1982.

En ambos dibujos, independiente de sus soportes se experimenta igual dominio por el modelado a través del manejo de la línea, Aunque debemos aportar que es en el dibujo de pequeño formato donde se denota mayor concreción conceptual y formal denotándose en estas limitadas proporciones una fuerza traducida en monumentalidad de la figura.

El recorrido inabarcable, la fuerza compulsiva de un toro sujeto al plano.

Mi experiencia con el dibujo al carboncillo sobre tela me hace reflexionar sobre los problemas técnicos que Fernando Botero ha debido experimentar, sobre todo si lo comparamos con el trabajo sobre soporte de papel. La tela, por ser un entrecruzamiento organizado de hebras en direcciones horizontales y verticales, ayuda al dibujante a la hora de ofrecerle resistencia y retención de material, al mismo tiempo que soporta la fuerza de la pulsión del trazo registrando sin desgastarse las etapas aglutinadas de su proceso creativo.

La resistencia de la fibra se potencia gracias a imprimaturas suaves y penetrantes de agua cola muy diluida. La función principal de estas imprimaturas de origen orgánico es ordenar las rebabas de pelos de la fibra y crear una capa sellante de las porosidades del tejido, sin restarle la textura necesaria para el futuro dibujo. Al final el dibujante tiene una superficie templada uniformemente, entre elástica y rígida. Al acercarme figuradamente al

detalle de la preparación de una tela para dibujar, establecemos contacto con otros artistas a través de algo aparentemente sencillo, obvio y elemental como lo es la imprimatura. Nosotros como artistas, descubrimos los métodos de otros artistas porque sabemos que en última es la única manera de transmitir conocimiento. Ningún pintor es enemigo del otro, cada trabajo es cómplice de otro, la práctica íntima de taller se refleja en cada trabajo.

El dibujo sobre tela *Toro*, que observé con detenimiento en una exposición individual de Fernando Botero en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, me sugirió técnicamente salidas formales, como por ejemplo el hecho de detectar que el carboncillo se cansa, se agota en el trabajo, acepta un nivel de saturación, digamos que no acepta ser más negro. Este margen de tiempo y manejo técnico me enseñó que los dibujos se regulan a sí mismos en su ejecución, imponen necesidades tonales, dibujísticas y temporales. En el dibujo sobre tela de Fernando Botero pude darme cuenta que tanto el artista como el dibujo estaban cansados, pero ambos, en su necesidad, continuaron probándose y es precisamente esa lucha la que hace vibrar imperceptiblemente la mirada serena.

La tela representa para el artista un soporte sobre el cual puede descargar mayor cantidad de material a la vez que le permite imprimir más fuerza en el trazo. En el dibujo sobre tela de Botero impresiona el formato por ser muy grande (1. 70 x 2.14 mt). Tal dimensión involucra al artista en un movimiento general de su cuerpo frente a la obra en proceso; es una especie de danza: el dibujo no se hace solo con la mano y el ojo, se podría decir que un dibujo de estas magnitudes empieza a formarse desde el dedo gordo del pie

derecho, por lo anterior un dibujo de pequeño formato suple de alguna manera en el trazo limitado toda la angustia por no danzar, ni correr, ni interactuar físicamente y con todo el cuerpo por la totalidad de la superficie pictórica.

Esa libertad solitaria de conquista de más espacio cuando se dibuja es la que nutre el trabajo de Botero, ya que éste actúa por extensión. ¿Qué quiere decir esto? El artista no parte de un soporte de tela completamente delimitado por un bastidor, es decir no empieza las obras con las telas montadas sobre un bastidor de medidas internacionales. Es como el método de pintura empleado por Pollock, pero con las telas en vertical, sostenidas puntualmente sobre una tabla. En realidad su campo de acción se expande a medida que avanza el trabajo.

