

EM LOUVOR DA PRIMITIVIDADE PELA LENTE DE EROS E TÁNATOS: FRANCIS BACON E PAULA REGO

TERESA LOUSA*¹

INTRODUÇÃO

A arte, sem os condicionamentos do classicismo, pode retomar o seu papel existencial enquanto «espaço marginal», enquanto ponto de vista que quebra o senso comum quotidiano e pré-estabelecido da vida social. Postas de parte as preocupações meramente estilísticas, a arte ganha terreno para se aproximar não só do corpo, mas das suas funções vitais, ou seja, sobretudo do sexo como forma de elogio da vida ou de superação da morte.

O século XX, com o reconhecimento do queda do racionalismo e das fragilidades de um sistema ocidental que fez fundamentar a sua identidade no logos, conduz inevitavelmente a uma crise que se reflecte tanto na filosofia como na cultura humanista. É precisamente este fenómeno que irá levar a um questionamento radical que se reflecte nas artes, manifesto por exemplo, através da sua recusa de padrões miméticos e realistas.

De forma por vezes distante e desconcertante a arte contemporânea faz, mais do que afirmar a arte pela arte, uma reflexão com uma grande força expressiva de temas como: a angústia existencial, a destruição, o horror e os limites da humanidade.

A desilusão e reposicionamento do humano e da cultura permitirá resgatar um primitivismo que a cultura ocidental desprezou por largos séculos. É nesse

* FBAUL (Faculdade de Belas Artes-Universidade de Lisboa). teresa.lousa@gmail.com.

¹ Doutorada em *Ciências da Arte* pela FBAUL, Investigadora Integrada do CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes da Universidade de Lisboa), Professora de *Estética* na FBAUL, Socia de SEYTA (Sociedade Espanhola de Estética e Teorias da Arte).

resgate que se encontra, de certa maneira, o equilíbrio entre estas forças primitivas: eros e tánatos.

A representação da dor nas artes tende, a partir da segunda metade do século XX, a fundir o prazer e a morte, questão que a Filosofia já havia abordado essencialmente com Nietzsche, Freud, Lacan e Bataille. A visão estética de Nietzsche compreende a pulsão sempre através de um prisma criativo, a morte, a destruição é uma fonte de criação, nunca terminada, nunca esgotada, sempre dada em eterno retorno, conduzindo sempre a novos sentidos, constituindo assim, eros e tánatos são duas faces da mesma moeda.

O artista que de «divino» no período renascentista, passa, com a filosofia de Kant e o movimento romântico, a «génio» no século XVIII, deseja agora encontrar através da arte a sua essência, numa busca pela sua antropologia natural, uma espécie de natureza proto-humana primitiva.

A esmagadora maioria instituições humanas (a expectativa depositada nos modelos de organização social, na religião, na técnica, na política, etc.) foram sucumbindo ao longo dos últimos dois séculos. A falência dos modelos humanistas, racionalistas e positivistas deixaram apenas a esfera do «mediato» como elo de ligação / identificação com o mundo. O regresso a um estado de primitividade ou de regressão a uma essência originária pode ser visto como a procura de novas (antigas) coordenadas de ligação ou pertença a um todo com significado. É essencialmente através da arte que se dá a expressão de tal fenómeno, evidenciando o corpo humano/animal. Assim, a arte contribui para redefinir os tradicionais limites da bipolaridade do humano (alma/ corpo ou razão/ instinto) que sustentavam a sua identidade.

A crítica ao sistema racionalista e humanista na sua vertente de louvor ao primitivismo é absolutamente revolucionária para a cultura ocidental e tende a apresentar um novo sentimento do corpo e da vida, que apresenta em alguns casos o retorno à linguagem mítica, o que está bem patente no caso de Nietzsche, em que se dá uma espécie de nova polaridade: um polo representa o equilíbrio, a forma, a razão apolínea e o outro a sabedoria intuitiva e ancestral resgatada pela experiência dionisíaca, numa dicotomia onde se presente claramente o equilíbrio entre eros e tánatos.

