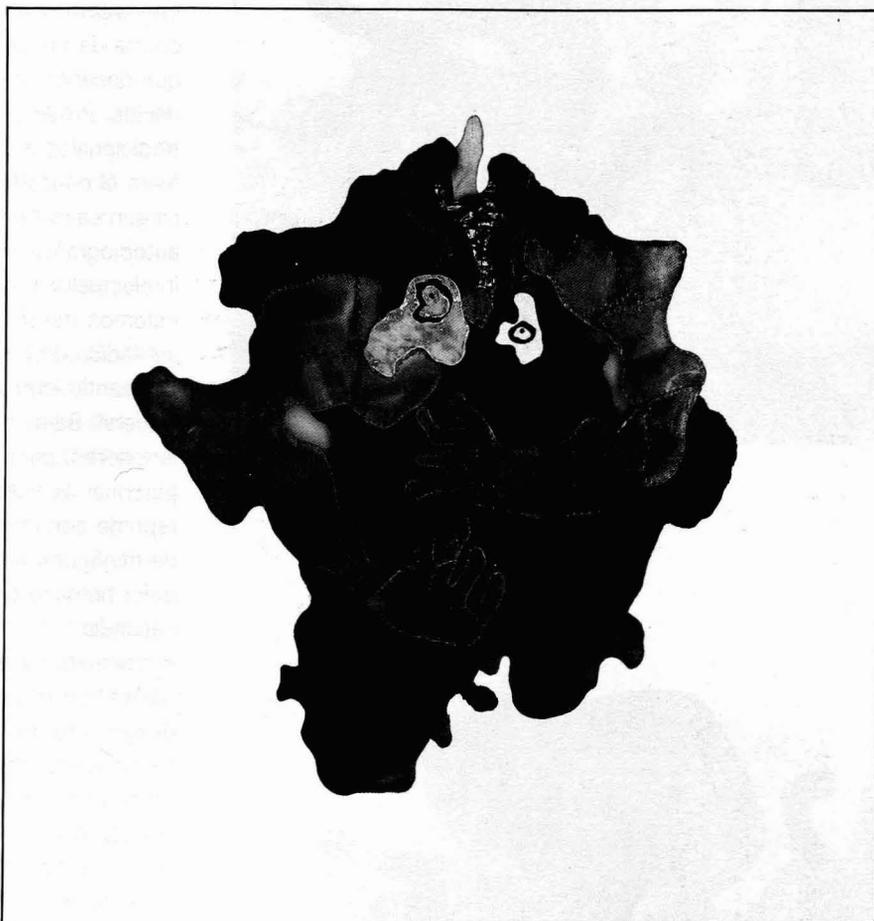


Juan Acha

# La tipificación iracunda de José Tola



Ecotín, 1988.

Quienes en la pintura buscan exclusivamente la belleza, por su complacencia y ornamentación, sentirán rechazo por las obras recientes de este artista. Les molestará y hasta les espantará su radical expresionismo. Nos explicamos su reacción. La cultura occidental oficial les ha inculcado tal *bellomanía* y toman la belleza por consubstancial de todo arte y por su función —si es pictórica— de ornamentar su hogar. Entonces pensamos erróneamente que una

pintura carece de calidad cuando no queremos tenerla en casa, aunque nos la regalen. Nuestras actuales sociedades de consumo y de masas, que toman la cultura por entretenimiento únicamente, han reforzado y difundido este pensamiento *bellomaniaco* e individualista.

Si bien nos explicamos el rechazo, no lo podemos justificar. El expresionismo precisamente subvierte, de hecho y por definición, la *bellomanía* al exaltar las otras



*El yacente*, 1990-1991.



*Max*, 1989.

categorías estéticas. La belleza no es la única ni ella solamente genera placer; existe, por ejemplo, el placer intelectual o temático.