Lo anterior explica en muchos casos los formatos de grandes dimensiones. Lo anterior crea sospecha sobre si existe en tanta libertad algún plan o preboceto que vaya dirigiendo el avance de sus obras, efectivamente lo hay sólo que se encuentra en constante cambio de acuerdo al proceso y desarrollo de sus composiciones previas. Concluimos que cada obra plantea un nacimiento y un crecimiento particular imprevisible, adición y sustracción constantes.

Botero comienza sus dibujos de acuerdo a la siguiente lógica: Empieza su trabajo de arriba hacia abajo y de atrás para adelante. En algunos casos enmascara la casi totalidad del dibujo dejando descubiertas solo las "tareas" a realizar en la jornada. La anterior manera de trabajo sectorizado "a lo pintura al fresco" ha sido muy trabajado por los artistas de tendencia hiperrealista o foto-

realista americano, para ir seleccionando y completando, según un método cartesiano, una obra general. Véase por ejemplo Chuck Close. Estos artistas consiguen la apariencia de lo real "al detalle" desde la abstracción pura, partiendo de la imitación fotográfica. En cambio Fernando Botero parcializa el espacio de trabajo para evitar que la imagen en conjunto le aborde, adecuando el ojo al resultado de lo general en detrimento del detalle particular.

Con el ánimo de hacer un seguimiento del método de dibujo empleado por Fernando Botero, me interesa explorar el proceso de construcción de las tres dimensiones en el dibujo *Toro*, para lo cual realizaré un ejercicio de copia de un detalle del mencionado dibujo, ajustándome a la técnica del artista:

	<p>Izq.: Fernando Botero. <i>Toro</i>. 1991. Carboncillo sobre tela, 170 x 2.14 cm Abajo: Proceso de copia de un detalle del dibujo <i>Toro</i>. Realizado por Oscar Salamanca. 2004. Carboncillo, sanguina y pastel sobre tela. 30 x 40 cm.</p>
	<p>Empiezo dibujando un esquema general a nivel compositivo que me sirve para ubicar las formas en el espacio. El dibujo inicial está construido con base a múltiples líneas tenues que por saturación van definiendo el contorno. Fondo y forma surgen al mismo tiempo.</p>
	<p>Luego, con trazos sueltos, rápidos y en 45 grados, doy una tonalidad a toda la figura. Puede ser de manera continua o por zonas, separando la luz de la penumbra. Entonces redibujó, acentuando las líneas de construcción de la forma. Decido en mi copia no hacer el fondo y centrarme en la figura, ya que me interesa sólo el volumen.</p>
	<p>Hago un difumino con un fragmento de tela para suavizar los trazos y definir mejor la intensidad de la penumbra. Después de difuminar redibujó y vuelvo a trabajar las sombras, sobre todo haciendo énfasis en aquellas zonas de mayor oscuridad. Ahora tengo una atmósfera gris con zonas de luz, media tinta y sombras profundas.</p>
	<p>Como una prueba he involucrado en mi copia la sanguina combinándola con el carbón vegetal. He repasado todo el dibujo sin difuminar, manchando de igual manera el fondo, para matizar cromáticamente el dibujo. Estoy consciente de que no involucrar la tonalidad correcta del fondo va en detrimento del volumen, por contraste de luz y sombra</p>



Como fase final he vuelto a insistir con el carboncillo recorriendo la figura en todas sus partes, como colocando acentos, suavizando contornos y unificando el ritmo del trazo. Esto en las zonas medias y oscuras. Para rescatar la luz y a su vez dibujar con ella, utilizo un pastel de color amarillo Nápoles o blanco.

Hace falta ser un Botero para controlar la deformación. A medida que avanzaba en mi trabajo de copia me daba cuenta que mi "toro" aumentaba la sensación de alegoría pero a la inversa, volviéndose cada vez más un remedo ridículo y doblemente artificial. En mi copia se perdió para siempre la teatralidad y dramatismo que hace convincente el discurso figurativo de Botero. Mi copia no logró traspasar esa esencia, sólo produjo una simulación, un doble manido, un muñeco inocente e inofensivo.