Encontramos um denominador comum na obra dos pintores Francis Bacon e Paula Rego, (entre outros, pensemos no caso da literatura em autores como Kafka) e que ganha especial expressão plástica nos seus retratos: a crueza da representação corporal, a espontaneidade do humano reduzido à sua animalidade, o sadismo, a apatia e a na qual parecem ter sido casualmente surpreendidos. Transparece no caso destes artistas, a tendência estética pós-moderna que

representa o desenraizamento social, a bestificação do indivíduo e a descrença nos sistemas do logos. Podemos ver também neste regresso à primitividade uma violência interpelante, que questiona o senso comum da civilização «supostamente humana».

Que fronteiras separam o humano do animal? Em que medida a arte contemporânea expressa essa dicotomia e de que maneira crítica e irónica a assinala? Há uma ironia subversiva, uma crítica implícita àquilo em que a sociedade humana se transformou, em especial depois das grandes guerras. Todavia, podemos ver também nesta representação do humano reduzido à sua vulneberalidade animal uma nostálgica melancolia que parece expressar um desejo de inocência só permitida aos animais, como se se tratasse de um paradigma perdido para sempre.

FRANCIS BACON

Será de comum acordo afirmar que o grande tema da pintura de Francis Bacon é o corpo. Corpos e rostos representados, capturados, deformados, fraturados até à monstruosidade, colocam-nos perante o verdadeiro questionamento existencial. A morte ecoa em toda a sua pintura, na solidão, na violência, no sangue, na carne desfeita como uma peça de talho abandonada, mas também aqui uma força veemente, um impulso resgata a vida nas suas metamorfoses, através da sua força e eros. À morte, que todos os dias assombra o presente, transformando-o em passado, num devir impiedoso, a pintura de Bacon desafia: «O importante é agarrar aquilo que não cessa de mudar»².

E o que é isso que não pára de mudar? Bacon está consciente que a vida é um alternar de potências, de destruição e criação e que é através da pintura que melhor pode apreender essa vida que escapa por entre os dedos, numa variedade e metaforose caótica. Na sua busca pelo que escapa, Bacon está consciente da derrocada da razão e do pensamento moderno:

A teoria faz parte de um sistema racional, e Bacon sabe, desde o princípio, que não se podem atingir estas conclusões utilizando o pensamento racional, mas exclusivamente pela sua subversão. [...] É a capacidade que Bacon tem de atingir o mais

² BACON apud MOULIN, J., *L'autoportrait au XXe siècle*, Paris, Adam, Biro, 1999, p. 95.

profundo e obscuro dos nossos sentimentos que torna os seus quadros extraordinariamente verdadeiros e conseqüentemente reais³.

Philippe Sollers, num texto bastante esclarecedor sobre Bacon, e numa alusão à famosa e inspiradora obra de Goya, defende que «uma pintura é muitas vezes julgada horrível porque é direta. Ela comprova um sono da razão naqueles que a acham monstruosa, ao passo que Bacon mostra como o despertar dos monstros metamorfoseou a razão»⁴.

Podemos resumir o que reconhecemos como o estilo de Bacon da seguinte maneira: uma representação centrada no corpo do bicho homem, um corpo trágico, metamorfoseado e deformado que capta o mistério da aparência e do devir: um encontro entre eros e tánatos através da carne viva, mas mortalmente sexual:

Há em todas as culturas, uma coincidência entre a morte e o erotismo que torna este em algo de «diabólico». A sexualidade está ligada ao nascimento, à procriação, à utilidade, mas o homem, espécie consciente, quebrou essa naturalidade. Consciente da morte e consciente da libido, o homem sabe que Eros tem uma dimensão diabólica. Eros é um impulso demente, um transporte irreprimível, que nos deixa por vezes à beira do abismo⁵.

Os retratos deste artista parecem sussurrar um abismo humano, *demasiadamente humano*, o desconfortável paradigma da época contemporânea, onde o impasse, a mediocridade e a ausência de esperança, tomaram forma grotesca como uma doença social generalizada. Se por um lado a vivência da sexualidade e da morte, como lembra Bataille, pode atingir níveis diabólicos ou perversos unicamente permitidos ao ser humano, por outro lado são essas vivências, mesmo que cheias de artifícios pouco naturais, que nos colocam em comunhão com a primitividade que a cultura e a razão não conseguiram escamotear: «Bacon pinta a carne e livra o corpo da alma! Coloca a nu o corpo do humano, fora dos subterfúgios do espírito»⁶.

³ FICACCI, L., *Bacon*, Lisboa, Taschen Ed., 2004, p. 83.