La estética y el arte de José Tola tienen que ver, sin duda, con la violencia. Pero no directamente como muchos apresurados suponen. Giran, más bien, en trono al grito desgarrado del violentado que es desesperación y no iracundia. Si sus obras nos parecen violentas, no es por agresividad: lo es por estrategia pictórica. Su estrategia es la de un irreverente que blande paradojas en contra de las convenciones sociales, que desenmascara violencias y que decide arrojar por la borda las normas tradicionales de pintura en las que fuera él educado y adiestrado. En ningún caso hay sentimentalidad autobiográfica ni postura intelectualista, como tampoco estamos frente a la complacencia de un sádico. Para nosotros, Tola razona sus sentimientos y los reviste de ira visceral. Basta mirar sus obras anteriores, para advertir en su sentido personal de belleza que él después reprime con inteligencia y con el fin de configurar una identificación del dolor humano provista de estratégica iracundia.

Propiamente José Tola no busca la tipificación iracunda del grito desgarrado del violentado con el fin de tipificarlo en un cuadro único, como lo hiciera Picasso en *Guernica* con los nada subrepticios horrores de la guerra. Presentimos —tal vez por proyección sentimental o empatía— que Tola persigue la tipificación del dolor vivido por las víctimas de las inadvertidas coerciones sentimentales, más las manipuladoras persuasiones estéticas, cuyas taimadas virulencias ideológicas son difíciles de esquivar y desenmascarar. En buena cuenta, estética es la iracundia de José Tola y para él tipificar significa —si se desea eficacia— definir lo substancial (o típico) del dolor humano fuera de espacios, lugares y personas concretas, que paradójicamente lo aminorarían. Es así como sus móviles y sus configuraciones carecen de patria y

continente, raza y clase social, apellido y anécdota.

Tola se dedica justamente a tipificar lo que no tiene causas humanas, sino inhumanas e infrahumanas que se valen de subterfugios emocionales e intelectuales, estéticos y artísticos. En lugar de las pasiones humanas que movieran al expresionismo de Van Gogh, encontramos aquí la aflicción humana. Y ésta no puede ser vestida de compostura académica ni de los timoratos convencionalismos neoexpresionistas, tampoco con formatos y técnicas tradicionales. Contenido y forma deben completarse mutuamente, tal como lo hicieron el uruguayo P. Figari y después el ruso M. Chagall; si no lo hizo el español E. Murillo cuando pintó niños harapientos, fue por no permitirse su tiempo.

En resumen, J. Tola llevó a sus últimas consecuencias el expresionismo, adoptado por él como estrategia pictórica. Lo hizo, porque el mundo había hecho lo mismo con las violencias físicas y las sensitivas de las persuasiones subliminales.

Después de todo, en el mundo de hoy la guerra se nos presenta piadosa en comparación con las torturas policíacas y éstas devienen menos infrahumanas que la tortura de Sísifo en su versión tercermundista, en que el punto de partida y de regreso no es el mismo: va bajando y necesitamos triplicar nuestros esfuerzos para detenerlo. La tipificación de Tola se aleja de la realidad visible, con la intención justamente de activar la memoria de nuestra sensibilidad estética.

Para alejarse aún más de la realidad, Tola, no sólo renuncia a los formatos y formas tradicionales de la pintura, sino también a sus materiales y procedimientos. Opta por nuevos, que recorta y clava, acumula y desgarrá, para luego someterlos a la violencia del fuego y así poder acercarse en algo siquiera a los horrores reales. Sus rupturas pictóricas obedecen, sin duda, a razones estéticas.