A. III. 2 Dibujo, la intimidad figurada sobre el papel



Fernando Botero. *Toro muriendo*. Carboncillo y sanguina sobre papel. 39 x 54 cm. 1991. Colección particular Bogotá

En el dibujo sobre papel *Toro muriendo* de 1991, al contrario del dibujo de grandes dimensiones sobre tela, se puede ver con más claridad las diferentes direcciones de la línea. Unas entran modelando la forma, otras se desprenden contraponiéndola, para recrear la anécdota. En el ejercicio de copia sobre tela pude darme cuenta que uno de los problemas que se presentan cuando hay que rellenar una superficie tan amplia como el cuerpo expandido, es la descripción de elementos que pertenecen a la figura. Dichos elementos, como una arruga, una protuberancia, etc., se han transformado, proporcionándose en la medida de la expansión que ha sufrido el cuerpo. De esta manera hay que recorrer más distancia, llenar más acertadamente para evitar una deformación total. Puede pasar que el dibujo se distorsione hasta perder el vínculo real..., *¡Dejar de dibujar ese perro porque se ha vuelto un caballo!* La copia del animal inabarcable ha generado un incremento de masa irregular hasta una deformación acorde a una sintonía íntima por la transformación.

Cuando Fernando Botero dibuja en papel, el ejercicio del dibujo cambia de acuerdo a su aplicación. Si dibujar sobre tela acepta multitud de etapas soportando la fuerza del trazo y el movimiento, dibujar sobre papel implica precisamente lo contrario, siendo en este caso más importante la transparencia y la fluidez. Hay que tener en cuenta que el dibujo sobre tela es masa a modelar: el carboncillo es una espátula que reparte la materia a gran escala. En cambio en el dibujo sobre papel importa más la significación que pueda tener las direcciones del trazo. Su objetivo es el mismo: Construir volumen. Al observar el pequeño dibujo notamos que el trazo y la ubicación de las líneas

corresponden a una técnica de grabado en punta seca. Como un ejercicio alternativo, podemos hacer una copia de este dibujo colocando sobre él un papel vegetal y traspasar cada una de sus líneas, de esta forma develaremos su esqueleto de tramas.

El papel es un soporte muy sugerente en muchos aspectos. Hemos afirmado que es transparente, es decir luminoso siendo esta luminosidad aprovechada por Botero en la construcción de la atmósfera del dibujo. Si en el dibujo sobre tela ubicó al toro en el centro del laberinto, antes del rito de muerte –en medio de una arquitectura– en el dibujo sobre papel abandonó al toro a su suerte en medio de un espacio vacío –paisaje luminoso–. Un fondo luz, sin más referencias a la línea de paisaje soporte que la escasa sombra proyectada de la masa, una sombra insinuada, difusa, la cual se contrapone a la contundente masa que soporta.

El espacio del papel, a pesar de ser pequeño, se agranda por el cuerpo que contiene. Es, por ser pequeño, un espacio abarcable por nuestra mirada, una magnitud que es vista en su totalidad y de manera inmediata –algo que no ocurre con el dibujo a gran escala–.

Fernando Botero no diferencia los dos toros expuestos en nuestro estudio, al contrario reafirma sus anteriores palabras acerca de la instalación del prototipo, siempre está buscando realizar la misma cabeza. Las diferentes exposiciones técnicas y dimensionales no afectan la figuración mental que se tiene del animal representado, pero sí actualizan en el artista su capacidad para resolver los problemas plásticos generados.