⁴ SOLLERS, P., «Les passions de Francis Bacon», *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard-Folio, 2001, p. 74.

⁵ MEXIA, P., «As Lágrimas de Eros», *Jornal Público* (Suplemento P2), sábado, 4/9/2010, p. 6.

⁶ MOULIN, J., *L'autoportrait...*, *op. cit.*, p. 96.

Bacon tratou essencialmente a figura humana, os seus corpos e metamorfoses num acto de negação profundamente melancólico. Os personagens que Bacon retratou em pincladas carregadas de óleo traziam consigo a visceralidade e o peso da vida. Gilles Deleuze ao debruçar-se sobre a obra de Bacon verifica como, para este o corpo é figura e não estrutura, negando a identidade humana e de certa forma fazendo tábua rasa do conceito de humanismo: «A carne é material corpóreo da figura [...] A carne é a zona comum do homem e da besta, é sua zona de indiscernibilidade, é aqui que o pintor identifica os objetos de seu horror e compaixão»⁷.

Como o próprio Bacon a denomina é *viande* (carne na acepção material, comum entre homem e animal)⁸. Humanidade em essência, significa para este artista, pura animalidade. Bacon transmite através da sua arte a concepção da indiscernibilidade entre o humano e o animal, tanto na vida – ao levar a cabo as funções essenciais da existência fisiológica e escatológica, como o sexo, a alimentação e a defecação, como na solidão da morte, experiência derradeira e última que une todos os seres na consciência da sua insignificância e transitoriedade.

Face à representação do humano, Bacon coloca o espectador na ambiguidade constante, entre o prazer e a dor, o desejo e a repulsa, entre eros e tánatos. Essa será a sua fórmula artística para predispor a uma experiência, que muito mais do que fruição estética, lança o espectador numa atitude estética de suspensão, apenas permitido pelo «choque» e pela intensidade vibrante: «A Abjeção torna-se esplendor. O horror da vida transforma-se numa vida pura e intensa»⁹.

Já na *Poética*, Aristóteles, para explicar as causas da poesia, recorre à tese da naturalidade da mimesis: define não apenas que a imitação é um processo congénito ao humano que se compraz no imitado, mas, também, que há um prazer em contemplar a representação de certas coisas que se vistas «em carne e osso» seriam repugnantes. Diz o filósofo:

[...] sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exactas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as representações de animais ferozes e de cadáveres¹⁰.

⁷ DELEUZE, G., *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, p. 131.

⁸ Véase fig. 1.

⁹ DELEUZE, G., *Francis Bacon*, Londres / Nueva York, Continuum Books, 2003, p. 45.

¹⁰ ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996, p. 107.



*1. Francis Bacon photographed by John Deakin in 1952.
Photograph: The Conde Nast Publications Ltd / John Deakin / Vogue.*

Kristeva, na obra *Pouvoirs de l'horreur* trata o abjecto como uma manifestação o que de mais primitivo subsiste na mente humana, como um tipo de eu primordial e originário, que foi recalçado: «o abjecto [...] é uma espécie de primeiro não-Eu, uma negação violenta que instaura o Eu; trata-se, em suma, de uma fronteira»¹¹. Aqui a autora reinterpreta o Sublime à luz da noção de Abjecção de Deleuze, lembrando como esse é um sentimento universal e primitivo que todos já experimentaram em algum momento das suas vidas, como uma intensa sensação de repulsa pelo horror presente em coisas intoleráveis como vômito, fezes, sangue, ou o que Kristeva associa com o auge da abjecção, cadáveres. Para Kristeva esta experiência pode abarcar uma sensação ilícita de prazer ou alegria, associando com o conceito Lacaniano de *Juissance*, um tipo de prazer transgressor que Lacan associa com o sofrimento. O abjecto pode ser visto como algo a ser corrigido, algo a ser recusado; mas é, a partir das definições estudadas em diversos autores, uma imagem de duplicidade, que liga vida e morte, nojo e deleite, prazer e recusa.

A pintura de Bacon expõe o abjecto sem pudor, de forma escancarada, e não é repulsa que a sua arte provoca, bem pelo contrário:

Se Lessing no século XVIII, não suportava a representação da boca escancarada, agora se nos recordamos de um artista como Bacon, veremos que ela se tornou uma das nossas obsessões. Queremos registrar o instantâneo do grito, registrar o temor visceral, o frio na espinha, nosso grito de horror primevo¹².