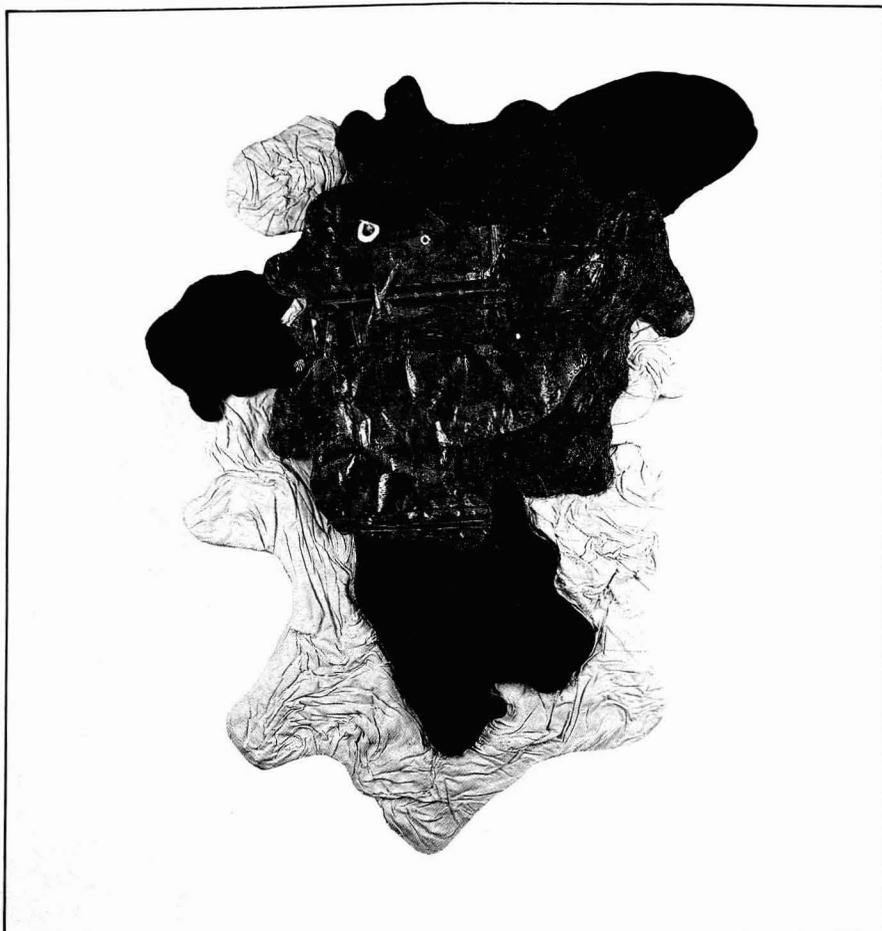
Seamos precisos, Tola incursiona en una estética nueva, en tanto no



*Etarot descendiendo a los infiernos, 1990-1991.*



*Díptico, 1988.*



*Sin título*, 1988.



*Sin título (No. 60)*, 1988.

importan mucho los atributos formales de sus obras ni las emociones que éstas susciten. Sus formas soportan simplemente y aluden a realidades, cuyas cargas estéticas debemos vivenciar. La fotografía inició esta estética, desde que resultó pírrica la perfección a que ella llevó al naturalismo y consecuentemente éste perdió vigencia estética y lo decisivo pasó a ser lo estético de la realidad fotografiada. Con mayor razón en la fotografía cinematográfica y la televisual, pese –o gracias– a ser simuladas sus realidades. La obra de arte devino, en fin, un mero referente. El lector como receptor de las obras de Tola ha de aceptar que la relación contenido/forma de éstas depende de la función por él buscada. Ha de reparar también en la belleza de la obra *Sin título* (Nº 60) y en las otras aquí también reproducidas (*Ecomin* y *Elena* de 1988, *Max* de 1989, *Díptico* de 1988, y *Sin título* de 1988) como pasos hacia *El yacente* y *Etarot descendiendo a los infiernos*, obras de 1991 que han motivado nuestras consideraciones. Enfrentamos a dos emblematicaciones del dolor humano cuya enrarecida semántica y descomedida sintaxis se ponen al servicio de su pragmática, esto es, a los efectos de cada obra en sus receptores. La primera de las obras citadas nos impele a interpretar las alusiones religiosas, la muñeca con dentadura postiza y unos brazos desesperados por asir la nada. En la segunda percibimos un ser en grito desesperado y sobre él un embrollo de elementos con un marco roto, alusivo quizás al arte de la pintura. Definitivamente, estas dos obras nos incitan a elaborar variadas interpretaciones y esto cuenta, pues la generosidad de la obra de arte reside en su capacidad de mover nuestra imaginación como la intérprete que ella suele ser de las formas y colores. Por último cuenta, no el acatamiento a valores sino la valoración que emprendamos de la mencionada capacidad. ◇