

Paolo Baratella se inclina en su obra por el uso, en clave pop, de la fotografía con el objeto de poner de relieve la violencia de la crónica del entorno social. El artista dispone de todas las técnicas visuales más avanzadas, de todos los recursos de los *mass media*, con el propósito de denunciar las razones injustas o absurdas que rigen la sociedad del bienestar.

El realismo de Baratella, recupera algunos presupuestos del llamado –por la historiografía italiana– “realismo existencial” que tiene su origen, en torno a 1953- 55, en el grupo de artistas milaneses cuya pintura, imbuida de los ideales morales y humanistas, acentuaba el sentido patético, sutilmente lírico de lo trágico cotidiano en un ambiente más urbano que rural, denunciando las condiciones de la vida contemporánea. Hacia el final de los sesenta algunos artistas más jóvenes (entre los que se encuentran Spadari y el propio Baratella) combinan el ideal del compromiso civil y la opción declaradamente figurativa de los realistas con el empleo de la fotografía, las técnicas y materiales de los medios de comunicación, en buena medida por influencia del pop. El propio pintor confesará que su verdadera formación “no gira en absoluto en torno a los fenómenos de la pintura, sino a los fenómenos sociales, a los fenómenos de la calle de un lado y al cine, a la televisión, a la fotografía, a los *media* del otro. Pasolini, Sanguineti, la crónica, los conciertos, las tensiones públicas han constituido el material, el *humus* de mi modo de hacer pintura”.(1) Milán, ciudad de fuertes tensiones políticas, laborales y culturales en los años sesenta, será el escenario que motive y acentúe estas nuevas propuestas artísticas que, en torno al mítico 1968, se ponen al servicio de un nuevo concepto de participación y agitación.

La obra de Baratella anterior partía del informalismo, pero evoluciona de manera progresiva, sobre todo desde su traslado a Milán en 1958, enriqueciéndose de pequeñas imágenes concretas de la realidad social, palabras, fragmentos de periódicos, iconos reconocibles del entorno o fotografías que el artista incorpora a fondos muy expresivos, moderadamente gestuales. A partir de 1962 esta incorporación se hace nítida y evidente, su presencia contrasta con la móvil vitalidad de los fondos abstractos o expresionistas de la materia pictórica. No es sólo una evolución formal, o, mejor dicho, es una evolución formal auspiciada por una creciente preocupación existencial y social, un compromiso moral frente a los presupuestos banales e insolidarios de lo contemporáneo, una consciente y didáctica práctica artística por denunciarlos. Estas pinturas ofrecen una filiación palpable con los primeros momentos del pop, pero críticos como De Michelis(2) hallan también sus raíces en el expresionismo europeo, desde el dadaísmo berlinés de los años veinte (el de Heartfield especialmente) al surrealismo radical, y su toma de posición frente a los efectos nefastos de la industrialización, la política o la violencia mediante una pintura “de hurto”, de crónica, de conciencia y de juicio airado. A partir de 1964, Baratella es ya plenamente un pintor ideológico con una práctica de realismo crítico que desea evidenciar la realidad, acentuando la presencia de las imágenes provenientes del mundo de la comunicación (a veces combinadas con las que derivan de la tradición pictórica, en una dialéctica constante entre el pasado y el presente), matizando la carga expresionista y gestual y simplificando de manera contundente unas imágenes puestas en relación con el imaginario del espectador. Entonces la fotografía se traslada a la totalidad del lienzo –como apunta Heinz Ohff– de forma rápida, irreflexiva, desde la rabia, asumiendo descuidos técnicos y simplificaciones ideológicas.(3) Estas obras empiezan a mostrarse, sobre todo a partir de 1968, en exposiciones individuales como la titulada “Cronaca di un mal di testa” (1968, que pudo verse en Barcelona y Reus dos años después) o “Come se mi alzassi e prendessi coscienza” (1971); en colectivas junto a De Filippi, Mariani y Sparadi; o en significativas exposiciones internacionales como “Salle rouge pour le Vietnam” (París, Musée

d'Art Moderne, 1968-69), "Arte contro" (Arezzo, itinerante, 1970), "Kunst und Politik" (Karlsruhe, itinerante, 1970) y "Aspect du racisme" (París, 1970).

La pintura de Baratella nace de una amargura activa, de una conciencia que se rebela, y es una apelación directa a nuestra responsabilidad. Que el resultado son imágenes incómodas y desapacibles lo demuestra esta escena de violencia y erotismo. El cuadro tiene algo de las imágenes impacto de la publicidad, pero, sobre todo, tiene mucho de cinematográfico; ha sufrido una elaboración que la deja a medio camino entre el documento y el original, entre la conciencia y el inconsciente. Esta elaboración se efectúa por medio de efectos tecnológicos (la aerografía o la descomposición de la imagen en líneas al modo de la televisión), efectos que materializan vigorosamente las imágenes, las cuales adquieren así un componente alucinado pero de fuertes vínculos con la realidad. El resultado es un conjunto de espectacular tecnicolor, un mural que juega al hiperrealismo de la cartelística publicitaria y que se alimenta de hechos y circunstancias que se han codificado previamente en los medios de masas. La composición también ayuda a este formato de pantalla espectacular: dos planos (un elemento común a los cuadros de esta época), de los cuales el primero destaca dramáticamente el sujeto o víctima mientras que en el fondo, en un vergonzante giro de espaldas, se alejan los representantes del poder. No existe una relación directa entre la figura de la mujer y los obispos con sus capas, mitras e ínfulas. El vínculo lo establece el propio artista que desea simbolizar plásticamente la contraposición trágica entre los deseos de libertad y placer y las convenciones sociales impuestas por las clases que ejercen o sostienen el poder. Junto a ello, destaca la teatralización conseguida por la luz, que no proviene del color, de la propia materia pictórica sino de la artificialidad técnica que la espectaculariza como si estuviera provocada por reflectores. Una pintura, en fin, impregnada de indignación ética, vindicadora de la dignidad humana, sin por ello olvidar la especificidad de lo artístico. Tal como enunció en su momento De Micheli, Baratella, involucrado en un permanente juicio sobre el hombre contemporáneo, no es, en absoluto, un artista neutral. Sólo a partir de esta constatación es posible entender su obra.(4)

NOTAS

- 1 Entrevista de Paolo Baratella en la RAI (1984), *apud Baratella: mostra antologica 1952-1992* [cat. exp.], Gallarate, Civica Galleria d'Arte Moderna, 1993, p. 4. (La traducción es nuestra).
- 2 *Apud* Francesco Gallo, *Paolo Baratella*, Milán, Fondazione Mudima, 1995, p. 12.
- 3 En *Paolo Baratella* [cat. exp.], Milán, Toninelli Arte Moderna, 1973, p. [10]. Agradezco a Pilar Cabañas la traducción de este texto publicado en alemán.
- 4 "Paolo Baratella", *Art and artists*, Londres, julio 1971, p. 48.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 80-83.