PAULA REGO

Paula Rego, pintora portuguesa, residente em Londres desde a o início dos seus estudos artísticos, apesar de encontrar nas suas raízes muita da sua inspiração, é na escola inglesa que a sua pintura mais se inscreve. Tal como Francis Bacon ou Lucian Freud, a representação do humano surge como reflexão sobre um conjunto de questões universais e existencialistas, como por exemplo: a protecção como opressão, a separação como abandono, a ruptura emocional e o trauma não ultrapassado.

¹¹ KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 17.

¹² SELIGMANN-SILVA, M., *O Local da Diferença: Ensaios sobre memória, literatura, arte e tradução*, São Paulo, Editora 34 Ltda., 2005, p. 43.

Paula Rego é única, causando múltiplas polémicas, por transformar o divino e o sagrado em gente de carne e osso, a sua pintura tem o condão de ser subtil como a de um Caravaggio e ao mesmo tempo de ser desconcertantemente bruta como um animal por domesticar.

A arte de Rego representa o humano na sua condição natural, próxima da animalidade, da pulsão do desejo, bem como das pulsões de vida e de morte. A sua pintura revela um limite entre os limites: As suas histórias infantis são adultas e os seus adultos são infantis. As suas mulheres são dominadoras e másculas mas exibem a essência do feminino. Os seus homens frágeis e vestindo saias, não deixam contudo de ser viris. Os seus animais são antropomórficos e os seus seres humanos são bestificados.

A sua pintura é de uma intensidade fora do normal: pela capacidade narrativa, pelo rigor técnico do desenho, pelas emoções causadas, mas sobretudo por certo desconforto e sensação desconcertante que se apodera do espectador.

A pulsão do desejo surge em Paula Rego como algo ligado ao mundo primário das sensações e do prazer, como uma necessidade básica a satisfazer, ligada ainda a uma condição mais animal e não trabalhada pela razão, nem pela moral, nem pelos costumes e remete ao estado mais primitivo e animal da vida humana. Será esta a essência da humanidade, a *arquié* que a arte tanto procura e que nos remete para um denominador comum entre todos os seres humanos.

É nessa essência que encontramos os nossos instintos primários, que todos conhecemos: o medo, a inveja, o desejo, a repulsa. O carácter universal e puro dessa essência é tal que: «O melhor a fazer é sempre separar o artista e a respectiva obra, o suficiente para que não o tomemos a ele tão a sério como tomamos a obra. Afinal ele é apenas a condição prévia da obra, o ventre materno, o terreno, em certas circunstâncias será também o esterco e estrume, no qual, do qual nasce a obra. Assim sendo, o autor é, na maior parte dos casos, algo de que temos que nos esquecer, se queremos ter o prazer da obra»¹³.

Paula Rego, tal como Nietzsche, de forma poética desconstrói as regras da sociedade, da religião e da moral, numa atitude radicalmente artística e filosófica:

A sua busca para uma genealogia da moral encontrar-se-á próxima da natureza humana, pela sua relação com os instintos e a natureza animal, uma espécie de espaço / tempo antes da existência da memória. Essa atitude de procura dessa condição é a missão do artista, do músico, do poeta, mas é sem dúvida alguma a tarefa que

¹³ NIETZSCHE, F., *Genealogia da Moral*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, pp. 119-120.

Paula Rego agarrou desde os anos em que teve de abandonar o seu país, para que não a encarcerassem num sistema político devoluto, ditatorial, hierarquizado e tão decadente¹⁴.

A sua pintura também possui uma carga existencialista. Paula Rego promove a reflexão crítica relativa à falência do modelo humano dominado pelo poder da razão, do logos e da técnica, apresentando corpos que possuem uma animalidade não dissipada pela cultura que os envolve e que têm a imperfeição e a rudeza necessária para que nos identifiquemos com eles.

Os exemplos na sua vasta obra são profícuos. Tivemos contudo de fazer uma selecção das obras que nos pareceram mais demonstrativas:

A famosa série de pinturas intitulada «Mulher Cão» iniciada em 1994, a pintora recorre a esta metáfora como forma de celebrar a energia e a visceralidade das mulheres. A redução do humano a animal surge como um elogio à força da sabedoria instintiva em detrimento da racional e institucionalmente moldada.