La actitud de Botero hacia el animal representado sobre el papel nos contagia de una furia contenida y domesticada al mismo tiempo, muy diferente al toro de Picasso, un animal poseído de pasión, bestia , humano, verdugo y víctima. Botero abandona en el dibujo al animal herido, lo aleja del entorno para dignificar de alguna manera el sacrificio, transmite la soledad de la muerte, mientras que los toros de Picasso se revelan frenéticos ante la agresión, luchan por retirar el objeto contundente que le produce la herida, porque ellos son la belleza y el dolor.

A. III. 3 CONCLUSIONES

1 Haciendo una comparación entre los animales representados por artistas latinoamericanos tomando como ejemplo Fernando Botero y artistas Europeos, tomando como ejemplo Mimmo Paladino, concluimos que:

a- El animal en el arte de Latinoamérica ha sido formulado como un resultado híbrido del concepto de organicidad. En cambio, en el animal de la Transvanguardia la fuerza que se percibe corresponde a una respuesta expresiva incontenible

b- La imagen del animal europeo busca la energía de la angulosidad, por ejemplo los dibujos de animales de Barceló recurren constantemente a la inmediatez del registro confiando excesivamente en sus resultados técnicos procesales, en cambio en el arte latinoamericano a pesar de la fuerte influencia de la pintura expresionista abstracta, los modelados que se manejan en la

conformación de la imagen del animal corresponden a modelados cilíndricos o esféricos, los cuales contienen la forma y proyectan sentido de heroicidad.

c- Apoyándonos en la teoría de los prototipos que nutre la pintura de Fernando Botero, podemos determinar que la imagen del animal en el arte Latinoamérica exuda de manera diferente al europeo, sobretodo cuando su imagen se ve acechada por elementos multiculturales diversos, es decir la exudación del animal latinoamericano en el arte puede connotar religiosidad extrema, pasión, herencia cultural heredada, o bien presencia exuberante de la naturaleza transformada en irrealidad mágica. En cambio, la exhumación del animal europeo en el dibujo es representada por una escisión entre la naturaleza y el hombre, existe un alejamiento, así como una extinción de la metáfora, algo que renueva constantemente en el arte latinoamericano. El animal en el dibujo europeo actual se caracteriza por ser una metamorfosis. En cambio, en el arte latinoamericano el animal continúa perteneciendo al mundo metafórico.

2- El animal en el dibujo occidental crea contradicciones internas, por eso su presentación y representación han sido una constante siempre, seguimos dibujándole, pintándole, esculpiéndole, presentándole queriendo hacer de su imagen algo que finalmente cambiará y nos sorprenderá. Precisamente por estas contradicciones al interior del animal continuamos investigando en su imagen, por que a través de ella producimos arte basados en la variedad tan característica del alma del animal; el animal contradictorio construye a través de un proceso íntimo un espacio anímico que denota avance, a pesar de que avanzar sea una palabra igualmente confusa y contradictoria para el arte.

¿ Cómo poder contener la energía simbólica de la grasa animal expresada en las obras de Joseph Beuys? ¿ Cómo poder transmitir de manera tan directa y clara el bagaje de contradicciones que exudan dicho material orgánico de acuerdo al tratamiento del dibujo ? La respuesta se fundamenta en la contradicción y en la crisis, según nuestra opinión el dibujo de las últimas épocas necesita infectarse del virus de la contradicción y de la rabia a través de la crisis de los artistas , no sólo una crisis del arte sino también una crisis convocante de nuestro primer círculo relacional más próximo: Los animales.

3- El arte de Fernando Botero es como el mismo lo dice " parroquial", una especie de " folk" lleno de animales increíbles muy diferente al planteado por la estética folk estadounidense que ha querido implantar la visión " hiper" sobre el mundo. Botero usa la figuración para recrear un enlace entre lo que significa pertenecer a latinoamericana con fuertes lazos multiculturales, mientras que el hiperrealismo americano congela una imagen suspendida y abstracta de la imagen reflejo social. En ambos casos existe la idea del retrato, en ambos casos se trata de arte " parroquial" folklórico que busca la universalidad desde lo particular.