A gravura «The Upside-Down Word» (1993) é também um caso interessante em que o ser humano é colocado no lugar do animal e o animal no lugar do humano. Com uma dimensão crítica aos maus tratos aos animais, é também uma reflexão acerca da desumanização do homem que tem vindo a perder os laços com o mundo natural.

Através de trinta e uma imagens que compõem a série de ilustrações «Nursery Rhymes» (1989), Paula Rego desafia a culpa e a moral, representando a criança e o animal, destituídos de culpa e de valores sociais, numa perturbadora mistura de sarcasmo, crueldade e inocência¹⁵.

Na série de pinturas realizadas em 1999, depois do referendo (1998) acerca do aborto em Portugal, onde a pouca participação da população e a hipocrisia dominante levaram ao «Não», Rego representa e denuncia, num conjunto de imagens dedicados ao tema, o drama privado, o horror e a solidão das mulheres, que às escondidas eram tratadas como animais. Apesar da banalização do sexo e da morte na sociedade de consumo, o Aborto ainda permanece um tabu, e Paula Rego denuncia essa situação, retratando mulheres, cujo o derradeiro poder está na doação ou negação da vida, na sua intimidade de horror, dor e morte, mas também a sua banalização e indiferenças sociais, que a sociedade condena à clandestinidade. As suas mulheres, ainda assim, não são representa-

¹⁴ CAMPOS, A. I., *O Silêncio em Paula Rego*, Lisboa, FCSH, 2013, p. 68.

¹⁵ Véase fig. 2.



2. *Paula Rego. Nursery Rhymes: Little Miss Muffett III, 1989.
Marlborough Graphics, Nueva York.*

© *Image courtesy of the artist and Marlborough Fine Art, London Ltd.*

das como vítimas do poder patriarcal, mas antes como mulheres detentoras de um poder e de uma dignidade e força primordial.

A artista, utilizando recursos que não dependem da discursividade, recorre a instrumentos que a transportam para o lado animal e instintivo. Uma das suas manifestações é o sadismo, característica que se impõe na obra dos dois pintores e cuja motivação parece radicar no questionamento dos limites da vida numa aproximação à pulsão do desejo, do eros e tánatos. Acerca da relação entre sadismo e criação artística uma concepção bastante trágica da vida simbólica e da criatividade que assenta no seguinte pressuposto: o sadismo originário, derivado da pulsão de morte, deve ser a mola que incentiva o aparelho psíquico a trabalhar e a criar»¹⁶.

Freud justifica na dicotomia eros / tánatos, a superação da tendência para a pulsão de morte que acontece insidiosamente no interior do indivíduo. É o processo criador que lhe permite a libertação através de uma metamorfose e de um devir poético. A arte, como transformação e passagem ao ser, é primitividade pura, é o recuar a uma essência imemorial do proto-humano: «O artista tem de ser capaz de despir-se do ser social e buscar constantemente a condição animal do ser humano e que é afinal a sua essência primordial e absoluta, ou seja, a sua antropologia natural»¹⁷.

Rego coloca o espectador na posição *voyerista* que o conduz à sua natureza mais primordial, a um ponto onde arte e natureza se encontram, apelando aos nossos instintos mais primitivos como o medo, a perversidade e o desejo. Este efeito é muitas vezes conseguido através de uma retrocesso à infância. Não é por acaso que os contos e fábulas infantis são um dos temas fundadores desta artista, onde a inversão, o sadismo, a perversão, a imprevisibilidade e sobretudo o infantil e genuíno medo, conferem ao espectador o poder de regressar a um estadio pré-moral, semelhante ao da infância, onde, a consciência menos «domesticada» pelo peso da racionalidade, da moral e dos costumes, pode reinventar as regras e os conceitos ao sabor do simples capricho.

Paula Rego pinta de forma mecânica, delirante, representa os seus desejos, as suas perversidades, suas repressões, os seus recalamentos, mas também denuncia de modo sarcástico a hipocrisia da humanidade. A sua naturalidade e

¹⁶ MANCIA, M., *No Olhar de Narciso. Ensaio sobre a memória, o afecto e a criatividade*, Lisboa, Escher, 1990, p. 117.

¹⁷ CAMPOS, A. I., *O Silêncio em Paula Rego, op. cit.*, p. 18.

ausência de pretensiosismos são bem a prova disso: «Pinto, como, bebo champanhe e depois vou dormir, sozinha»¹⁸.

Numa ambiguidade envolvente e desconcertante, pinta as fantasias, os contos, pinta os bons e os maus, os que batem e os que apanham. A sua infância é o ponto de partida para um destino que desconhecemos e para o qual somos transportados pelo sentimento de universalidade, de comunidade que une o ser humano numa primitividade ancestral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996.
- CAMPOS, A. I., *O Silêncio em Paula Rego*, Lisboa, FCSH, 2013.
- DELEUZE, G., *Francis Bacon*, Londres / Nueva York: Continuum Books, 2003.
- DELEUZE, G., *Francis Bacon, logique de la sensation*, París, La Différence, 1981.
- FICACCI, L., *Bacon*, Lisboa, Taschen Ed., 2004.
- FREUD, S., «Más allá del principio del placer», en *S. Freud, Obras Completas 3*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Éditions du Seuil, 1980.
- MANCIA, M., *No Olhar de Narciso. Ensaio sobre a memória, o afecto e a criatividade*, Lisboa, Escher, 1990.
- MEXIA, P., «As Lágrimas de Eros», *Jornal Público* (suplemento P2), sábado, 4 de setembro de 2010.
- MOULIN, J., *L'autoportrait au XXe siècle*, París, Adam, Biro, 1999.
- NIETZCHE, F., *Genealogia da moral*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.
- PÚBLICO E LUSA, 29/9/2014, «Paula Rego, o último rei de Portugal, Eça e a sopa de pedra» in <https://www.publico.pt/2014/09/29/culturaipilon/noticia/nova-exposicao-de-paula-rego-em-londres-inspirada-por-eca-de-queiros-1671206> (consultada a 22/3/2015).

¹⁸ REGO apud PÚBLICO E LUSA, 22/9/2014, «Paula Rego, o último rei de Portugal, Eça e a sopa de pedra» <https://www.publico.pt/2014/09/29/culturaipilon/noticia/nova-exposicao-de-paula-rego-em-londres-inspirada-por-eca-de-queiros-1671206> (consultada a 22/3/2015).

ROSENGARTEN, R., *Compreender Paula Rego*, Porto, Perspectivas Público e Fundação Serralves, 2004.

SELIGMANN-SILVA, M., *O local da diferença. Ensaio sobre memória, literatura, arte e tradução*, São Paulo, Editora 34 Ltda., 2005.

SOLLERS, P., «Les passions de Francis Bacon», in *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard-Folio, 2001.

SONTAG, S., *Diante da dor dos outros*, São Paulo, Cpa. das Letras, 2003.

LA OBRA DE MIGUEL ÁNGEL MARTÍN PARA *EL VÍBORA*

JULIO ANDRÉS GRACIA LANA*

*Comparo el sonido que alguien hace al morir con una dulce melodía.
Es un placer estético. ¡Fascinante!*
(*Third Wave* de Miguel Ángel Martín, *El Víbora*, n.º 239)

INTRODUCCIÓN

En 1992, España era un país de moda. La Exposición Universal de Sevilla, la declaración de Madrid como Ciudad Europea de la Cultura y los Juegos Olímpicos de Barcelona habían coincidido en una misma fecha, otorgando a la cultura y al deporte español una visibilidad mundial con pocos precedentes. La Ciudad Condal presentó sus juegos utilizando como mascota a un perro de la raza catalana *gos d'atura*. El diseño, de formas muy sencillas, fue al principio recibido con críticas o con una cierta frialdad para convertirse, poco a poco, en un fenómeno masivo. Todo un éxito de *marketing* para la urbe y para el Comité Olímpico Internacional. Se dio a conocer como Cobi, y había sido diseñado por Javier Mariscal inspirándose en un personaje de *Los Garriris*, serie de historietas concebidas en los setenta para toda una serie de fanzines y de revistas que podemos calificar como «contraculturales». Entre ellas se encontraban *Star* o *El Víbora*. Como destaca Pablo Dopico¹, su utilización es una clara muestra de la absorción de la contracultura vehiculada, en este caso, a través

* Personal Investigador en Formación (Gobierno de Aragón y Fondo Social Europeo). Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza, julioandresgracialana@gmail.com.

¹ DOPICO, P., *El cómic underground español, 1970-1980*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 373.